

Aparecido Donizete Rossi

**A DESARTICULAÇÃO DO UNIVERSO PATRIARCAL
EM *THE AWAKENING*, DE KATE CHOPIN**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

Araraquara

2006

Aos meus pais,
Aparecido, Iracema.
Motriz, Matriz
De tudo. Por tudo.

A todas as mulheres da minha vida (além de minha mãe):
irmã, avó, tias, primas, amigas;
as quais conheço, conheci ou vou conhecer.

AGRADECIMENTOS

Muitos são os agradecimentos que se fariam necessários, a todos aqueles que merecem de fato ou de direito, pelo simples motivo deste trabalho existir. Mas o espaço é um inimigo atroz. Ainda assim, ao menos alguns eu gostaria de agradecer de uma forma mais especial.

A Deus e à Divina Mãe, por absolutamente tudo.

Depois, da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem.

Gênesis 2, 22

Um sinal grandioso apareceu no céu: uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua sob seus pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas.

Apocalipse 12, 1

Ao Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, orientador zeloso e sempre presente.

Todo discípulo se apodera de alguma coisa de seu mestre.

Oscar Wilde

À Cidoca, quem deu o empurrão inicial.

*Vá ler **O Crime do Padre Amaro**, menino!*

Eu li, e foi aí que começou tudo isso...

A Vanberto e Daiane, em tudo irmãos.

— *Um por todos!*

— *E todos por um!*

Alexandre Dumas

À Fátima Bertolino, pela luz nos momentos de trevas.

Todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser salvo.

Sigmund Freud

À Juliana Santini, eterna amiga, companheira, cúmplice e irmã no coração.

Por fim, disse. Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim.

E Miguilim olhou para todos, com tanta força.

Guimarães Rosa

A André Luiz Leite, irmão acadêmico e, acima de tudo, amigo incomparável.

“Vais encontrar o mundo”, disse meu pai, à porta do Ateneu. “Coragem para a luta”. Bastante experimentei depois a verdade deste aviso, que me despia, num gesto, das ilusões de criança [...].

Raul Pompéia

À Daniela Bandeira Navarro, amiga que sempre teve certeza absoluta de que eu seria capaz de concluir este trabalho.

É a esperança que me vale [...].

Sófocles

A João Paulo Pedrolongo, pela pessoa que é, pelas discussões acaloradas, pela irmandade, pela cumplicidade, pela amizade. Enfim, por tudo.

*Um amigo fiel é um poderoso refúgio,
quem o descobriu descobriu um tesouro.*

*Um amigo fiel não tem preço,
é imponderável o seu valor.*

Eclesiástico 6, 14 – 15

À Maria Fernanda Laurito, pessoa que encontrei há pouco tempo, mas que certamente conheço há inúmeras Vidas; por ter lido a primeira versão deste trabalho e pelo imenso interesse nas discussões aqui empreendidas.

Yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay!

Ditado (!) espanhol.

Ohm mani padme hum.

Mantra budista

E também a
Alberto Antonio,
Eduardo Matias e família,
Fernando Perez Jr.,
Genice Maintinger,
Gorete Modesto,
Ivone e Ágata Giancoli,
Josefina Biazotti,
Lavínia Maluf,
Rejeane Luca,
Rita Orlandi,
Rogério Bernardo e
Willian Villardi.

Todos pessoas muito especiais que contribuíram de maneira essencial para que este trabalho pudesse ser realizado.

Finalmente, aos “velhos” amigos da turma de 1999 do curso de Letras (UNESP – Araraquara) e aos “novos” amigos da E. E. Prof. José Fernandes.

A glória da amizade não é a mão estendida, nem o sorriso carinhoso, nem mesmo a delícia da companhia. É a inspiração espiritual que vem quando você descobre que alguém acredita e confia em você.

Ralph Waldo Emerson

*Toda história [...] da relação homem-mulher é uma
série de notas de rodapé à história de Adão e Eva.*

James Hillman

Ah! Terra! Sol que trazes luz a tudo!
Olhai-a! Vede essa mulher funesta
antes de ela descer sobre seus filhos
a mão sangrenta prestes a matar
a sua própria carne!

Eurípides, *Medéia*

Quem há no mundo que se possa gabar de ter
penetrado o confuso pensamento e mudável condição
duma mulher? Ninguém decerto.

Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*

Lembrou-se das heroínas dos livros que havia lido e a
legião lírica dessas mulheres adúlteras punha-se a
cantar em sua lembrança, com vozes de irmãs que a
encantavam. Ela mesma se tornara como uma parte
verdadeira de tais fantasias e concretizava o longo
devaneio de sua mocidade, imaginando-se um
daqueles tipos amorosos que ela tanto invejara antes.
Além disso, Ema experimentava uma sensação de
vingança. Pois não sofrera já bastante? Triunfava,
todavia, agora, e o amor, por tanto tempo reprimido,
explodia todo, com radiosa efervescência. Saboreava-
o sem remorsos, sem inquietação, sem desassossego.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
O mito inicial	10
A vida de Kate Chopin	12
A obra	15
Parte 1: UM FEMINISMO DE BASE DESCONSTRUCIONISTA	24
1. O feminismo e o universo patriarcal	25
2. O feminismo e a questão do texto e da autoria na literatura	47
3. Uma crítica feminista de base desconstrucionista	63
Parte 2: A ESTRUTURA DA DESARTICULAÇÃO	78
1. A relativa “simplicidade” do enredo	79
2. Um olhar sobre si mesmo: o narrador	87
3. Um jogo de (im)passes: as personagens	94
Léonce Pontellier: o ausente	97
Adèle Ratignolle: o Outro	102
Robert Lebrun: o arauto erótico	112
Mademoiselle Reisz: uma outra possibilidade	117
Ainda Robert	119
O capítulo XIII	122
Ainda Mademoiselle Reisz: Tristão e Isolda	127
Alcée Arobin: o <i>Perdido</i>	130
4. O jogo de interiores e exteriores: tempo e espaço	137
Tempo	137
Espaço	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	184
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	188
ANEXOS	191

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo promover uma leitura da disseminação de desarticulações do universo patriarcal empreendida por Kate Chopin (1850 – 1904) — escritora realista norte-americana — em **The Awakening** (1899), considerado a obra-prima da autora. Partindo-se das premissas de uma teoria e crítica feministas de base desconstrucionista, que permite a leitura conjunta do texto e do subtexto, pretende-se fazer uma análise das instâncias estruturais da narrativa em questão (enredo, narrador, personagens, tempo e espaço) de forma a apontar como a autora se utiliza dessas instância para promover uma contestação dos pressupostos maniqueístas e sexistas — ou oposições hierárquicas — que sustentam a sociedade e o pensamento ocidental a partir desses mesmos pressupostos.

Palavras-chave: Kate Chopin, **The Awakening**, Feminismo, Desconstrução, subtexto, narrativa.

ABSTRACT

The main purpose of this paper is to make a close reading of the dissemination of disarticulations attempted against the patriarchal universe by Kate Chopin (1850 – 1904) — a North-American Realistic writer — in **The Awakening** (1899), considered the authoress' masterpiece. Departing from the premises of a Feminist theory and criticism based on Deconstruction, which allows the reading of the text and the subtext at the same time, we intend to make an analysis of the narrative structural instances (plot, narrator, characters, time and space) in order to demonstrate how the authoress uses these instances to build a reply of the sexists and manichaeists purposes — or hierarchical oppositions — that support the Western society and thinking by these same purposes.

Keywords: Kate Chopin, **The Awakening**, Feminism, Deconstruction, subtext, narrative.

INTRODUÇÃO

O mito inicial

Tudo deve ter um começo, mas não necessariamente um fim, já que a Literatura, a Filosofia e a Física têm demonstrado que o fim pode ser justamente o começo, o que desarticula a dualidade início/fim e a substitui pela noção de eternidade. Sendo assim, início ou fim são pontos aleatórios. Então, o ponto inicial desta dissertação — do qual talvez ela nunca tenha saído, ou para onde de alguma forma tenha voltado — remonta ao ano de 2001, quando ainda cursávamos a graduação em Letras no campus da UNESP de Araraquara.

No segundo semestre daquele ano, tivemos nosso primeiro contato com as manifestações literárias dos Estados Unidos: foram hábil e brilhantemente desvendadas a nós e a mais quinze mentes inexperientes as sendas do teatro norte-americano através do estudo de três peças consideradas as obras mais representativas de seus autores: **A Raisin in the Sun** (1959), de Lorraine Hansberry (uma obra belíssima, mas que estranhamente não nos identificamos com a temática), **A Streetcar Named Desire** (1947), de Tennessee Williams (a causa secreta desta dissertação) e **Who's Afraid of Virginia Woolf?** (1962), de Edward Albee (cuja menor das qualidades é ser brilhante).

Desvendadas estas sendas, tínhamos que fazer um trabalho de conclusão da disciplina Literatura Norte-Americana I que versasse sobre uma delas. Não sabemos ao certo o motivo, mas a personagem Blanche DuBois, de **A Streetcar Named Desire**, nos encantou — nos arrebatou, na verdade — profundamente: um encanto, um arrebatamento parecido com o que sentimos diante de Lady Macbeth, de Emma Bovary e, mais tarde, de Edna Pontellier. Evidentemente que foi sobre Blanche que decidimos dissertar naquele trabalho.

Nosso orientador, então responsável pela disciplina, pediu que todos o procurassem para apresentar-lhe suas propostas de trabalho e receberem orientações bibliográficas. Assim o fizemos, e ele nos indicou **Personas Sexuais** (um livro, viemos a saber mais tarde, *comprometedor* para os que o lêem¹), de Camille Paglia, nosso primeiro contato com teorias feministas. A leitura desse texto mudou completamente todas as perspectivas teóricas (de base exclusivamente estruturalista e semiótica) que tínhamos até então, chamando-nos a atenção para outros textos e outras possibilidades interpretativas que mais tarde viriam a constituir a perspectiva teórica que delineamos na primeira parte do presente trabalho.

¹ Vide nota 49 do capítulo 1 da primeira parte do presente trabalho.

No início de 2002, já no segundo semestre de Literatura Norte-Americana, foi novamente nosso orientador quem assumiu a disciplina e, ao nos devolver corrigido o trabalho do ano anterior, disse — num vaticínio — que ali estava o início de um trabalho maior, possivelmente uma dissertação de mestrado. Tomamos suas palavras como um incentivo e, ao mesmo tempo, um convite: naquele mesmo ano já estaríamos sob sua orientação e, pelo que aqui se apresenta, ele estava correto em sua opinião.

Ainda em 2002 nosso orientador nos apresentou Kate Chopin: presenteou-nos com dois dos mais conhecidos contos da autora — “The story of an hour” e “A respectable woman”. Em seguida, indicou-nos **The Awakening**, que nos hipnotizou em um arrebatamento epifânico e tornou-se objeto de nossos estudos acadêmicos desde então. Até o final da graduação e nos dois anos do mestrado, apuramos nossas pesquisas e as reflexões em torno dessa obra de Kate Chopin e das questões da mulher na literatura. O resultado é o que aqui se apresenta.

Na primeira parte desta dissertação, que se subdivide em três capítulos, apresentaremos os pressupostos teóricos sobre os quais se assentam nossa leitura de **The Awakening**. O primeiro capítulo — “O feminismo e o universo patriarcal” — pretende ser uma reflexão inicial sobre os preceitos patriarcais que deliberadamente excluem a mulher enquanto sujeito histórico, social, político e econômico, bem como os reflexos dessa exclusão no universo da Literatura. O segundo capítulo — “O feminismo e a questão do texto e da autoria na literatura” — delinea as especificidades do texto escrito por mulheres. É neste capítulo que apresentamos, discutimos e refletimos sobre o que consideramos ser um dos pontos-chaves do presente trabalho: a questão do subtexto.

O terceiro e último capítulo desta primeira parte — “Um feminismo de base desconstrucionista” —, um tanto quanto polêmico talvez, constitui a essência da nossa leitura de **The Awakening**: nele apresentamos, a partir da aproximação da questão do subtexto às reflexões desconstrucionistas de Hélène Cixous — ou a aproximação do feminismo norte-americano ao feminismo francês —, como se dá a desarticulação dos preceitos patriarcais a partir deles mesmos no texto de autoria feminina. É por essa vereda que se encaminha nossa leitura da obra-prima de Kate Chopin, na qual apontamos e analisamos em profundidade os recursos narrativos utilizados pela autora para minar o patriarcado em si mesmo.

A segunda parte desta dissertação constitui-se da análise propriamente dita do tecido narrativo de **The Awakening** a partir dos pressupostos teóricos delineados na primeira parte. São quatro capítulos que contemplam, respectivamente, enredo, narrador, personagens e espaço-tempo. A opção por estruturar a análise da obra dessa forma é meramente didática e

tem por objetivo dar um caráter orgânico e organizado ao texto, não devendo ser, portanto, interpretada como uma opção teórica, uma vez que acreditamos — e a moderna teoria e crítica literárias têm apontado para esse norte — ser impossível analisar de forma estanque cada uma das instâncias narrativas.

Antes, porém, de mergulharmos em teorias e análises, cremos ser importante — para não dizer necessário — apresentar a vida e a obra de Kate Chopin, já que há pouquíssimos trabalhos sobre a autora no Brasil. Apesar disso, há duas traduções brasileiras de **The Awakening** e a recente publicação da tradução de **At Fault**, primeira obra da autora, pode ser um indício de que o mercado editorial brasileiro interessou-se definitivamente pela obra da autora, o que certamente poderia torná-la mais conhecida fora dos muros da academia. Não podemos, entretanto, deixar de registrar que falta ainda uma tradução dos contos de Chopin.

A vida de Kate Chopin

Kate Chopin, uma das grandes vozes do Realismo norte-americano, é uma ilustre desconhecida no Brasil. À exceção dos círculos acadêmicos, a autora e sua respectiva obra não gozam da popularidade ostentada por outros conterrâneos como Edgar Allan Poe, William Faulkner ou Ernest Hemingway. Talvez porque ela não tenha escrito textos góticos como Poe, ou porque não tenha feito excepcionais experimentalismos com a linguagem como Faulkner, ou ainda porque não tenha uma “prosa viril” como Hemingway. Talvez ainda porque tenha decorrido mais de meio século, *post mortem*, antes de seu nome ser incluído em uma antologia de autores Norte-Americanos (e ainda assim de forma bastante reduzida, como se pode notar na famosa compilação de George McMichael²). Ou talvez porque ela seja mulher, mas não uma mulher que tinha uma vida monástica como Emily Dickinson, ou uma íntima amizade com Henry James como Edith Wharton. Ela era apenas Kate Chopin, como se notará nas páginas que se seguem, uma autora recentemente redescoberta pelo público (norte-americano e europeu) e pela crítica especializada. Uma autora cuja obra já se tornou canônica ao ser redescoberta.

Nascida Katherine O’Flaherty em 8 de fevereiro de 1850³, na cidade de Saint Louis (um dos berços do jazz), estado do Missouri, Kate Chopin teve uma infância suficientemente

² MCMICHAEL, George (ed.). **Concise Anthology of American Literature**. New York: Macmillan, 1985.

³ O ano do nascimento de Kate Chopin é, ainda, uma questão bastante discutida, pois seus primeiros biógrafos — Daniel S. Rankin (**Kate Chopin and Her Creole Stories**, 1932) e Per Seyersted (**Kate Chopin**. A Critical Biography, 1969) — afirmam que ela nasceu em 1851, enquanto Emily Toth (**Kate Chopin**, 1990) argumenta que a autora nasceu em 1850. Optamos aqui pelo ano proposto por Toth porque sua afirmação baseia-se, de acordo com Margo Culley (CHOPIN, 1994b, p. 113), em recentes descobertas documentais sobre a vida da autora.

aristocrática para os padrões da época: seu pai, Thomas O’Flaherty, era um abastado comerciante; e sua mãe, Eliza Faris, uma aristocrata crioula⁴. Isso proporcionou-lhe uma vida sem problemas materiais e também acesso à educação, pois pôde frequentar a Sacred Heart Academy de Saint Louis e também receber instrução em casa ministrada pela avó materna, com quem aprendeu francês, vindo a se tornar exímia leitora e tradutora de obras escritas neste idioma, especialmente as obras de Guy de Maupassant⁵, sobre o qual escreveu creditando-lhe tê-la ensinado o ofício das Letras:

Eu estava nos bosques, nos campos, tateando ao meu redor; procurando por algo grande, satisfatório, convincente... [quando] topei com Maupassant. Li suas história e maravilhei-me com elas. Aqui existia vida, não ficção; pois onde estavam os enredos, os mecanismos ultrapassados e as armadilhas de palco que de maneira vaga e impensada eu imaginara essenciais à arte de tecer histórias. Aqui estava um homem que tinha escapado da tradição e da autoridade, que tinha mergulhado em si mesmo e olhado sua vida através de seu ser e de seus próprios olhos; e que, de um modo simples e direto, contou-nos o que viu⁶ (CHOPIN *apud* MARTIN, 1988, p. 3 – 4).

No ano em que entrou na Sacred Heart Academy (1855), dois fatos vieram a marcar a vida e a obra da autora: primeiramente a amizade com Kitty Garesché, que mais tarde veio a se tornar freira, mas que sempre se correspondeu com Chopin. Juntas elas leram, antes dos treze anos de idade, autores como Walter Scott, John Bunyan, Bernardin de Saint-Pierre e adaptações de Charles Dickens, os quais viriam a se tornar algumas das referências na obra da autora. É para Kitty Garesché que ela escreve o poema “To the Friend of My Youth” (cf. SHOWALTER, 1988, p. 54).

O outro fato que marcou a vida e a obra de Kate Chopin, ocorrido naquele mesmo ano, foi a trágica morte de Thomas O’Flaherty. Em primeiro de novembro de 1855, um acidente ocorrido na viagem de inauguração de um trecho ferroviário da Pacific Railroad ligando Saint Louis a Jefferson City matou o pai da autora, um dos dignitários presentes no trem que caiu no rio Gasconade. Esse ocorrido talvez tenha deixado marcas muito profundas em suas

⁴ O termo crioulo/a (*Creole*, em inglês) designa, especialmente no estado da Louisiana, pessoas de ascendência francesa e/ou espanhola. É também um dialeto específico falado naquele estado. O oitavo capítulo da segunda parte de *At Fault* (1890), primeira narrativa longa publicada por Chopin, é inteiramente escrito nesse dialeto.

⁵ Maupassant é uma das principais influências que se pode notar nos contos de Kate Chopin.

⁶ No original: “I had been in the woods, in the fields, groping around; looking for something big, satisfying, convincing... [when] I stumbled upon Maupassant. I read his stories and marvelled at them. Here was life, not fiction; for where were the plots, the old fashioned mechanism and stage trapping that in a vague, unthinking way I had fancied were essential to the art of story making. Here was a man who had escaped from tradition and authority, who had entered into himself and looked out upon life through his own being and with his own eyes; and who, in a direct and simple way, told us what he saw”.

lembranças, pois virá a ser exorcizado de forma bastante reveladora em “The Story of an Hour”⁷, um dos contos mais famosos de Chopin.

O ano de 1869 foi também um ano bastante marcante para a autora, pois conheceu Oscar Chopin, com quem se casaria em junho do ano seguinte. Em 1871 Katherine O’Flaherty Chopin — agora simplesmente Kate Chopin — e seu marido se mudaram para New Orleans, onde este era proprietário de grandes fazendas de algodão. Entretanto, a alegria do casal durou apenas até 1882. Em outubro daquele ano Oscar apresentou os primeiros sinais da febre amarela que contraíra durante a epidemia que assolara New Orleans em 1878, morrendo dois meses depois. Assim, o ano de 1883 começa de forma bastante preocupante: Kate Chopin está viúva, com seis filhos pequenos e às voltas com uma dívida de doze mil dólares (um valor exorbitante para a época) deixada pelo marido por causa de problemas com as lavouras de algodão.

Apesar da situação quase desesperadora e superando todas as expectativas, Kate Chopin toma a frente dos negócios e, por um curto espaço de tempo (até 1884, quando consegue terminar de pagar as dívidas deixadas pelo marido), torna-se uma fazendeira atuante, conduzindo pessoalmente as lavouras e as questões relacionadas ao dinheiro, algo que contradiz tudo que se esperava de uma mulher na época, ou seja, passividade e total devoção ao lar, aos filhos e ao marido. Entretanto, este talvez seja um dos benefícios da viuvez, uma condição que historicamente concede à mulher alguns direitos que, se o marido estivesse vivo, não seriam permitidos. Aqui, novamente, vida e obra parecem se entrelaçar, pois a personagem principal da primeira narrativa longa da autora, Thérèse Lafirme, é também uma fazendeira viúva e proprietária de lavouras de algodão.

Em 1884 Kate Chopin e seus filhos retornam para a casa dos O’Flaherty em Saint Louis, onde viveriam até a morte da primeira. No ano seguinte, Frederick Kolbenheyer, médico obstetra que se tornara amigo da autora em 1873, começou a encorajá-la a escrever e, em 1889, Chopin começa a publicar contos e poemas e a escrever **At Fault**, sua primeira narrativa longa, publicado no ano seguinte. Nos dez anos decorridos entre 1889 e 1899, a autora tornou-se um dos nomes mais respeitados do sul dos Estados Unidos, publicando nesse período a imensa maioria de sua prolífica obra, que inclui duas narrativas longas, mais de cem contos, vários poemas, sketches, traduções, resenhas e críticas.

Entretanto, o retumbante fracasso de crítica e público que foi **The Awakening**⁸, publicado em 22 de abril de 1899, fez com que a autora diminuísse consideravelmente o

⁷ Conto provavelmente escrito em 1894 e publicado em dezembro do mesmo ano na revista **Vogue** (cf. GILBERT, 2002, p. 1051).

número de suas publicações por dois motivos: primeiro porque elas não eram mais aceitas pelos editores que, ao lerem as pesadas críticas à segunda narrativa longa da autora, negavam-se a publicar qualquer outro texto por ela produzido por medo de serem também criticados e perderem mercado; e segundo porque o impacto psicológico causado pelas críticas fez com que Chopin simplesmente parasse de escrever no ritmo frenético com que escrevia. A conjugação desses dois fatores resultou no esquecimento da autora por parte do público, um esquecimento que perduraria por mais de cinquenta anos após sua morte, causada por uma hemorragia cerebral, em 22 de agosto de 1904.

A obra

A obra de Kate Chopin é, como já mencionado acima, bastante variada em gêneros textuais. Contudo, a maior parte de sua produção compõe-se de contos, os quais foram publicados pela primeira vez em jornais e revistas da época e, pela segunda vez, em duas coletâneas organizadas pela própria autora ainda em vida: a primeira, **Bayou Folk**, foi publicada em 1894 e contém 23 contos. “*Désirée’s Baby*”, um de seus contos mais famosos, faz parte desta primeira publicação. A segunda coletânea, **A Night in Acadie**, foi publicada em 1897 e contém 21 contos, dentre eles “*A Respectable Woman*” e “*Ripe Figs*”, também famosos. Há ainda vários outros contos publicados de forma dispersa em várias revistas e jornais norte-americanos, tanto do norte quanto do sul do país, mas que não chegaram a ser editados em livro enquanto Chopin estava viva.

O primeiro conto de repercussão publicado pela autora é, de acordo com especialistas, “*Wiser Than a God*” (1889). Neste, já é possível notar o tratamento de assuntos que serão ampliados sobremaneira em **The Awakening**, como “a tensão entre aspiração artística e convenção social”⁹ (MARTIN, 1988, p. 4) no que tange ao enredo: uma jovem que deseja se tornar musicista e que entra em conflito com sua mãe porque esta quer que a primeira se case e tenha filhos. Já neste primeiro conto há também a abordagem de um tema que será recorrente e de suma importância em **The Awakening**: a música.

⁸ **The Awakening** tem duas traduções para o português. Usamos uma delas (vide as Referências Bibliográficas para **O despertar**, 1994a) para fazer as citações no corpo do presente trabalho. Entretanto, optamos por deixar o título da obra no original em inglês, para evitar possíveis confusões com os usos que fazemos da palavra *despertar*. Além disso, os trechos citados da obra, bem como todas as citações de textos em outra língua, serão transcritos no original em notas de rodapé. Observar-se-á que a referência bibliográfica do texto original de **The Awakening** reproduzido nas notas é diferente da tradução brasileira (vide Referências Bibliográficas para **The Awakening**, 1988). Salientamos também que, excetuando-se o uso da tradução publicada, em português, da obra objeto das análises que se segue; todas as demais traduções de textos estrangeiros foram feitas pelo autor da presente dissertação.

⁹ No original: “the tension between artistic aspiration and social convention”.

Em relação às narrativas longas da autora, a produção de contos foi bastante vasta e compõe um rico e extenso panorama dos temas por ela abordados. O presente trabalho, contudo, não pretende se debruçar sobre esta produção (ao menos neste momento), apesar de reconhecê-la como de fundamental importância na obra de Chopin. Antes, porém, nosso foco recairá sobre as narrativas longas, as quais podem ser lidas como uma espécie de ampliação dos temas caros à autora, como a condição feminina ou a própria Louisiana, esta cenário da maioria de suas obras.

Aqui se faz necessária uma palavra sobre os mencionados temas de Kate Chopin. Sem dúvida a condição, o pensamento e a identidade feminina são os temas principais que permeiam toda a sua obra, seja em contos, narrativas longas ou poemas. Estes temas sempre são conduzidos de forma a levar ao despertar do “eu” feminino. Um outro tema recorrente são os relacionamentos amorosos, os quais estão normalmente condicionados à busca ou autoafirmação deste “eu”.

É bastante sintomático que as questões relacionadas à mulher sejam tratadas pela autora, que é mulher e evidentemente não estava só em seu intento, havendo muitos outros escritores e escritoras seus contemporâneos que deram tratamento específico a estas questões. Todavia, o que diferencia Chopin dos demais, em um primeiro momento, é justamente a maneira como ela trata tais temas: enquanto seus contemporâneos ainda retratavam suas personagens femininas em extremos opostos de anjo (a mulher passiva e/ou submissa) ou demônio (a *femme fatale*), Chopin compõe suas personagens como seres que buscam se libertar das opressões sociais impostas à sua condição sexual de mulheres, ainda que essa busca leve à morte como última consequência, como é o caso das heroínas de “The Story of an Hour” e **The Awakening**.

Além disso, Kate Chopin diferencia-se também por tratar de questões sexuais — especialmente as relacionadas à mulher — de uma forma muito clara e sem preconceitos ou pudores (para os padrões do século XIX, é claro, em que o simples fato de ser mulher era, em si, um tabu), o que acabou escandalizando a opinião pública e a opinião especializada à época da publicação de **The Awakening**, corolário de todas as suas obras.

Kate Chopin trata dessas temáticas de uma maneira bastante peculiar: utilizando-se do tempo e, principalmente, do espaço para revelar o que se passa com suas personagens. Assim, essas duas instâncias narrativas têm sempre um significado maior do que o uso normal para a contextualização do enredo dentro das obras da autora, especialmente em **The Awakening**, como se verá, pois se entrelaçam de forma inseparável às demais instâncias da narrativa, sendo também recursos de sua disseminação das desarticulações da sociedade patriarcal. No

caso específico da narrativa em questão, o mar, a música, a luz e seus vários símbolos são pintados com cores realisticamente fortes por um narrador que detém o controle sobre o espaço psicológico, o qual também assume cores fortes em alguns momentos.

Essa maneira *Impressionista*, por assim dizer, de pintar com cores fortes imagens realistas no tempo/espaço que acrescentam mais significados — ou sustentam tais significados — aos temas tornam a autora uma representante do que a crítica especializada chama de *local colorist* (colorista local), cuja principal característica são as narrativas nas quais “a identidade do cenário está integrada ao desenrolar do tema, em vez de simplesmente fortuita a uma temática que poderia muito bem ser encenado em qualquer lugar”¹⁰ (MAY, 1994, p. 216). Assim, locais como o balneário de Grand Isle, a cidade de New Orleans e as cidades de Saint Louis e Natchitoches, por exemplo, tornam-se cenários indissociáveis dos temas e do enredo das narrativas que neles são situadas.

Visto as questões que dizem respeito aos temas, abordemos as duas narrativas longas publicadas pela autora¹¹. A primeira, **At Fault**¹² (1890), foi recusada pelos editores de Saint Louis por ser uma obra à frente de seu tempo no tratamento do divórcio. Por isso, Chopin decidiu publicá-la às suas próprias expensas. Nesta narrativa explora-se, de forma geral, “os temas da autonomia emocional e da repressão moral impostas pela sociedade”¹³ (MARTIN, 1988, p. 4). Pode-se dizer que esta primeira obra está calcada ainda em temas e ideais Românticos¹⁴ em vários sentidos: há, por exemplo, um triângulo amoroso, traições, provas de amor e um final feliz. Em contrapartida, há também uma certa independência das personagens femininas pouco comum à época, o que coloca alguns toques Realistas na obra. A personagem Thérèse Lafirme, um claro esboço do que mais tarde seria Edna Pontellier, conjuga as duas características apontadas, pois faz parte do triângulo amoroso (na verdade ela é o cerne do triângulo, pois é quem se interpõe entre David Hosmer, que a ama e por ela é amado; e Fanny Larimore, ex-esposa deste), mas também é uma mulher social e moralmente

¹⁰ No original: “the identity of the setting is integral to the very unfolding of the theme, rather than simply incidental to a theme that could as well be set anywhere”.

¹¹ A cronologia biográfica compilada por Sandra M. Gilbert (2002) afirma que houve uma terceira narrativa longa chamada **Young Dr. Gosse** (1891), que foi rejeitada por todas as editoras procuradas por Kate Chopin. Depois disso, desanimada, a autora destruiu o manuscrito.

¹² A tradução de **At Fault, Culpados**, foi publicada no Brasil em outubro de 2005 pela Editora Horizonte (vide Bibliografia Consultada).

¹³ No original: “the themes of emotional autonomy and the moral constraints imposed by society”.

¹⁴ Para os propósitos do presente trabalho, usaremos a palavra Romântico, com inicial em maiúscula, toda vez que nos referirmos ao Movimento Romântico, ou Romantismo, que floresceu na Alemanha e Inglaterra no final do século XVIII e propagou-se pelo Ocidente no decorrer do século XIX.

independente, já que é viúva e administra sozinha as lavouras de algodão deixadas pelo falecido marido¹⁵.

A segunda narrativa longa publicada por Kate Chopin é **The Awakening** (1899), o objeto de análise neste trabalho. Inicialmente, a narrativa recebeu o título de “A Solitary Soul”, que pode ser explicado pelo fato da protagonista fechar-se em si mesma e empreender uma busca solitária de sua própria personalidade e independência enquanto mulher. Em uma interpretação mais refinada, poderia-se até afirmar que Edna Pontellier, apesar de rodeada por muitas pessoas no decorrer da narrativa, sente-se completamente só, pois ninguém, além do leitor, tem conhecimento do que ela está sentindo e o que está descobrindo sobre si. Claramente, esta característica expande sobremaneira a interpretação deste primeiro título.

Apesar dos méritos significativos que o título “A Solitary Soul” implica para a interpretação da narrativa, Kate Chopin alterou-o para o atual antes do texto ser publicado. Assim, tendemos a afirmar, com base nas análises que serão empreendidas nos capítulos que se seguem, que o título **The Awakening** (O despertar) parece muito mais dotado de significado do que o primeiro título, pois a partir do momento em que se entende o ato de despertar como a passagem de um estado de inconsciência passiva (o sono propriamente dito, que poderia ser uma metáfora para a submissão do feminino ao masculino no que diz respeito à passividade) para um estado de consciência ativa (o depois de acordar, que poderia ser uma metáfora para o trajeto da protagonista na narrativa), abre-se um novo e ainda mais extenso leque de possibilidades interpretativas.

Entretanto, talvez o mais importante a se considerar em relação ao segundo, e definitivo, título desta segunda narrativa longa de Chopin seja o fato em si do ato de despertar pressupor algo antes e algo depois de sua concretização, e nunca um durante, já que tal durante é em si o reino inconsciente dos sonhos. Trata-se, portanto, de um limiar, de algo indefinido que não é o sono propriamente dito, mas que também não é o depois de acordar; algo que não é a total inconsciência, mas que também não é a total consciência. O despertar é algo que fica *entre*, algo que é e não é uma coisa e outra: um *inter*-dito. Assim, o próprio título da narrativa traz, em si, um impasse, impasse este que perpassará significativamente todo o texto desestabilizando certezas que parecem absolutas, como a oposição entre masculino e feminino.

¹⁵ Há, como se pode notar, uma identificação entre a condição sócio-moral da personagem principal de **At Fault** e a condição de um momento da vida de Kate Chopin, qual seja a de que ambas eram viúvas e um dia administraram fazendas de algodão. É comum encontrar na obra da autora referências, explícitas ou implícitas, a fatos por ela vividos, como a morte do pai, a morte do marido etc.

Atualmente considerado a obra prima da autora, **The Awakening** foi recebido de forma muito negativa pelo público e pela crítica da época. “Não é um livro saudável”¹⁶, concluiu o editor de resenhas do **St. Louis Daily Globe-Democrat**, de 13 de maio de 1899; “ficção sexual”¹⁷, definiu outro editor de resenhas (**Chicago Times-Herald**, 1º de junho de 1899); “uma história essencialmente vulgar”¹⁸, decretou ainda outro editor de resenhas (**Literature** 4, 23 de junho de 1899); “mórbido e introspectivo de maneira doentia”¹⁹, disse ainda o editor da coluna “Fresh Literature” do jornal **Los Angeles Sunday Times** (25 de junho de 1899); e finalmente “Uma Bovary Crioula”²⁰ foi a definição pejorativa dada por uma certa Sibert, que assina a coluna “Books and Magazines” do jornal **Pittsburgh Leader**, de 8 de julho de 1899.

Esta última definição torna-se amplamente significativa quando se descobre que Sibert era o primeiro sobrenome de Willa Cather (1873 – 1947), famosa escritora contemporânea de Kate Chopin²¹. Ou seja, nem mesmo as mulheres escritoras da época prestigiaram **The Awakening**, uma narrativa de e sobre elas. Perguntar “por quê?” aqui pode ser produtivo, mas as respostas serão inúmeras e possivelmente contraditórias entre si. Entretanto, tendemos a começar a discussão afirmando que, inicialmente, as mulheres do final do século XIX não se reconheceram na personagem Edna Pontellier porque esta simplesmente não se reduzia aos padrões femininos convencionais, padrões estes os quais as mulheres da época (com raras exceções) já tinham incorporado, ou seja, aceitado como verdade — *reificado*, diria a crítica marxista —: Edna tem um certo repúdio pelos filhos; não ama o marido, por isso o trai; e ainda está em busca — e faz alguns progressos — no que diz respeito à independência social (ela vai morar sozinha, por exemplo) e mental (ela emana uma eroticidade deliberada). Nos capítulos seguintes se poderá notar que não se trata apenas de um sentimento de não-identificação. Ao contrário, trata-se de um sentimento de estranheza em um sentido freudiano do termo.

A definição de Willa Cather traz ainda uma interessante aproximação entre Edna Pontellier e Emma Bovary, a famosa personagem de Flaubert. Não é intenção deste trabalho fazer uma análise comparada entre as duas personagens, porém há, inegavelmente, semelhanças suficientemente perceptíveis entre ambas para permitir que Cather aproxime

¹⁶ No original: “It’s not a healthy book”.

¹⁷ No original: “sex fiction”.

¹⁸ No original: “an essentially vulgar story”.

¹⁹ No original: “unhealthily introspective and morbid”.

²⁰ No original: “A Creole Bovary”.

²¹ Todas as citações e referências mencionadas no parágrafo anterior foram retiradas da edição crítica de **The Awakening** editada por Margo Culley (CHOPIN, 1994b, p. 161 - 170) – vide Referências Bibliográficas.

uma e outra e também para que um dos primeiros críticos que voltaram atenções sobre o trabalho de Chopin — Cyrille Arnavon, primeiro tradutor de **The Awakening** para o francês²² — afirme, ainda pejorativamente, que Edna Pontellier é uma “*Madame Bovary* americana”²³ (ARNAVON, 1994, p. 184). Tais semelhanças, muito *en passant*, podem ser constatadas no que diz respeito ao adultério e ao suicídio, ambos perpetrados pelas duas personagens.

Em consequência das sérias críticas recebidas, afirmam os biógrafos de Chopin²⁴, **The Awakening** foi retirado das livrarias de Saint Louis e sua autora relegada ao esquecimento por mais de meio século. Cabe então, diante do exposto, questionar por que uma narrativa que, modernamente, é considerada a obra mais importante de sua autora teve uma recepção tão negativa em sua época? Uma possível resposta, que pode ser bastante significativa, é dada por Dorothy Anne Dondore em **Dictionary of American Biography**: “uma das tragédias da literatura americana recente [é] que a Sra. Chopin deveria ter escrito este livro [**The Awakening**] duas décadas à frente de seu tempo”²⁵ (DONDORE *apud* MARTIN, 1988, p. 12). Uma mulher que busca autonomia e não se conforma com a sociedade em que vive não era uma mulher vista com bons olhos pelo conservador e aristocrático sul dos Estados Unidos do final do século XIX. Ora, autonomia e não-conformidade definem, em última instância, Edna Pontellier, o que não a encaixa nos padrões sócio-culturais da época. Nesse sentido, de fato a narrativa está à frente de seu tempo, pois algo desse tipo só seria empreendido pelo Movimento Feminista sessenta anos mais tarde.

Per Seyersted, segundo biógrafo da autora, propõe o que podemos tomar como uma segunda possibilidade de resposta à questão levantada. Diz ele que “O grande feito de Kate Chopin foi o fato dela ter aberto uma nova premissa na literatura Americana. Ela foi a primeira autora em seu país a aceitar a paixão como um assunto legítimo para ficção séria, franca... ela encarregou-se de expor a verdade inclemente sobre a vida submergida da mulher”²⁶ (SEYERSTED *apud* MARTIN, 1988, p. 11). Sob esse aspecto, **The Awakening** é um exemplo magnificamente bem acabado, pois as paixões são, como se verá, uma das maneiras utilizadas por Edna Pontellier para “despertar”.

²² Per Seyersted (1988, p. 17) afirma que **The Awakening** foi publicado em francês com o sugestivo título de **Edna** em 1953, o que parece uma manobra do tradutor para aproximar a narrativa à obra de Flaubert, cujo título também é composto por um nome próprio.

²³ No original: “American *Madame Bovary*”.

²⁴ Única exceção à Emily Toth, que afirma não existirem provas de que esse fato tenha realmente ocorrido (vide a edição crítica de **The Awakening** editada por Margo Culley (CHOPIN, 1994b, p. 113).

²⁵ No original: “one of the tragedies of recent American literature [is] that Mrs. Chopin should have written this book [**The Awakening**] two decades in advance of its time”.

²⁶ No original: “The great achievement of Kate Chopin was that she broke new ground in American literature. She was the first woman writer in her country to accept passion as a legitimate subject for serious, outspoken fiction... she undertook to give the unsparing truth about a woman’s submerged life”.

Além disso, **The Awakening** é também, e talvez somente, uma narrativa sobre a vida submersa da mulher, já que relata a descoberta do “eu” feminino da personagem, um “eu” normalmente sufocado e reprimido pela sociedade patriarcal, deliberadamente submergido, portanto. De certa forma, esse despertar é também um dos artifícios de Kate Chopin para desarticular a sociedade patriarcal, sociedade esta promotora das submersões desse “eu”.

Uma terceira hipótese de resposta à pergunta formulada compreende, justamente, a desarticulação da sociedade patriarcal que se pode ler em **The Awakening**. A sociedade do final do século XIX que teve o primeiro contato com **The Awakening** não estava preparada para se deparar com um programa narrativo que, em seus vários níveis, tinha como intenção desestruturar o *status quo* no qual a mulher é tida como um ser social passivo, cujas duas únicas funções constituem a devoção ao marido e os cuidados com lar e filhos. O trajeto narrativo de Edna Pontellier vai mostrar que estes parâmetros patriarcais não se encaixam, em absoluto, na constituição da personagem. Ao contrário, são deliberadamente utilizados de forma a minar a oposição binária da qual compreendem um dos pólos.

Ao nosso ver, é essa possibilidade de leitura que pode justificar, também, a não aceitação da narrativa em sua época. É essa possibilidade também que nos parece mais produtiva para encaminhar a leitura que se segue, pois vemos aqui um provável motivo do resgate valorativo de **The Awakening** cerca de sessenta anos depois de sua primeira publicação. Tendo isso em mente, vale a pena mencionar *en passant* como foi esse resgate.

Um dos primeiros críticos a considerar a importância da obra prima de Kate Chopin foi Edmund Wilson. Em **Patriotic Gore: Studies in the Literature of the American Civil War** (1962), o crítico descreve **The Awakening** como “desinibido e belamente escrito, o que antecipa D. H. Lawrence no seu tratamento da infidelidade”²⁷ (WILSON *apud* MARTIN, 1988, p. 12). Também no prefácio que escreveu para a primeira edição das obras completas de Kate Chopin, editada por Per Seyersted, Edmund Wilson diz que Kate Chopin foi uma “mulher notável”²⁸ (1988, p. 14) e que sua obra “estava tentando colocar em discussão as verdadeiras emoções secretas das mulheres em relação a seus maridos e filhos”²⁹ (1988, p. 14).

Outro trabalho extremamente importante para o resgate da obra da autora, e especialmente para o resgate da importância de **The Awakening**, foi o empreendido por Per

²⁷ No original: “quite uninhibited and beautifully written, which anticipates D. H. Lawrence in its treatment of infidelity”.

²⁸ No original: “unusual woman”.

²⁹ No original: “was attempting to put on record the real inner emotions of women in relations to their men and their children”.

Seyersted, um pesquisador norueguês que se encantou com um exemplar da obra, o qual encontrara na biblioteca da Louisiana State University quando ali viera dar uma palestra. Seyersted foi o primeiro a compilar as obras completas de Chopin, publicadas pela primeira vez em 1969, além de ser também a pessoa que descobriu **At Fault**, uma narrativa que, até então, era completamente desconhecida até mesmo nos meios acadêmicos.

Apesar dos inegavelmente importantes trabalhos de Wilson e Seyersted, e mais tarde também o de Emily Toth, o que acabou tornando **The Awakening** uma narrativa conhecida, profundamente estudada e extremamente valorizada foi o Movimento Feminista que eclodiu, nos Estados Unidos e Europa, nas décadas de sessenta e setenta do último século.

Sem dúvida o resgate da obra da autora empreendido por Seyersted não poderia ter acontecido em momento tão propício: o momento mais fervoroso do Feminismo, no qual mulheres norte-americanas e européias saíram pelas ruas protestando abertamente contra milênios de submissão. Nesse contexto de protestos inflamados e sem nenhum tipo de coerção (ao menos aparentemente), obras literárias, pinturas, esculturas, músicas e mais um sem-número de manifestações culturais foram elevadas ao posto de ícones do Movimento ou rotuladas de repressoras ou machistas.

Assim, por causa de sua protagonista que está em busca de um despertar de si mesma — o que a torna um exemplo cabal da célebre afirmação de Simone de Beauvoir em **O segundo sexo** (1949), livro que pode ser considerado o manual teórico do Movimento Feminista: “a gente não nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR *apud* BUTLER, 2003, p. 17) —, um despertar que não se limita às convenções patriarcais, antes transgredindo-as abertamente, o que coloca sua autora na vanguarda do Feminismo, pois esta promoverá o que atualmente é a base da crítica feminista, ou seja, “a contestação do patriarcado” (XAVIER, 1999, p. 16); e levando-se também em consideração o momento histórico em que a obra prima de Chopin surgiu, o qual a condenou de várias formas; imediatamente **The Awakening** foi transformado em um dos ícones do Movimento Feminista, tornando-se posteriormente objeto de análise de nomes do porte de Elaine Showalter e Sandra M. Gilbert³⁰.

Dessa forma, a obra de Kate Chopin liga-se ao Movimento Feminista — o que nos permitiria mesmo chamá-la de *feminista avant la lettre*, ainda que ela não tenha sido uma militante — ao menos em dois dos seus aspectos: o despertar de um “eu” feminino, de uma identidade feminina que, como se verá, é plural; e a contestação do patriarcado que, como se

³⁰ Elaine Showalter analisa **The Awakening** no ensaio “Tradition and the Female talent: *The Awakening* as a Solitary Book” e Sandra M. Gilbert em “The Second Coming of Aphrodite”, ambos sem tradução em língua portuguesa (vide Referências Bibliográficas).

verá também, dá-se de múltiplas formas na narrativa. Despertar da identidade feminina e contestação do patriarcado estão de tal forma *inter*-relacionados na narrativa sob o ponto comum da pluralidade/multiplicidade — pluralidade/multiplicidade esta que, por si só, desfaz o pensamento da existência de um *único* centro disseminador de desarticulações e dá lugar a centros disseminadores (o que inclui também as margens e o exterior), permitindo-nos ler **The Awakening** como uma escrita disseminativa em todas as instâncias narrativas, instâncias estas que se tornam o primeiro movimento de neutralização do pensamento hierarquizado, o qual é o próprio cerne da sociedade patriarcal. Assim, constatar-se-á que não há um “eu” (identidade feminina, necessariamente em oposição à identidade masculina) e/ou um “outro” (a sociedade necessariamente em oposição à subjetividade), mas sim um “eu outro”, “eus”: só há pluralidades.

O como essas pluralidades se impregnam/se disseminam por toda a narrativa de forma a desarticular as oposições binárias e hierarquizadas (eu/outro, sociedade/subjetividade, feminino/masculino, escrita feminina/escrita masculina etc.) é, em resumo, o que pretende demonstrar este trabalho, que tomará por base uma teoria/crítica feminista de base desconstrucionista.

1. UM FEMINISMO DE BASE

DESCONSTRUCIONISTA

“Ela está tornando as coisas diabolicamente incômodas para mim — prosseguiu [Léonce] nervosamente. — Formou idéias na cabeça com respeito aos direitos eternos das mulheres [...]”

Kate Chopin, **The Awakening**

1. O FEMINISMO E O UNIVERSO PATRIARCAL

Desde os idos do século XIX, quando surgiu a arbitrária separação entre ciências humanas, exatas e biológicas — um legado negativo do Positivismo — e, desta separação, a História, a Arqueologia, a Sociologia e a Antropologia, o universo humano vem procurando respostas para suas *origens*. Um problema até então filosófico passou a ocupar mentes incansáveis e autodenominadas *científicas* em busca de *provas concretas* do elo perdido que explicaria o ser humano de hoje, de ontem e de sempre. Os estudos históricos e antropológicos voltados a esta questão mostraram que, inicialmente e sustentados por provas concretas (pinturas rupestres, fragmentos de cerâmica etc.), já na Pré-História o homem passou a ser o animal dominante e, como tal, a submeter a Natureza a seu bel-prazer (se é que é possível tal submissão, uma vez que o homem, no pensamento darwinista, faz parte da Natureza). *O homem, e não a mulher.*

Em termos de Ocidente, hoje é possível falar, sem uma conotação pejorativa, que a sociedade é patriarcal, ou seja, que tem na figura do homem/pai — o *pater* latino, que originou a palavra *pai*, mas que também originou a palavra *pátria* — seu pilar de sustentação. A associação entre homem/sexo masculino com o pai é um legado do ideário judaico-cristão, claramente enraizado na filosofia platônica, que instituiu o modelo já secular da família ocidental: pai, mãe e filhos. A História e a Arqueologia, no campo das provas materiais, têm demonstrado esse domínio do *pátrio-poder* nas várias épocas da passagem humana pela Terra; da mesma forma que a Sociologia e a Antropologia, no campo das idéias, têm proposto análises que corroboram a dominância do homem/pai sobre os caminhos tomados pela sociedade ocidental.

Evidentemente que nem todos os historiadores, arqueólogos, sociólogos e antropólogos concordam com tal premissa. Achados arqueológicos do final do século XIX e primeira metade do século XX³¹ apontam para a inquietante possibilidade da existência ao menos de um culto ao feminino nas eras Paleolítica e Neolítica, já que foram encontradas representações de ídolos femininos em várias partes do ocidente (Áustria, Alemanha, Grécia etc.)³². Também no campo das idéias, estudos empreendidos ainda no século XIX procuraram

³¹ Vide Anexo 3, figuras 1 e 2.

³² É importante saber que, ao fazermos tais elucubrações, temos em mente os acervos de esculturas Pré-Históricas do Museu de História Natural de Viena, na Áustria; e do Museu Arqueológico de Iráklion em Creta, na Grécia, aos quais tivemos acesso via Internet (os sites são, respectivamente, www.nhm-wien.ac.at e www.dilos.com/location/11159); e, principalmente, as reproduções do e informações sobre o Arquivo Eranos — uma compilação de fotos de inúmeros achados arqueológicos de diversas partes do mundo reunidos na Suíça e

mostrar a existência de um *matriarcado* primitivo que, em algum momento da História, foi subjugado pelo patriarcado. O mais importante estudioso desta possibilidade foi Johann Jakob Bachofen (1815 – 1887), autor do já lendário **Das Mutterrecht**³³ (1861). Nesta obra, o autor faz um longo estudo de variadas fontes textuais e chega à conclusão de que é possível terem existido sociedades cuja figura central era a mãe, e não o pai.

Apesar da existência de provas arqueológicas e de estudos no campo das idéias, a possibilidade de um matriarcado nos primórdios da raça humana foi e é categoricamente refutada tanto pela História e Arqueologia quanto pela Sociologia e Antropologia: os ídolos femininos encontrados em várias partes do Ocidente são considerados *apenas* expressões iconográficas de cultos à fertilidade feminina, presentes em praticamente todas as civilizações antigas. Portanto, uma vez que são apenas alguns elos de uma gigantesca corrente na qual faltam a imensa maioria das ligações, não podem ser considerados sequer possíveis provas da existência de um matriarcado, uma vez que *matriarcado* é entendido — no ideário patriarcal — como todo um *sistema* sócio-político-econômico no qual prevaleceria uma organização feminina ao menos nos moldes da lendária ilha das Amazonas gregas. O matriarcado é entendido pelo dominante patriarcado, portanto, como um Logos oposto a este.

No que diz respeito ao livro de Bachofen, este é simplesmente considerado, no universo patriarcal, um tratado de Sociologia e Antropologia que deve ser completamente desconsiderado, pois todas as afirmações e conclusões apresentadas pelo autor não são baseadas em *provas* materiais ou documentais de cunho Histórico-Arqueológico, mas sim em análises de sistemas mitológicos de várias culturas e obras literárias. Nem mesmo as feministas do século XX procurarão resgatar o trabalho de Bachofen, tachando-o compulsoriamente de sexista, reducionista e mesmo desconsiderável sob uma perspectiva cientificista. É claro que **Das Mutterrecht** é passível de sérias críticas, como o próprio fato de não se basear em provas materiais e documentais, uma vez que se trata de um trabalho *científico*. Todavia, a obra do antropólogo suíço não é sequer vista como algo a se observar, sendo até mesmo tida como inválida, apesar de Engels ter nela se baseado para escrever o famoso **A origem da família, da propriedade privada e do Estado** (1884) e de muitas das conclusões de Frazer terem sido nela antecipadas.

estudados por Jung e seus discípulos — existentes na segunda parte (p. 327 – 511) do livro **A grande mãe**, de Erich Neumann (vide Referências Bibliográficas).

³³ O nome exato do livro é **Das Mutterrecht, eine Untersuchung über die Gynäkokratie der alter Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur**, que o compilador do verbete “Bachofen” na **Grande Enciclopédia Ilustrada Larousse Cultural** (São Paulo: Círculo do Livro, 1996, v. 3, p. 579) traduz por “O direito matriarcal, um estudo sobre a ginecocracia do mundo antigo e sua natureza religiosa e jurídica”.

Como se pode notar até o momento, ideários que, apesar de discutíveis, destoem da ideologia patriarcal, não são bem vindos. Com isso, talvez seja produtivo, inicialmente, incorrerem em um mergulho no universo patriarcal para tentar compreender, ainda que minimamente, o porquê de tamanha ojeriza ao diferente, o porquê de tamanho *medo do feminino*.

Como já dissemos, é a figura do *pai* que está por trás do ideário patriarcal. A sociedade ocidental tem na figura paterna sua base centrífuga e centrípeta: é da figura paterna que tudo flui, e é também para a mesma figura que tudo conflui. O pai é o princípio e o fim, o alfa e o ômega. Esse pensamento — se é que se pode chamar tal instância de *pensamento*, pois trata-se de algo tão entranhado, tão arraigado no indivíduo e na sociedade, que a tudo já impregnou a ponto de se tornar, *inconscientemente*, o motivo da existência do Ocidente — sustenta absolutamente tudo em termos práticos e/ou ideológicos, até mesmo a própria *prática* e a própria *ideologia*.

Na vida privada do indivíduo — e aqui temos sempre em mente o modelo familiar judaico-cristão — é reservado ao pai, por exemplo, o lugar de cabeceira à mesa, o que confia a este também o direito de ser o primeiro a *ser servido*. Em tempos ulteriores, em razão de sua posição de *cabeça da família*, até mesmo o ato de servir-se do jantar era-lhe poupado. É claro que havia alguém responsável por servi-lo: a mãe ou a filha, evidentemente, ou a empregada, e nunca o filho, que senta-se sempre *à direita* do pai.

Ainda no âmbito da vida privada, cabe ao pai legitimar o filho ou filha recém-nascido(a) com o seu sobrenome, o qual vai servir de referência no meio social: o filho ou filha só existem socialmente a partir do momento que se conhece o sobrenome por eles carregado, ou seja, a partir do momento que se conhecem suas *origens* familiares. Ainda hoje, em pleno século XXI, o indivíduo que não conheça seu pai, ou que carregue somente o sobrenome da mãe, ou em cuja certidão de nascimento não conste o nome do pai, é vítima de certos preconceitos absurdos do tipo “cresceu sem pai, por isso leva uma vida desregrada”, ou “foi abandonado pelo pai quando criança” (dito em tom pejorativo), “faltou um pai que lhe puxasse as orelhas” (dito em tom de reprimenda) etc.

Pode-se antever aqui uma possível relação da figura do pai com a questão da *origem*, sendo *origem* aqui entendida por um conceito metafísico que determina um ponto de início do qual decorre todo o posterior, servindo também de modelo e paradigma a esse posterior, e do qual não há um anterior: assim como Deus, que é entendido como o ser primordial, anterior a tudo e todos, mas sem ser antecedido por nada ou ninguém; o pai é um modelo a ser seguido, é o primeiro ponto de referência para a personalidade do filho e da filha, já que é da figura

paterna que procede o Complexo de Édipo teorizado por Sigmund Freud. O filho deve espelhar-se no pai, procurar imitá-lo, pois um dia também será pai, ou seja, também vai *representar* esse papel social dentro e fora do ambiente familiar. A filha deve ver no modo como a mãe trata/serve o pai um padrão a ser seguido, pois cabe a ela servir-lhe na ausência da mãe, da mesma forma que caberá a ela, quando se casar, servir ao marido.

O pai também é, nesse sentido de origem, não só o modelo a ser seguido, mas também *aquela que modela*, pois cabe a ele repreender os deslizes dos filhos: é o pai que será chamado quando estes se desentenderem na escola; é o pai que será responsabilizado se o filho bater o carro ou cometer um crime antes dos dezoito anos³⁴; é ao pai a quem a filha deverá pedir permissão para sair com o namorado; é ao pai a quem o filho mais teme em revelar sua homossexualidade; é ao pai que o namorado deverá pedir permissão para namorar e, posteriormente, para se casar com a filha daquele.

Ainda na linha da origem, cabe ao pai um último papel: o de provedor. Ele é quem traz o dinheiro para o sustento da família, ficando subordinado ao seu crivo todo e qualquer gasto, incluindo os considerados essenciais (comida, educação etc.) e os considerados supérfluos (a roupa nova da filha, o carro dado de presente ao filho, o cabeleireiro da esposa etc.). O pai detém, portanto, um poder absoluto, *onisciente* e *onipresente* — portanto *onipotente* —, o *pátrio-poder*, na estrutura familiar: ele é a coluna de sustentação desta, sem qual ela não existiria. O modelo familiar ocidental (pai, mãe e filhos, decorrente da incorporação da estrutura familiar judaico-cristã pregada e propagada pela **Torá** e pela **Bíblia**) só subsistiu por tanto tempo porque tudo gira em torno da figura paterna e porque há uma relação de causa e efeito entre a figura do pai modelador e do pai provedor: modelador porque provedor, uma vez que é o pai quem detém o capital para prover, portanto nada mais óbvio e justo do que aqueles que são providos ajustarem-se ao seu modelo de conduta.

É certo que alguns destes estereótipos já foram *parcialmente* ultrapassados³⁵ (como a necessidade do namorado pedir o consentimento do pai da namorada) mas, ainda assim, são permanentemente reiterados nas *mass medias* (filmes, programas, novelas, revistas, jornais e Internet), na permanente campanha pela revitalização da família empreendida pela Igreja Católica etc.

Assim, também no ambiente social a figura do pai se faz onipresente, onisciente e onipotente a tal ponto de já ser aceita como *verdade absoluta*. O próprio fator da origem é, em

³⁴ No caso das leis brasileiras, pois em outros países esta idade varia para mais ou para menos.

³⁵ Dizemos “parcialmente” porque é sabido que, nos recônditos mais inóspitos do Brasil, das Américas Latina e do Norte, da África, da Ásia e mesmo da Europa; ainda existem situações em que é preciso não apenas pedir a mão da noiva ao pai, mas também pagar-lhe um dote em dinheiro ou bens de valor.

si, o que sustenta a onipresença social do pai (e vice-versa). Já diz o mito ocidental da Criação que Deus criou Adão a sua imagem e semelhança, e Adão, conforme afirma a **Bíblia**, era um homem. Portanto, se criado à imagem e semelhança de Deus, conclui-se que Deus — uma entidade amorfa — era também homem, ou ao menos um princípio masculino.

Dessa forma, já no mito ocidental da origem (infinitamente mais difundido do que a teoria da evolução das espécies proposta por Charles Darwin, sua contrapartida científica) é o pai, a forma masculina, que primeiro existiu: foi Deus que criou o mundo como ele é e sempre foi, foi Deus que separou a terra seca das águas e do céu, foi Deus que separou a luz das trevas, foi Deus que separou o bem do mal e a vida da morte (neste último caso, através da ressurreição do seu *filho*), foi Deus também que subordinou ao homem (e não à mulher, frise-se) todos os outros seres vivos criados e, finalmente, foi Deus que criou a mulher a partir da costela do homem e depois deu-a a ele como sua companheira, como uma espécie de subproduto resultante da transformação de uma de suas partes, portanto como algo que, em última instância, lhe deve o simples fato de existir (lembramos que, de acordo com o “Gênesis”, Deus só fez a mulher porque viu que faltava ao homem uma companhia *semelhante* a ele). A mulher lhe é subordinada, então. Diante disso tudo, pode-se concluir, de forma até evidente, que Deus, o pai primordial, detém um poder separador e subordinador, poder este que está na essência, ou melhor, que é propriamente o *pátrio-poder*.

Levando-se em consideração a imensa e inegável influência do ideário judaico-cristão sobre o pensamento ocidental, não é de se espantar que esse modelo tenha perdurado até o presente: toda a sociedade ocidental atual é assentada, ainda, forte e firmemente sobre os princípios patriarcais da separação e da subordinação ou, em outras palavras, da oposição e da hierarquização; princípios estes que não funcionam separadamente, pois há uma interdependência entre eles: onde há oposição há, necessariamente, hierarquização.

Exemplo dessa interdependência conceitual é o sistema econômico ocidental, conhecido como Capitalismo. Como o próprio nome diz, a base sistêmica é o capital. Portanto, só há duas opções aos indivíduos pertencentes à sociedade capitalista: possuir ou não possuir capital. Possuir capital equivale a ter acesso à todas as benesses sociais: boa educação, boa alimentação, confortos etc. Não possuir capital equivale a estar fora, à margem, de tais benesses. Equivale a ser excluído. No caso desta última possibilidade, a maleabilidade e o poder de adaptação do sistema Capitalista em relação aos indivíduos é suficientemente bem arregimentada de modo a criar um ambiente social no qual paira um sentimento aparente de que tudo está bem. Isso possibilita, dentro da divisão de classes inerente a este sistema, o aparecimento de uma classe média, por exemplo. Assim, não ter dinheiro não é exatamente

um problema, ao contrário, pode vir a ser uma solução, uma vez que no Brasil é muito mais fácil para alguém que ganha até dez salários mínimos conseguir um financiamento para aquisição de casa própria do que para alguém que ganha mais do que isso.

A esse sentimento aparente de que tudo está bem pode-se dar o portentoso nome de *justiça social* ou *princípio de igualdade* — base do universo burguês —, ou seja, a criação de um estado de igualdade político-econômico-social que tem por finalidade manter a sociedade virtualmente “informada” de que todos podem, todos têm os mesmos direitos etc., o que evidentemente encoberta a estrutura hierarquizada e opositora que sustenta o universo social. Um outro nome para este mecanismo é *Liberalismo*.

Estas relações de aparências compõem também a relação entre o privado e o público no que tange à criação de uma perfeita harmonia entre os dois ambientes, harmonia esta que serve justamente para mantê-los separados. Assim, é praticamente uma regra o indivíduo responder à pergunta “como vai a família?” com um “tudo ótimo” para qualquer pessoa que não mantenha uma relação mais próxima com este ou com sua família, mesmo que tal indivíduo esteja enfrentando sérios problemas no ambiente familiar. Se a pergunta referir-se ao emprego, a resposta é idêntica, mesmo que o indivíduo esteja a um passo da demissão. É nesse interregno que entra uma regra básica de qualquer ambiente empresarial, regra esta que não poderia expressar de forma mais sintética e bem acabada o universo patriarcal: nunca se deve misturar trabalho com vida particular. Portanto, os dois ambientes devem estar devidamente separados, porém em perfeita harmonia, num exemplo cabal do que Jacques Derrida chama de *aporia*.

Possuir capital também equivale a ser ouvido, a deter o poder de ditar os rumos da sociedade, a pertencer a uma classe superior; não possuir capital também equivale a simplesmente ouvir, a aceitar os rumos tomados pela sociedade e a pertencer a uma classe inferior. Ora, se no âmbito privado cabe ao pai prover monetariamente o lar, evidentemente que também cabe ao pai o tudo fazer para possuir o capital. Portanto, não é surpresa que o sistema sócio-econômico da sociedade ocidental é criado, mantido e dirigido por uma imensa maioria masculina. Certamente que isso não significa, em hipótese alguma, que não existam mulheres nesse comando (as quais aceitam as regras do sistema e acabam introjetando o universo masculino e se despindo do seu próprio ser feminino) ou que haja uma homogeneidade hierárquica entre a maioria masculina dominante. Ao contrário, dentro do universo patriarcal masculino há também mulheres e um (sub)sistema hierárquico que segue o princípio da autoridade paterna. Um exemplo disso é a valorização do conhecimento e da experiência dos homens mais velhos, como no caso da hierarquia da Igreja Católica, por

exemplo, instituição que tem sua razão de existir no próprio pai primordial: o Papa, líder mundial da instituição, tem *necessariamente* que ser um *homem* com mais de sessenta e cinco anos de idade. Ainda dentro dos preceitos do Catolicismo, o Cardeal Decano, chefe dos cardeais da Cúria, *é o cardeal mais velho*³⁶. Dessa forma, o universo patriarcal repete-se a si mesmo em seus vários níveis hierárquicos. Ele é, portanto, um meta-universo que se reproduz em si e a si mesmo *ad infinitum*.

A interdependência entre oposição e hierarquização não se esgota no exemplo do sistema econômico ou da maior religião da sociedade patriarcal, os quais são, como se sabe, o primeiro uma ideologia fruto da reificação³⁷ do capital e o segundo fruto da elevação do filho do pai primordial como mediador entre o céu e a terra³⁸. Antes, porém, contamina todo o ideário ocidental, que é completamente pautado por conceitos históricos elevados ao posto de verdades absolutas. Assim, é a mencionada interdependência que possibilita pensar o bem como oposto e superior ao mal, o branco como oposto e superior ao negro, a cidade como oposta e superior ao campo, o estado democrático como oposto e superior ao estado ditatorial,

³⁶ Recentemente, com a morte do Papa João Paulo II em 2 de abril de 2005, o *próprio* Cardeal Decano foi eleito Papa [Joseph Ratzinger, que se auto-nomeou Bento XVI, até então prefeito da Congregação para a Doutrina da Fé, órgão que substituiu o Tribunal do Santo Ofício (leia-se órgão responsável pela Inquisição) à época do Concílio Vaticano II (1962 – 1965)].

³⁷ O termo *reificação* (*Verdinglichung*, em alemão) é aqui emprestado de Lukács, que o introduziu no pensamento marxista em 1923. Dentro do marxismo, o “termo é uma generalização da teoria de Marx do fetichismo da mercadoria” (1996, p. 652). Contudo, é normalmente definido como referente ao “processo pelo qual os produtos da ação subjetiva de seres humanos passam a se apresentar como objetivos e, portanto, autônomos em relação à humanidade” (id., *ibid.*). Na tradição não-marxista — que é de nosso particular interesse aqui —, sob a reificação “os conceitos servem ou para *atribuir propriedades ao objeto que estão ausentes* (como, por exemplo, o conceito de ‘liberdade’) ou para *esconder ou distorcer propriedades existentes*, de modo a que pareçam mais objetivas do que subjetivas” (1996, p. 653 – grifos nossos). Ainda na seara da tradição não-marxista, a reificação é usada para

se referir a um processo mais geral pelo qual os seres humanos chegam a esquecer a autoria humana do mundo social. Como tal, a reificação não está unicamente situada em relação à teoria de Marx do fetichismo da mercadoria. Pelo contrário, afirma-se que *toda a realidade social é construída por atores sociais* e que a reificação é meramente ‘um passo extremo no processo de objetificação’ (Berger e Luckmann, 1967, p. 89). *Além disso, pode-se afirmar que somente na medida em que os seres humanos esquecem que a realidade social é construída é que essa realidade consegue atingir alguma permanência* [graças ao Logos, ou à Metafísica da Presença (que poderia ser também chamada de ‘objetificação’)] (1996, p. 653 – grifos nossos).

É sob o aspecto apresentado que chamamos a *reificação* também de algo elevado ao posto de *verdade absoluta*, ou seja, de algo subjetivo que passa a ser considerado, sem que se discuta criticamente tal passagem — portanto pode-se dizer que se trata de uma mentira elevada ao posto de verdade —, objetivo, dogmatizado, fetichizado, ou mesmo “coisificado”. [Cf. OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom; TOURAINE, Alan *et alii* (ed.). **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, p. 652 – 653].

³⁸ Com relação a esta afirmação, cabe lembrar que no universo cristão o filho (Jesus Cristo) está presente no pai (Deus) através do complexo dogma da Trindade, que assegura que o filho *é* o pai. Entretanto, através do dogma da ressurreição do filho, este foi elevado como mediador e justo juiz entre o pai e a humanidade, constituindo assim mais uma aporia (vide os “Evangélicos Sinóticos” e o “Evangélico de João”, na **Bíblia**, para uma melhor compreensão desta questão).

o público como oposto e superior ao privado, o sexo masculino como oposto e superior ao sexo feminino.

É importante frisar, quando se diz aqui que todo ideário ocidental é pautado por conceitos históricos elevados ao posto de verdades absolutas, que justamente por estarem atrelados ao fator histórico, que pressupõe época e contexto específicos, estes conceitos normalmente variam de época para época, o que explica, por exemplo e como anteriormente mencionado, atualmente não ser mais necessário que o namorado peça autorização ao pai da namorada para poder ter um relacionamento com esta. Em outras épocas, este ato traria seriíssimos problemas ao casal de apaixonados, como bem o retrata a tragédia **Romeu e Julieta** (1597), de Shakespeare.

Como se pôde notar até aqui, a sociedade ocidental pensa de forma opositora e hierarquizada, pensa como seus pais/origens (e aqui tem-se um pleonasmo) a pensaram e assim a construíram no decorrer dos séculos, pensa como hierarquicamente opostos *o* criador (a palavra é *masculina* em português) e *a* criatura (a palavra é *feminina* em português). A sociedade ocidental é, reafirmamos, patriarcal, porque é sobre a figura do pai que ela foi erigida e é sobre essa mesma figura que ela é mantida, através de ideologias, tanto no ambiente privado quanto no público.

Apesar de tudo que foi dito, toda ideologia é apenas um dos lados da situação elevado ao posto de verdade absoluta — reificado, por assim dizer. Evidentemente, há sempre o outro lado que é deliberadamente omitido e/ou segregado. É o caso da já mencionada oposição entre público e privado, por exemplo, sobre a qual fizemos questão de estabelecer, em termos estruturais, o texto até aqui escrito: já em uma primeira leitura se concluirá, claramente, que o espaço público e o espaço privado não são tão opostos quanto quer o pensamento patriarcal. Antes, porém, têm um ponto fundamental de ligação: a própria figura do pai, que direciona tanto o público quanto o privado, além da própria característica de meta-universalidade, anteriormente apontada. Então, como uma ideologia pode sustentar também o que, aparentemente, a contradiz?

A mesma pergunta cabe ante o mito judaico-cristão da origem, o mito que estrutura todo o patriarcado, ao qual também já nos referimos anteriormente. Recorrendo ao cânone bíblico, retomamos a cena clássica — aquela que é difundida e que tornou-se praticamente arquetípica — na qual a mulher é criada a partir de uma costela do homem³⁹, portanto *lhe* é

³⁹ Há, inclusive, base científica para essa cena inicial: é fato que o homem tem, de acordo com a Biologia e a Medicina, uma costela a menos que a mulher, o que é, para alguns, prova cabal (juntamente com outras questões científicas perceptíveis) da veracidade da narrativa bíblica e, portanto, da existência de Deus.

submissa. Todavia, há uma breve passagem do Gênesis, anterior a tal cena canônica, que é deliberadamente esquecida e não mencionada pela tradição exegética católica⁴⁰, uma vez que coloca um ponto de instabilidade no próprio cânone: trata-se do versículo 27 do primeiro capítulo, no qual se lê “Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou”⁴¹.

Nesta estranha, porém elucidativa, passagem, o simples uso de uma conjunção aditiva (*e*) confere um caráter de igualdade — que é característico desse tipo de conjunção — entre os termos homem e mulher: “homem *e* mulher ele os criou” (grifo nosso). Ou seja, ambos foram criados ao mesmo tempo e de forma igualitária. Tal cena entra, evidentemente, em contradição com o mito canônico da criação do homem e da mulher expresso em Gênesis II, 18 – 25, e também com todo o pensamento patriarcal. Temos, portanto, uma aporia no texto bíblico, uma aporia que traz à tona a primeira de uma série de questões ainda por responder: porque o autor bíblico colocou duas cenas tão próximas do mesmo episódio, ambas contraditórias? Uma possível resposta é dada pelo próprio universo patriarcal, constituindo assim nova aporia: de acordo com a tradição rabínica de interpretações da **Bíblia** — especialmente dos cinco primeiros livros, os quais compõem a **Torá** judaica —, tem-se nesta passagem uma referência à Lilith, tida como a primeira esposa de Adão. Por não ter aceitado submeter-se ao domínio sexual do primeiro homem, Lilith revoltou-se e o questionou: “— Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo? [...]’. ‘— Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual” (SICUTERI, 1985, p. 35). Adão revoltou-se e tentou submetê-la, o que levou Lilith a abandoná-lo e a romper com o “equilíbrio” criado pelo pai primordial. Este enviou seus anjos para trazê-la de volta a Adão, mas ela recusou-se: foi, talvez, o primeiro ente feminino que ousou tornar-se independente ainda nos primórdios da Criação, que ousou contestar o pai primordial.

Lilith refugiou-se ao longe, fora do Éden, à *margem* portanto: “Os gatos selvagens conviverão aí com as hienas, os sátiros chamarão os seus companheiros. Ali descansará Lilit [*sic*], e achará um pouso para si”⁴² dirá Isaías, único dos profetas bíblicos a mencionar seu nome (na verdade, em todo o texto da **Bíblia** o nome de Lilith só aparece nesta passagem de Isaías), identificando-a como um ser que habita as sombras dos recônditos selvagens, dos

⁴⁰ É importante que se tenha em mente que aqui mencionamos o Catolicismo por ser este a maior de todas as religiões cristãs. Ressalvamos que o trecho que será mencionado é, paradoxalmente, amplamente difundido e discutido pela tradição cabalística judaica.

⁴¹ Gênesis 1, 27.

⁴² Isaías 34, 14.

recônditos que não viram e que ainda não estão sob as luzes racionais, reveladoras e submissoras do pai primordial.

Em razão desse questionamento, o qual atinge e coloca em cheque os próprios desígnios do pai primordial, Lilith foi interpretada como um demônio, como um ser que em tudo contraria o aparente equilíbrio da Criação. No pensamento opositor e hierárquico ocidental, ela foi tida como um ser maligno que tem por único propósito deturpar a bondade intrínseca do homem, já que este sempre foi considerado — como bem nos define Rousseau — um *bom selvagem* vítima do meio hostil. É, ao que parece, a partir do seu mito que surgirá a identificação do feminino com o demoníaco, com o monstruoso, com algo que deve ser exterminado por causar discórdia e questionamentos em relação às leis de dominação sob as quais se assentam o patriarcado.

Essas aporias, esses impasses de significação colocam em questionamento a sociedade patriarcal a partir de seus próprios pressupostos. Uma análise acurada de qualquer outra ideologia vai, irremediavelmente, chegar a um impasse desse tipo. No entanto, o trajeto analítico para essa chegada, e também as resultantes implicações sobre a maneira de pensar a sociedade patriarcal geradas por tal impasse, é completamente diverso, dependendo da ideologia que se tome para analisar. Por isso, faz-se então premente o momento de delimitarmos, dentre todas as implicações da ideologia patriarcal citadas ou não, aquela cujo trajeto percorreremos e cujas conseqüências sobre e na sociedade patriarcal analisaremos, qual seja a oposição hierárquica entre sexo masculino e sexo feminino, que é talvez a mais primitiva das ideologias, ou quiçá a primeira ideologia (se é que há uma *primeira ideologia*, e se é que há alguma *origem* para que tal ideologia possa ser a primeira, é claro).

Dessa forma, tendo como pressuposto a sociedade patriarcal e, portanto, a figura masculina nela inserida como uma ostra à sua concha, cabe perguntar onde é que se encaixa a mulher, o *outro* indivíduo social? Onde ela esteve e qual foi o seu papel durante todo o tempo no qual a sociedade patriarcal emergiu? A resposta, desagradavelmente previsível, é *em um espaço secundário*, ou *em um espaço de rebaixamento*: a mulher esteve sempre fora, à margem, excluída dessa sociedade; fisicamente presente, mas intelectualmente ausente desse universo, exercendo assim um papel claramente definido e reificadamente imposto de *inferior*. Questionar “por quê?” torna-se inevitável.

Várias seriam as respostas possíveis, mas para iniciar a discussão talvez seja interessante argüir sobre a questão da passividade. No universo patriarcal opositor e hierarquizante, pode-se constatar desde tempos imemoriais que o homem é concebido como um ser ativo e a mulher como um ser passivo. Assim, nos tempos das cavernas, por exemplo,

era o homem que saía para caçar, pois era *fisicamente* mais forte e sua função era prover a sua subsistência e a da prole. Dessa forma, uma lei biológica — *natural*, portanto — antepunha o homem à mulher, pois esta não tinha força física para caçar. O máximo que podia fazer era preparar a caça trazida pelo homem e cuidar da prole. Já se observa aqui, na Pré-História, que os espaços dos gêneros/sexos são claramente definidos: o espaço público é domado e administrado pelo homem, enquanto o espaço privado é apenas *secundariamente* (talvez *virtualmente*⁴³ seja um termo ainda melhor, já que pressupõe um caráter de irrealidade, de mentira elevada ao posto de verdade, de mentira reificada) administrado pela mulher, uma vez que não há o que nele se domar e, mesmo que houvesse (um filho rebelde, por exemplo), cabe ao homem fazê-lo, já que este é o pai/origem/modelo/modelador/provedor. Portanto, pode-se entender a atividade masculina e a passividade feminina, pelo caráter de atemporalidade que as permeia, como princípios arquetípicos, ou seja, que perpassam todo o ideário humano.

Voltando-se mais longe no tempo, adentrando-se agora nos tempos míticos, o ideário judaico-cristão, como anteriormente demonstrado, já atribuía um papel secundário à mulher: inicialmente, Eva foi criada para suprir um desejo de Adão, o desejo de ter uma companhia, ou seja, uma função meramente acessória/supérflua, portanto descartável. Isso se torna mais claro a partir do momento que a narrativa bíblica informa, por exemplo, que coube a Adão nomear todas as outras criaturas que povoavam a Terra.

Como se sabe, nomear algo — dentro do pensamento patriarcal — é criar um vínculo de poder sobre esse algo, uma vez que ao nome está associada a *função* da coisa nomeada, ou seja, sua *razão de existir*. Portanto, ao nomear todas as coisas Adão tornou-as suas; diferentemente de Eva que, na sua passividade de objeto acessório/supérfluo, nada nomeou. Antes, porém, foi *nomeada* também por Adão: “Ela será chamada ‘mulher’, porque foi tirada do homem” (Gênesis 2, 23). A explicação da denominação *mulher* dada por Adão, no texto em português (e possivelmente em todas as outras línguas latinas), não faz sentido por uma questão lingüística: de acordo com a nota G à edição consultada do “Gênesis”⁴⁴ (1980, p. 34), as palavras hebraicas para *homem* e *mulher* são, respectivamente e em caracteres ocidentais, *ish* e *isha*, o que explicaria a fala de Adão “porque foi tirada do homem”, já que o radical hebraico para *mulher* é justamente a palavra *homem*, diferenciando-se uma e outra apenas pelo acréscimo de um sufixo (possivelmente indicador de gênero e/ou sexo, ou mesmo de

⁴³ Nos termos do **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, para o verbete “virtual”: “existente apenas em potência ou como faculdade, não como realidade ou com efeito real” (Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2869). Para os fins aos quais se destina a presente dissertação, entendemos aqui *virtual* como um possível sinônimo para *reificação*.

⁴⁴ A edição dos textos bíblicos consultada para todas as citações dos mesmos na presente dissertação é **A Bíblia de Jerusalém** (vide Referências Bibliográficas).

propriedade e continuidade, como ocorre no russo: o acréscimo do sufixo *-ina* ao sobrenome de Ana Karênina indica que ela *pertence*, de alguma forma, à família de Alieksiei Alieksándrovitch Karênin). Não vamos nos aprofundar na questão lingüística referente a este ponto do texto bíblico, mas temos consciência de que uma análise às luzes da Lingüística se faria necessária para esclarecer melhor esse interessante mecanismo de reprodução, no universo sistêmico da língua, da oposição hierárquica entre masculino e feminino criada pelo pensamento patriarcal⁴⁵.

Como conseqüência do ter sido nomeada, no mito ocidental da Criação, nada pertence à mulher, nem ela mesma, já que se tornou propriedade do homem dentro da interpretação do ato de nomear que propomos acima. É nesse mecanismo de nomeações/relações de poder que se baseia a subjugação da mulher pelo homem.

O arquétipo da passividade feminina repete-se novamente quando Deus, o *pai primordial*, abençoa o casal edênico e lhes diz para se reproduzirem e povoarem toda a Terra. Uma análise acurada do sistema de reprodução humana revela que é o homem que tem um papel ativo (lembramos a contestação de Lilith sobre esse fato), pois cabe a ele introduzir-se na mulher, uma vez que seus órgãos de reprodução são completamente exteriores, visíveis, *existentes* portanto (a relação entre o olhar e o existir é a mesma presente no nomear e no apropriar-se: o poder de subjugar). Já no caso da mulher, ela deve passivamente deixar-se introduzir, uma vez que seus órgãos reprodutores são internos, invisíveis, de existência discutível, portanto, pois só se pode afirmar que existe o que se pode ver, como prescreve o equivalente moderno do mítico Tomé bíblico: a Ciência.

Muitos outros exemplos da biologia feminina poderiam ser apontados para confirmar o arquétipo da passividade deste “outro” sexo, como por exemplo a gravidez, em que a mulher fica impossibilitada de fazer várias coisas; ou mesmo algumas posições específicas ditadas pela Biologia, nas quais a mulher precisa sentar-se enquanto o homem pode ficar em pé⁴⁶. Contudo, dois fatores permeiam todos os exemplos possíveis da passividade: a *falta de força física* e/ou a *ausência de algo visível*. Em termos psicanalíticos, trata-se, portanto, da ausência do falo.

A falta de força física, em si, é o que permitiu ao homem submeter a mulher, em um plano simbólico, ao seu jugo, sendo a força, como se sabe, uma das formas usadas largamente

⁴⁵ O caso do hebraico e do russo não parece isolado. Um outro exemplo mais próximo da realidade lingüística do Ocidente seria a própria língua inglesa, na qual um caso semelhante (mas com o uso de prefixo ao invés de sufixo) ocorre nas palavras *homem* e *mulher*, *man* e *woman* respectivamente: a palavra *man*, assim como o *ish* hebraico, compõe o radical da palavra *woman*.

⁴⁶ Urinar, por exemplo.

pela sociedade patriarcal com o intuito de subjugar. Faltando a força à mulher, ela se torna vulnerável, *passível* de todo tipo de dominação física, portanto perfeitamente apta a uma dominação psíquica no intuito de adequá-la às funções socialmente prescritas.

O outro fator, e este já em um plano imaginário, é a ausência. Na constituição biológica do corpo feminino torna-se impossível, ao homem — e mesmo à mulher —, *ver* algumas coisas como, por exemplo, os órgãos reprodutores e — neste outro caso de forma mais complexa — a vida que a mulher grávida nutre dentro de si.

A invisibilidade dos órgãos reprodutores femininos é o que levará Sigmund Freud a afirmar que a personalidade da mulher inicia-se no momento da percepção dessa *ausência*: o momento em que se percebe que os meninos, ou o pai, têm um órgão sexual visível, e a menina não. Neste contexto, é sumamente importante lembrar que a teoria freudiana parte do pressuposto, claramente baseado na teoria darwinista, da *naturalidade do falo*, ou seja, a presença/visibilidade do falo é o natural, o esperado, o que não se aplica à ausência deste, considerada uma “falha” da Natureza.

Ora, se a primeira percepção da personalidade feminina é uma ausência anatômica, então desde muito cedo a mulher incutiria em si mesma sua inferioridade, e começaria então a ter “inveja do pênis” (NYE, 1995, p. 145) masculino, que seria interpretado como um símbolo de poder (volta-se ao princípio do possuir ou não algo, inerente ao Capitalismo). Assim, o inconsciente feminino seria permeado por uma falta que o torna *naturalmente* inferior ao do homem — já que é cientificamente impossível, até o momento, que uma mulher venha a portar um falo —, um ideário que perpassa todo o imaginário patriarcal, sendo uma das suas principais armas psicológicas para subjugar a mulher, cuja principal característica (a ausência) é maquiavelicamente utilizada (pela sociedade patriarcal) para reprimi-la através da reificação da presença, considerada então o normal.

Já no que diz respeito ao fato de não poder ver o quê está dentro da mulher grávida, e como isso ali se forma e ali se sustenta, há a geração de uma desconfiança também arquetípica no homem: a possibilidade da vida nutrida pela mulher não ser de sua prole, a possibilidade assustadora da criança *não lhe pertencer*, mas sim a outro; a possibilidade de *não ser o pai*, o que invalidaria sua autoridade. A impossibilidade de ver, aqui, causaria um medo, o medo do desconhecido. Entretanto, o que está no cerne desse medo do desconhecido não é somente a impossibilidade de ver, mas sim, e muito especialmente, o poder que a gravidez representa, pois a mulher carrega dentro de si e sustenta com suas próprias forças, independentemente do sexo e da autoridade patriarcal, uma nova vida. O útero é um espaço onde a autoridade é nula,

onde não há oposições nem hierarquias. O útero é um espaço sem sexo definido, é um espaço andrógino, portanto livre de preconceitos e exclusões.

Nesse sentido, o medo arquetípico masculino seria causado justamente por esse poder que a própria Natureza *não* lhe deu: o poder de nutrir a vida sem a necessidade de opô-la à morte. É nesse sentido também que o inconsciente masculino vê na gravidez uma espécie de subjugação, primeiramente porque foi dado à mulher esse poder; em segundo lugar porque ela *aparentemente* não depende necessariamente do homem para engravidar (já que ele não pode *ver/dominar* como se dá tal processo); e em terceiro lugar porque tanto homens quanto mulheres são gerados no útero feminino, ou seja, o útero é algo que iguala os gêneros/sexos, que vai contra as premissas da sociedade patriarcal. Como todo medo deve ser, dentro da perspectiva psicanalítica freudiana, *exorcizado* — e aqui tomamos Freud como o primeiro a estruturar conceitualmente a psique patriarcal, mesmo sem o saber ou sem o querer, já que não se deve perder de vista que o médico austríaco era um cientista/filósofo preocupado em encontrar curas para doenças —, uma das maneiras de fazê-lo é justamente rebaixá-lo, criticá-lo, rir-se dele. Assim, a dúvida e aporética reação patriarcal diante da gravidez feminina é, em primeiro lugar, de admiração (uma admiração diante do poder divino, portanto concedido pelo pai primordial, de *originar* a vida) e, em segundo lugar, de ojeriza, uma vez que envolve o fator sexual, pois a gravidez é resultado do ato sexual, algo que é um *tabu* quando relacionado à mulher. Trata-se, portanto, de uma relação de amor e ódio ante o feminino, uma vez que, no imaginário patriarcal, é preciso que se desvincule a maternidade da sexualidade.

O tabu da sexualidade feminina está relacionado a um caráter biológico do ato sexual: enquanto este é, para o homem, uma perda de energia vital (a ejaculação); para a mulher, que retém dentro de si tal energia, é um ganho que resulta na gravidez, nutriz da vida. A inconsciente associação masculina entre perda de energia vital e ejaculação compõe um dos aspectos do complexo de castração, anteriormente mencionado, o maior dos medos, chave do que Freud chamou Complexo de Édipo. Por isso, tudo que diz respeito à sexualidade feminina foi sempre rebaixado e/ou reprimido pela sociedade patriarcal, uma vez que tal sexualidade põe em cheque a naturalidade do falo, já que é justamente a ausência deste que permite a geração do bem mais importante da raça humana: a vida, mecanismo que é uma das obsessões de dominação por parte da Ciência patriarcal, mas que ainda escapa aos escrúpulos desta.

O principal exemplo desse processo de exorcização do medo arquetípico em relação à gravidez é o dogma, também arquetípico, da Virgem Maria, *aquela que concebeu o filho de Deus sem ter praticado o ato sexual*. Pode-se dizer que a Virgem Maria é um dos mais perfeitos exemplos do pensamento patriarcal em relação à mulher, pois trata-se de uma

virgem que assim permaneceu — de acordo com o dogma, é claro — mesmo depois do parto⁴⁷. Ela é o modelo inferencialmente imposto à mulher, um modelo que chega a ser perverso, pois é científica e humanamente impossível uma mulher permanecer virgem após o parto. Todavia, diz o anjo Gabriel, portador da voz de Deus, à Maria: “Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo” (1980, p. 1927), ao qual esta responde com a resposta patriarcal por excelência, assumindo uma postura completamente passiva ante à Anunciação dos desígnios do pai primordial, “Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo a tua palavra” (id., *ibid.*). Mais à frente, o Magnificat atesta o poder supremo do pai primordial que torna a mulher “cheia de graça”, e também o poder supremo do ideário patriarcal sobre o gênero/sexo feminino: “Minha alma engrandece o Senhor, e meu espírito exulta em Deus em meu Salvador, porque olhou para a humilhação de sua serva. Sim! Doravante as gerações todas me chamarão de bem-aventurada, pois o Todo-poderoso fez grandes coisas em meu favor” (1980, p. 1928)⁴⁸.

O arquétipo da mulher virgem e que assim permanece ou que assim deve preservar-se e ser preservada não é algo que se restringe apenas ao dogma católico da Virgem Maria. Antes, porém, já pode ser encontrado nos próprios mitos gregos, muito anteriores ao advento do Cristianismo: Atena é uma deusa que optou por manter-se sempre virgem, bem como Ártemis. A própria Afrodite, em quem a virgindade não é propriamente uma “qualidade” verificável, haja visto seus vários *affairs* com deuses e mortais, tem métodos para manter-se sempre virgem (neste caso, banhar-se na fonte de Paphos, no Chipre, local para onde a deusa foi levada pelos ventos após seu nascimento e também local do maior e mais importante dos seus templos).

Contudo, mesmo com a fortíssima inferência do dogma da Virgem Maria, ou arquétipo da virgindade, por parte das mulheres, o medo masculino da castração é fantasmático: sempre retorna, sempre se repete em toda gravidez, gerando perpetuamente a dúvida e aporética reação patriarcal de admiração e repulsa. Isso ocorre porque “a mulher grávida é daimônica, diabolicamente completa. Como entidade ontológica, não precisa de nada nem de ninguém” (PAGLIA, 1992, p. 23). Esse caráter “daimônico” da mulher grávida

⁴⁷ Uma das mais tradicionais orações Católicas dedicadas à Virgem Maria — a Ladainha de Nossa Senhora — diz o seguinte, enumerando as qualidades divinas da mãe de Jesus Cristo: “[...] Mãe puríssima, Mãe castíssima, Mãe imaculada, Mãe intacta [...], Rainha das virgens, Rainha concebida sem a mancha do pecado original [...]” (cf. RÖWER, Fr. Basílio (org.). **Manual da Pia União das Filhas de Maria**. Petrópolis: Vozes, 1957, p. 99 – 100).

⁴⁸ Todas as citações mencionadas neste parágrafo foram retiradas do “Evangelho de Lucas”, capítulo 1, versículos 28, 38 e 46 – 49. O *Magnificat* é um canto lírico encontrado apenas no “Evangelho de Lucas” e que corresponde à resposta ante a exclamação “Bendita és tu entre as mulheres [...]!” proferida por Isabel no momento em que esta recebe a visita de Maria.

Camille Paglia⁴⁹ referenciará como a força ctônica do feminino. A palavra *ctônico* ou *ctoniano* origina-se no “nome dado à Terra, mãe dos Titãs, e morada dos mortos e dos vivos. É o baixo, por oposição ao alto — a terra sob seu aspecto interno e obscuro [...]. O ctoniano é o aspecto noturno da esposa, da mãe, do antro” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 317).

Tendo em mente esta definição, pode-se compreender melhor o que a teórica ítalo-americana quer dizer com “daimônico”. Ela relacionará as *personae*⁵⁰ femininas ao escuro, às águas estagnadas, ao inconsciente e ao terreno; à Natureza, portanto: “os arquétipos daimônicos da mulher [o dragão, a serpente, a Medusa etc.], que enchem a mitologia mundial, representam a incontrolável proximidade da natureza. [...]. A imagem básica é da *femme fatale*, a mulher fatal para o homem” (PAGLIA, 1992, p. 24 – grifo da autora). Para Paglia, o rebaixamento, a secundarização do ente feminino na sociedade e na cultura ocidentais advém desse caráter terreno do corpo/mente/espírito da mulher. De acordo com ela, o ideário judaico-cristão, cuja cosmogonia é vista como herdeira da cosmogonia grega, é um culto do céu, o que explicaria a centralidade do pensamento ocidental na simbologia do falo: o falo sempre *aponta para cima*, para o céu. Assim, “a *evolução* do culto da terra para o culto do céu transfere a mulher para o reino do inferior” (id., *ibid.*, p. 20 – grifo nosso). Não concordamos com essa idéia de *evolução* de um culto para outro, uma vez que *evolução* pressupõe algo *involuído*, e os achados arqueológicos que atestam a possibilidade de um culto primitivo ao feminino não parecem ter sido produzidos por uma cultura “inferior”⁵¹, ainda que se possa aventar a possibilidade desses achados terem sido produzidos por homens.

Detendo-se na *persona* da *femme fatale*, Camille Paglia explicará, através de um exemplo associativo bastante *chocante*, a “essência” ctônica/daimônica que envolve esta figura do imaginário ocidental, a qual Gilbert e Gubar chamaram de *mulher monstro*.

A femme fatale é uma das mais mesmerizantes personas sexuais. Não é ficção, mas uma extrapolação de realidades biológicas, na mulher, que continuam sendo constantes. O mito da vagina dentada (*vagina dentata*) dos índios norte-americanos

⁴⁹ O pensamento de Camille Paglia é extremamente polêmico e muitas vezes refutado pelas correntes feministas acadêmicas, pois prima pelo privilégio e por uma certa “essencialização” das ligações do corpo feminino com a simbologia da terra. Com essa “essencialização”, Paglia vê a mulher como um ser dotado de qualidades que a colocam em um nível superior ao homem. Portanto, implicitamente, ela resgata a hierarquização e oposição entre masculino e feminino, mas colocando o feminino superior ao masculino. Sob este aspecto, discordamos do pensamento da teórica. Contudo, sua revisitação à teoria freudiana do medo da castração e do Complexo de Édipo é algo que necessita ser levado em consideração neste trabalho.

⁵⁰ *Personae*, plural de *persona*. No presente trabalho, estas palavras latinas são usadas na mesma acepção que assumem no título da obra de Camille Paglia referenciada (**Personas Sexuais** – vide Referências Bibliográficas), ou seja, no sentido de *máscara(s)*.

⁵¹ Vide Anexo 3, figuras 1 e 2.

é uma transcrição hediondamente direta do poder do feminino e do medo masculino. Metaforicamente, toda vagina tem dentes secretos, pois o macho sai com menos do que ao entrar. A mecânica básica da concepção exige ação do macho, mas apenas passiva receptividade da fêmea. O sexo, como uma transação mais natural que social, é pois na verdade uma espécie de drenagem da energia masculina pela plenitude feminina. Castração física e espiritual é o perigo que todo homem corre no intercurso com uma mulher (PAGLIA, 1992, p. 24).

É esse medo arquetípico da força ctônica feminina que está por traz, em última instância, da repressão feminina perpetrada pela sociedade patriarcal: o homem, inconscientemente, vê na mulher alguém que não precisa dele para *ser* e, pior, alguém que pode sugar-lhe as forças vitais, alguém que pode *castrá-lo*, o que remete novamente à fantasmagoria do medo da castração e do Complexo de Édipo. Por isso, impinge-lhe desde criança uma espécie de lavagem cerebral que a faz pensar a si mesma como alguém passivo, incapaz, fraco em sua constituição física e falho em sua constituição psíquica, constituição psíquica esta que foi estabelecida a partir da falta e da inveja do pênis. Desde muito cedo, fraqueza e ausência lhe são impostas como *verdades absolutas*, indiscutíveis.

Nesse contexto, a famosa frase de Simone de Beauvoir toma um outro sentido, “a gente não nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR *apud* BUTLER, 2003, p. 17), e vem corroborar no que diz respeito ao “tornar-se” mulher: de fato, a mulher não nasce mulher, mas torna-se mulher de acordo com os padrões patriarcais esperados de uma mulher — passividade e submissão, portanto —, através da assimilação, iniciada nos primórdios da infância, de uma psicologia/pedagogia da fraqueza/ausência. Em resumo, a mulher não nasce mulher, mas torna-se a mulher que o homem quer que ela seja.

As mulheres que conseguem ou ao menos tentam ultrapassar esse processo dirigido e controlado de educação são claras ameaças ao *status quo* patriarcal, pois tomaram consciência do estado de inferioridade a elas imposto e, obviamente, não o aceitaram. Por isso, devem ser eliminadas pela Santa Inquisição, por exemplo, sob acusação de bruxaria⁵²; ou por salários mais baixos do que os dos homens, o que dificulta sua inserção no independente (e masculino) mercado de trabalho, uma vez que a mulher é senhora — *senhora*, é claro, até o limite permitido pela autoridade patriarcal — do espaço privado, e não do público.

Diante de tudo aqui exposto, poder-se-ia fazer uma primeira conclusão no que diz respeito ao caráter da exclusão da mulher pelo patriarcado: trata-se de uma exclusão que leva

⁵² Lembremos do **Malleus Maleficarum** (1484), de Heinrich Kramer e James Sprenger [publicado no Brasil com o título traduzido do latim: **O martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2004], o famoso compêndio cristão medieval que ensina como reconhecer e como eliminar especificamente as bruxas (e não os bruxos). De acordo com este livro — pouco conhecido atualmente, mas cujo legado permanece firme e forte no preconceito ocidental às modernas práticas do Paganismo —, tido como a “Bíblia” da Inquisição, não há outra forma de exterminar a bruxaria que não a fogueira.

em consideração, ou tem por pressuposto fundamental, o gênero — uma categoria *cultural*, portanto ideológica, que pressupõe uma sociedade dividida entre homens e mulheres, entre gênero masculino e gênero feminino — e o sexo — uma categoria *natural*, imposta pelas leis biológicas que regem o planeta Terra, e que separa a raça humana em sexo masculino e sexo feminino.

Portanto, pode-se dizer que a sociedade patriarcal está estruturada nesse *sistema gênero-sexo* e que a mulher é nele tida como o lado mais fraco, portanto o lado a ser subjugado. Diz Maria Consuelo Cunha Campos que

o sistema gênero-sexo, enquanto constituição simbólica sócio-histórica, [é um] modo essencial, através do qual uma realidade social se organiza, divide-se e é vivenciada simbolicamente, a partir da interpretação das diferenças entre os sexos, prisma através do qual se lê uma identidade incorporada, *modo de ser no e de vivenciar o corpo* (1992, p. 111, grifos da autora).

Ora, não é de se espantar que mulheres tenham queimado seus sutiãs em praça pública durante os momentos mais inflamados do Movimento Feminista das décadas de 1960 e 1970, um movimento inicialmente reacionário de mobilização da sociedade com passeatas e protestos, mas que teve e tem implicações em meios como as Artes, a História, a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia e a Teoria Literária.

Os momentos iniciais do Movimento Feminista remontam à segunda metade do século XIX e foram, como se sabe, panfletários, sendo a luta pelo sufrágio talvez a primeira situação em que mulheres saíram às ruas para requerer seus direitos. Além do sufrágio, as manifestantes pleiteavam melhores condições de trabalho e salários mais justos. Um ponto interessante de se notar é que essas manifestações, apoiadas por mulheres que tiveram contato com a filosofia de Karl Marx, ocorreram primeiro na América do Norte, em especial nos Estados Unidos, e depois (mas não muito tempo depois) na Europa, especialmente na Alemanha, na Rússia e na Inglaterra. Foi por causa de uma dessas manifestações, ocorrida em New York e que resultou na morte de mais de cento e trinta mulheres em uma fábrica, que foi instituído⁵³ o Dia Internacional da Mulher (08 de março).

⁵³ Este episódio, controverso, já faz parte da História corrente: em 08 de março de 1857 ocorreu uma greve de operárias em uma fábrica têxtil de New York. Tais operárias reivindicavam a redução da jornada de trabalho diária de 16 para 10 horas. Em reação, os donos da fábrica e a polícia acuraram e trancaram as grevistas dentro do edifício e, em seguida, atearam fogo ao local. Mais de 130 mulheres morreram asfixiadas ou carbonizadas e, evidentemente, ninguém foi punido. Em 1910, por ocasião da II Conferência Internacional de Mulheres Socialistas, realizada na Dinamarca, a ativista alemã Clara Zetkin propôs a criação de uma data internacional de comemoração dedicada à mulher (08 de março, em homenagem às operárias mortas em New York).

Este ponto se torna mais interessante se levarmos em consideração que, à época dessas primeiras lutas abertas, Kate Chopin estava viva e produzindo suas obras⁵⁴. Contudo, nenhum de seus biógrafos afirma que ela tenha participado das lutas pelo sufrágio ou de qualquer outra luta pelos direitos das mulheres. Apenas Elaine Showalter⁵⁵ (1988) afirma que a autora teve contato com as obras de Madame de Staël (1766 – 1817), escritora francesa do final do século XVIII que, juntamente com a inglesa Mary Wollstonecraft, é uma das primeiras autoras que se pode chamar de *feministas*.

É com Madame de Staël que “as emoções inconvenientes a uma mulher verdadeiramente feminina já começam a soar: amargura, desprezo pelos valores masculinos, indignação com a situação.” (NYE, 1995, p. 21), portanto não é de se surpreender que Chopin tenha lido algumas obras dessa autora, já que “emoções inconvenientes”, em uma interpretação patriarcal, é uma das marcas da protagonista de **The Awakening**. Contudo, chega a ser um pouco estranho que a autora não tenha se pronunciado a respeito dessas primeiras lutas e que tenha recorrido a uma feminista ainda bastante voltada aos valores patriarcais pregados pelo **Contrato Social** (1762), de Rousseau, para quem as mulheres “são naturalmente mais fracas, apropriadas para a reprodução, mas não para a vida pública” (NYE, 1995, p. 20) e devem ser educadas para

agradar os homens e ser mães. Devem ser educadas na reclusão sexual e castidade que legitima a paternidade. Devem aprender a estimular o desejo masculino e ao mesmo tempo impedir a lascívia dos homens. A sedução é própria de sua natureza; elas são desejosas de agradar, modestas, tolerantes da injustiça, ardilosas, vãs, e artísticas em grau menor. Na família, os homens devem governar essas frívolas criaturas (id., ibid).

Para Madame de Staël,

as emoções descontroladas destroem a felicidade tanto dos indivíduos como das sociedades. [...] Ambição e orgulho no homem *podem* causar sua ruína; numa mulher tais sentimentos *jamaís* levam à felicidade. Quando uma mulher intromete-se em política, se jovem é considerada atrevida; se velha, repugnante. Se ela deseja o poder é sempre julgada severamente tanto pelos homens como pelas mulheres: pelos homens porque ela não mais pode ser um objeto de amor, e pelas mulheres ou por ciúmes ou preconceito (NYE, 1985, p. 20, grifos da autora).

Dois motivos podem ser alvo de conjecturas quanto ao não engajamento da autora: ou Kate Chopin não tomou conhecimento do que estava acontecendo (ou já acontecera) nos

⁵⁴ Foi em 1903 (um ano antes da morte da autora), por exemplo, que foi criada nos Estados Unidos, por profissionais liberais, a Women’s Trade Union League, que tinha como principal objetivo ajudar todas as mulheres trabalhadoras a exigirem melhores condições de trabalho.

⁵⁵ Elaine Showalter não é biógrafa, mas sim crítica da obra de Kate Chopin.

Estados Unidos e na Europa em relação às lutas femininas (o que é uma possibilidade, pois tais lutas foram, inicialmente, extremamente reprimidas em todos os sentidos); ou a autora soube do que estava acontecendo e não quis pronunciar-se abertamente a respeito, preferindo fazê-lo de outra forma: em seus textos. Entretanto, essa provável “omissão” não nos impede de chamar Chopin de *feminista*.

Um segundo momento socialmente importante das lutas das mulheres pelos seus direitos — na verdade, todas as lutas anteriores confluem para este momento — é o que ficou mundialmente conhecido como Movimento Feminista. Inspiradas pelas revoluções culturais que tomavam o Ocidente nas décadas de 1960 e 1970, mulheres de vários países e em várias épocas saíram às ruas para afirmar sua feminilidade e para se declararem independentes dos homens. Nessa época, em que tudo foi bastante exagerado, as mulheres, embaladas por interpretações inflamadas dos trabalhos de Betty Friedan (nos Estados Unidos) e Simone de Beauvoir (na França)⁵⁶ — então tornados populares — chegaram a reivindicar o lugar dos homens na sociedade, ou seja, depois de sutiãs queimados em protesto por algo que acabou se tornando um dos símbolos de repressão (pelo simples fato do sutiã “se prender” ao corpo da mulher), elas tentaram — evidentemente sem sucesso — ser mecânicas, estivadoras, pedreiras etc., profissões eminentemente masculinas desde tempos imemoriais.

Claramente, tentativas como essa — de simplesmente inverter a situação, qual seja, de passar de submissa àquela que submete, de tomar o campo social dos homens para torná-los dependentes das mulheres — não deram certo, pois em casos extremos como os citados a questão da limitação física/biológica falou mais alto. Além disso, as mulheres não estavam preparadas para assumir o controle de uma sociedade que sempre as excluiu e que, por isso, é totalmente construída sobre valores masculinos. Neste momento, elas começaram a perceber que era necessário *criar* o seu próprio espaço.

Graças aos trabalhos de feministas como Hélène Cixous, Lucy Irigaray, Julia Kristeva, Catherine Clément (nomes da chamada Escola Francesa, note-se), dentre outras, as mulheres começaram a perceber que tomar o lugar dos homens e impingir-lhes a mesma submissão que eles lhes impingiram, ou seja, a mulher se tornaria repressora e os homens os reprimidos; seria uma simples e inútil inversão de papéis que resultaria, mais cedo ou mais tarde, em uma espécie de “movimento machista” que tentaria derrubar a repressão imposta pelas mulheres, que teriam então de promover um outro “movimento feminista” e, assim, *ad infinitum*. Essas sucessões de “movimentos” acabariam resultando, em algum momento, em uma declarada

⁵⁶ Os trabalhos são, respectivamente, **The Feminine Mystique** (1963) e **O segundo sexo** (1949).

guerra dos sexos, no sentido mais cruel de “guerra”, e em nada mudariam a situação, já que o espírito de repressão — o que realmente deveria ser combatido — ainda perdurava e/ou perduraria.

Essas feministas francesas, embaladas pelo pensamento atualmente chamado de pós-modernista, cujos mentores foram Jacques Derrida, Michel Foucault, o “segundo” Roland Barthes, dentre outros, começaram a redefinir o feminismo extremista e o tornaram uma questão filosófica muito mais produtiva do que fogueiras de sutiãs e possíveis golpes de Estado. Elas transformaram o feminismo no que hoje é definido como “[...] a contestação do patriarcado” (XAVIER, 1999, p. 16), ou seja, a contestação de toda a estrutura social patriarcal que vimos apresentando até aqui, baseada em oposições e hierarquias, que sempre constituiu a sociedade ocidental e que dificilmente poderá ser completamente destruída ou substituída. Evidentemente as mulheres começaram a perceber, com as manifestações do Movimento Feminista, o quanto foram excluídas e manipuladas pelos homens, e nisso pode-se dizer que reside a grande importância daquele primeiro momento extremista.

No entanto, foi no instante em que elas começaram a notar que não precisariam brigar por um espaço social que já existia e que sempre lhes pertenceu — pois não é possível existir um “pai” sem uma “mãe”; o homem não consegue dar à luz uma vida; o homem reprime o que lhe causa medo; não há nenhum motivo que justifique o espaço público ser de dominação exclusivamente masculina, etc. —, mas que até então, por causa do patriarcado, não tinham percebido que lhes era de direito, que as mulheres se deram conta de que o patriarcado não passa de uma ideologia reificada, portanto completamente discutível, uma vez que poderia ser diferente. Desde então, a atenção das feministas (especialmente as francesas), atualmente, está voltada em como minar as oposições e hierarquias patriarcais que causaram — e infelizmente ainda causam — a repressão e exclusão da mulher no seio de uma sociedade que necessita tanto de homens quanto de mulheres.

Isto posto, é a esse momento de contestação do patriarcado que se liga, em termos teóricos, analíticos e críticos, este trabalho.

Assim, como anteriormente mencionado, o Feminismo não é um movimento exclusivamente social, mas que envolve também as Artes e as Ciências Humanas em geral. Sendo a Literatura uma das sete belas-artes, evidentemente que o Feminismo nela também encontrou um espaço extremamente poderoso: o espaço do texto, especialmente o texto literário, o qual permite comunicar ao coração, à mente e à alma ao mesmo tempo. Portanto, as mulheres viram no texto literário, desde cedo, uma seara que poderia ser eficientemente usada para desarticular as ideologias patriarcais.

Desta forma, também na Literatura escritores e escritoras abriram espaço para a contestação do patriarcado, tratando os assuntos que dizem respeito à mulher das formas mais variadas. Kate Chopin foi e ainda é um nome importante dentre estes escritores e escritoras.

2. O FEMINISMO E A QUESTÃO DO TEXTO E DA AUTORIA NA LITERATURA

O Feminismo permeia a Literatura sob dois aspectos que não podem ser totalmente dissociados: no nível textual e no nível da autoria. No nível textual, pode-se dizer que o Feminismo se manifesta a partir da perspectiva da crítica feminista, na qual se tem a mulher como uma leitora diferenciada que dialoga, em seus textos, com outros textos da tradição literária patriarcal. Elaine Showalter, em “Towards a Feminist Poetics” (1979), definirá tal mulher nos termos de uma “consumidora de literatura produzida por homens”⁵⁷ que “muda nossa compreensão de um texto dado, despertando-nos para o significado de seus códigos sexuais”⁵⁸ (1985, p. 146). Trata-se, portanto, de uma leitura que procura localizar e trazer à tona as questões relacionadas à mulher nos textos literários escritos por homens. Ao mesmo tempo, tenta tecer reinterpretações desses textos sob um olhar diferenciado, possivelmente procurando apontar impasses de significação que embasem tais reinterpretações.

No nível da autoria, o Feminismo perpassa a Literatura sob uma perspectiva muito mais abrangente, englobando inclusive a crítica feminista. A mesma Elaine Showalter chamará essa perspectiva de *ginocrítica* (*gynocritics*). Trata-se não mais de uma postura crítica frente ao patriarcado, postura essa que é, em si, essencialmente patriarcal, já que comporta os papéis opostos e hierarquizados do crítico e do objeto a ser criticado, o que gera o preceito dualista (e não menos patriarcal) de valor: criticar algo é atribuir-lhe um valor bom ou ruim.

Antes, porém, a *ginocrítica* é um vivenciar o feminino — ou talvez mais ainda um vivenciar o ser mulher enquanto entidade diferente e independente do homem, mas não inferior ou superior a ele — em sua miríade de significados e significações. “A ginocrítica começa no momento em que nos libertamos dos absolutos lineares da história literária masculina, paramos de tentar adequar as mulheres entre as linhas da tradição patriarcal e nos focamos, ao invés disso, no mundo recentemente visível da cultura feminina” (SHOWALTER, 1985, p. 149). Assim Elaine Showalter define a *ginocrítica*:

a mulher como produtora de significado textual com a história, temas, gêneros e estruturas da literatura feita por mulheres. Seus assuntos incluem a psicodinâmica da criatividade feminina, a lingüística e o problema da linguagem feminina; a trajetória da carreira literária feminina individual ou coletiva; a história literária e, evidentemente, estudos de obras e autores em particular (1985, p. 147).

⁵⁷ No original: “consumer of male-produced literature”.

⁵⁸ No original: “changes our apprehension of a given text, awakening us to the significance of its sexual codes”.

Em resumo, o que Showalter chama de *ginocrítica* rompe com a visão patriarcal da separação entre Literatura e Teoria da Literatura, tornando também indistinta e brumosa a separação entre personagem feminina e autoria feminina, uma vez que ambos os conceitos são, em vários níveis e de várias formas, produtores de “significado textual”.

Contudo, sendo a Literatura, assim como todas as belas-artes, uma seara eminentemente masculina (Cf. GILBERT e GUBAR, 2000), e tendo em vista que até mesmo a própria “linguagem e a lógica que a mulher moderna usa para atacar a cultura patriarcal foram invenção do homem” (PAGLIA, 1992, p. 20); a personagem feminina e/ou a escritora encontraram no universo da linguagem literária, inicialmente, mais uma barreira que as exclui do universo patriarcal.

“Seria a caneta uma metáfora do pênis?”⁵⁹ (2000, p. 3), perguntam Sandra M. Gilbert e Susan Gubar em **The Madwoman in the Attic** (1979), obra fundamental para a compreensão da relação entre Feminismo, escrita e autoria. A resposta à pergunta é inicialmente positiva, como demonstram as autoras, pois sendo o órgão sexual masculino o que provoca a geração da vida dentro do corpo da mulher, o falo foi desde sempre compreendido como um símbolo de criação (lembramos que em um dos mitos relacionados ao deus egípcio Aton, um dos deuses primordiais, este *criou* o céu e a umidade a partir de sua *ejaculação*⁶⁰) e, sendo o texto o “fruto” ou “filho legítimo” — como diz Sócrates no “Fedro”⁶¹, de Platão — de seu autor, estabelece-se assim a relação entre os dois objetos de criação: a caneta, que gera o texto com o expelir de sua tinta, e o pênis, que gera a vida (ou os princípios masculino e feminino) com o expelir do sêmen.

Dessa forma, explica-se porque, segundo as autoras em questão, a Literatura é uma seara masculina, pois nela repete-se a essência da sociedade patriarcal: é o pai e as relações de paternidade, relações que se ligam profundamente ao *gênero sexual*, que parecem motivar a escrita. “A sexualidade masculina, em outras palavras, não é só analogicamente mas verdadeiramente a essência do poder literário. A caneta do poeta é, de alguma maneira (muito mais do que figurativamente), um pênis”⁶² (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 4).

⁵⁹ No original: “Is a pen a metaphorical penis?”. Por uma questão de adequação retórica inerente ao texto original, preferimos traduzir a palavra “is”, a forma de presente do verbo to be (ser/estar), no tempo futuro, o que torna a pergunta mais eloquente.

⁶⁰ De acordo com esse mito, Aton, o deus-sol primordial (o sol do entardecer) e criador do mundo, ao masturbar-se e ejacular, criou dois dos nove deuses do panteão egípcio antigo: Shu (a incorporação do céu) e Tefnut (a personificação da umidade). Conforme TRAUNCKER, Claude. **Os deuses do Egito**. Brasília: Editora da UnB, 1995.

⁶¹ PLATÃO. Fedro. In: _____. **Diálogos I**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d., p. 267.

⁶² No original: “Male sexuality, in other words, is not just analogically but actually the essence of literary power. The poet’s pen is in some sense (even more than figuratively) a penis”.

Diante disso, não é de se espantar que os textos considerados *canônicos*, fundadores da tradição literária ocidental, tenham sido escritos por *homens* (Homero, Dante, Camões, Shakespeare, Goethe, Flaubert etc.). Assim, a Literatura torna-se claramente uma área na qual as mulheres não têm *voz*⁶³ no reino da escrita (ou não lhes foi dada tal voz, ou não se quis ouvir suas vozes). Isso fica ainda mais evidente quando se observa como a tradição literária masculina (e isso não só em relação aos escritores já mencionados) tem representado a mulher no decorrer dos séculos: foi a beleza de Helena que provocou as carnificinas da Guerra de Tróia; foi o amor incondicional que levou Inês de Castro à morte; foi Lady Macbeth que incitou seu marido a matar Duncan⁶⁴, por ganância; Dulcinéia, uma lavadeira elevada ao posto de dama, era o motivo último pelo qual Dom Quixote travava suas batalhas imaginárias; Emma Bovary suicidou-se por arrependimento; teria Capitu traído Bentinho Santiago? Enfim, as representações da mulher na Literatura assumem, em resumo, dois extremos opostos e sistematicamente hierarquizados: ou são anjos, ou são monstros; ou são vítimas como Inês de Castro, ou são monstros (nas várias acepções da palavra) como Lady Macbeth.

À faceta angelical estaria associada a pureza, a bondade, a submissão, a vida contemplativa, a modéstia e a entrega incondicional aos afazeres domésticos, aos filhos e ao marido. Em resumo, o que define a mulher anjo é a *passividade*. Como a personagem Georgiana do conto “The Birthmark”⁶⁵, de Hawthorne, esse estereótipo feminino seria um ser quase etéreo, repleto do que há de mais puro, a tal ponto de deixar-se matar pelo marido para satisfazer-lhe seus desejos de grandeza. É notório que o espaço do anjo não poderia ser outro que não o privado, o dentro de casa, já que sua fragilidade precisa de uma redoma (de vidro?) para se proteger e ser protegida. No espaço privado, o anjo é “soberano” (até certo ponto, é claro, pois seu limite de soberania é a autoridade do pai/marido), pois educa os filhos e traça planos e maneiras de satisfazer o cônjuge. Nesse sentido, o anjo administra e até *manipula* seu espaço: “o fato da mulher anjo manipular sua esfera doméstica/mística, de forma a assegurar o bem-estar daqueles confiados aos seus cuidados, revela que ela tem a capacidade de

⁶³ A palavra *voz* é aqui entendida não como o *ato de falar*, mas sim como o *ato de se expressar*. Se tomarmos *voz* em seu sentido de *ato de falar*, então teremos uma grande força por parte das mulheres. Uma vez que lhes era negado aprender a escrever, sua maneira de se expressar artisticamente com a linguagem era contar histórias para os filhos e empregados. Trata-se, portanto, de literatura oral que, apesar de não ter subsistido em registro escrito (os trabalhos dos irmãos Grimm são compilações e não reproduções fiéis), não se pode deixar de considerar Literatura.

⁶⁴ Como se sabe, na verdade foi Lady Mcbeth quem perpetrou o assassinato de Duncan.

⁶⁵ HAWTHORNE, Nathaniel. The Birthmark. In. _____. **Hawthorne's Short Stories**. New York: Vintage Books, 1955.

manipular, de urdir, de tecer — histórias, bem como estratégias”⁶⁶ (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 26). Ou seja, mesmo no espaço privado, a mulher angelical não é tão “angélica” ou “pura” quanto quer a sociedade patriarcal, uma vez que ela é um ser *pensante*. Dessa forma, o próprio espaço privado parece fornecer subsídios para que nasça uma literatura de mulheres, já que estas têm a habilidade de “tecer — histórias, bem como estratégias”. Provas cabais desse viés “diabólico” do anjo são as irmãs Brontë, amáveis e recatadas moças educadas à sombra dos rígidos preceitos Protestantes, mas cuja produção literária não tem absolutamente nada de “amável”, “recatado” ou “angelical” e, quando os têm, é para destilar a mais refinada ironia.

No que tange à faceta monstruosa, esta é associada à bruxa, à louca histérica, ao monstro, ao ser maligno que se esconde nos submundos, à Medusa, à *femme fatale*, à sereia etc. A mulher monstro seria uma espécie de “imagem angélica antiteticamente refletida [em um espelho]”⁶⁷ (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 28). Entretanto, por traz dessas associações efetuadas pelo universo masculino está uma outra, muito mais produtiva e reveladora da faceta monstruosa: “assertividade, agressividade — ambas características de uma vida masculina de ‘ação significativa’ — são ‘monstruosas’ nas mulheres exatamente por serem ‘não-femininas’ e, conseqüentemente, impróprias a uma vida comedida de ‘pureza contemplativa’”⁶⁸ (id., ibid.). Portanto, a mulher monstro receberia esse epíteto porque incorpora, de alguma forma, características masculinas — *ativas*, portanto — que a tornam independente, ou seja, que tornam o universo patriarcal algo obsoleto porque apropriado e utilizado por uma mulher, daí a “imagem angélica antiteticamente refletida”, reiterando a perspectiva “diabólica” do anjo. Da mesma forma que a mulher monstro incorpora características masculinas, ela poderia incorporar características do seu oposto angelical (e vice-versa) e vir a se tornar um demônio disfarçado de anjo, o que reativaria o arquetípico medo masculino do feminino, medo este associado ao invisível, à ausência dos órgãos reprodutores que se escondem no interior da mulher, em resumo, ao medo da castração (ou Complexo de Édipo).

Novamente, repetem-se as dualidades opostas e hierarquizadas que apontamos acima como bases da sociedade patriarcal: não há heroínas femininas — no lato sentido de

⁶⁶ No original: “the fact that the angel woman manipulates her domestic/mystical sphere in order to ensure the well-being of those entrusted to her care reveals that she *can* manipulate, she can scheme; she can plot — stories as well as strategies”.

⁶⁷ No original: “antithetical mirror image of an angel”.

⁶⁸ No original: “assertiveness, aggressiveness — all characteristics of a male life of ‘significant action’ — are ‘monstrous’ in women precisely because ‘unfeminine’ and therefore unsuited to a gentle life of ‘contemplative purity’”.

“salvadoras” (da pátria?) —; há apenas heróis masculinos na tradição patriarcal. À mulher restam os angelicais papéis secundários (preferidos pelo patriarcado) ou o monstruoso papel de vilã (“denunciados” por esse mesmo patriarcado) ou, de forma ainda mais sistemática, o de anjo que posteriormente se torna monstro (e observe-se que não há uma recíproca: não há monstros que venham a se tornar anjos), em uma espécie de percurso de decadência. É o que ocorre em **Madame Bovary** (1857), por exemplo, que inicia com uma personagem bondosa, atenta ao marido e com as convenções sociais. Contudo, secretamente ela começa a se rebelar contra isso tudo e a endividar-se e prostituir-se, culminando com seu trágico suicídio final. Vemos aqui, bastante resumidamente, um percurso de decadência no qual a morte final funcionaria como uma espécie de advertência às mulheres que tentassem fazer o mesmo.

É nesse percurso de *decadência* — sendo *decadência* uma palavra bem ao gosto da tradição crítico-literária patriarcal ao referir-se às personagens femininas — que se revela com maior clareza que há algo falho, que há impasses — *aporias*⁶⁹, por assim dizer — na oposição anjo/monstro largamente difundida na tradição literária ocidental em relação à mulher. Na verdade, “o monstro não deve somente ficar oculto atrás do anjo, mas sim habitar o interior (ou a metade mais inferior) deste”⁷⁰ (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 29). Essa percepção gerou obras escritas por homens nas quais “o ‘anjo’ feminino era, na verdade, um ‘demônio’ feminino; o exemplo perfeito da dama refinada era, na realidade, um monstro grosseiro”⁷¹ (id., p. 31), ou seja, obras nas quais escritores como Flaubert mostram que é na mulher anjo que reside a mulher monstro. Sob esse aspecto, a própria tradição literária patriarcal denuncia-se a si mesma, já que o modelo angelical idealizado não corresponde ao que o próprio patriarcado percebe como algo inerente a essa idealização. De posse do conhecimento dessa e das várias outras aporias existentes na sociedade ocidental, escritoras como Kate Chopin encontrarão subsídios para empreender uma desarticulação do patriarcado.

Como se pode notar, é nesse contexto que uma mulher que queira tornar-se escritora está inserida (ou melhor, *excluída*), e é nesse contexto também que surgirão as reações feministas na literatura. Dessa forma, apesar de toda a situação contextual mostrar-se desfavorável, surgiram *escritoras*, fato que em si só já é uma reação à sociedade patriarcal. As próprias palavras *escritora* e *autora* também denotam reação, pois sabe-se que por questões

⁶⁹ “*aporia* ou impasses de significado, nos quais o texto enfrenta problemas, perde a coesão, e se abre a contradições” (cf. EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**. Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 184).

⁷⁰ No original: “the monster may not only be concealed behind the angel, she may actually turn out to reside *within* (or in the lower half of) the angel”.

⁷¹ No original: “the female ‘angel’ was really a female ‘fiend’, the ladylike paragon really an unladylike monster”.

culturais e lingüísticas o gênero masculino do substantivo engloba o feminino⁷² para criar o que é conhecido como gênero neutro⁷³ (em português, a palavra masculina *Homem*, quando escrita com letra maiúscula, designa a humanidade como um todo: homens, mulheres e também crianças), o que tornaria teoricamente desnecessária a criação e utilização dos termos mencionados. Contudo, Norma Telles dirá que “nos últimos anos, entretanto, tem-se demonstrado que os conteúdos e significados para pares de palavras que denotam diferenças de gênero não são os mesmos. Senhor, por exemplo, denota domínio e controle, enquanto senhora o pertencimento a outro” (1992, p. 45). Gilbert e Gubar vão teorizar sobre o que possibilitou às mulheres tornarem-se *escritoras*, o que se pode chamar, em última instância, de uma reação de apropriação.

Segundo as autoras, a mulher que se apropria da caneta para escrever está, inconscientemente, apropriando-se de um universo masculino: é como se ela tentasse se apropriar do falo, já que ela não tem um órgão sexual que corresponda ao ato/poder de criar — novamente, a sombra de Freud paira sobre a questão da personalidade feminina, cuja percepção inicial, como já apontamos, seria justamente a *falta do falo*.

Isso geraria um embate psíquico inconsciente, que muitas vezes se torna consciente através da própria escrita das autoras quando estas discutem sobre o ato de escrever em suas obras. Esse embate, juntamente com a inferência dos estereótipos anjo/monstro impostos e incorporados pela mulher em razão da tradição literária patriarcal, seria o germen do que as autoras chamaram de “angústia da autoria”⁷⁴ (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 49), a angústia da autoria feminina, o que denota, logo de início, que o tornar-se escritora seria uma experiência traumática.

O conceito de angústia da autoria está, de certa forma, ligado a um outro conceito bastante conhecido na Teoria Literária: trata-se da angústia da influência, cunhado por Harold Bloom em **A angústia da influência** (1973). As próprias autoras afirmam que nomearam seu conceito com base no nome e função do conceito de Bloom.

Como se sabe, tal conceito diz respeito ao tornar-se *autor*. Esse tornar-se autor implicaria ao efebo (o aspirante a autor) em primeiro lugar apropriar-se da tradição de autores

⁷² Pensando-se apenas no Ocidente, isso ocorre normalmente nas línguas de origem latina (português, francês, italiano, espanhol etc.) ou germânica (alemão, sueco, dinamarquês etc.). Na língua inglesa — considerada de origem germânica por especialistas, apesar de cerca de 70% de seu léxico ser emprestado do francês, uma língua latina — isso não ocorre, já que a palavra usada para designar tanto *escritor* quanto *escritora* é a mesma: *writer*. Quando se quer ser muito específico na menção, usa-se *woman* (mulher) ou *man* (homem) antes de *writer*.

⁷³ O gênero neutro é um eco do Indo-Europeu, a proto-língua que acredita-se ter originado todas as línguas, e ainda persiste na estrutura das línguas germânicas. Contudo, o simples fato de em português tal gênero ser o masculino já colocada sob clara suspeita a “neutralidade” do gênero neutro.

⁷⁴ No original: “anxiety of authorship”.

que o precederam, autores esses que conseguiram firmar-se como únicos, mestres e gênios a serem imitados e que, por sua vez, também se apropriaram da tradição autoral que os precedeu. Em seguida, o efebo precisaria encontrar uma maneira de esvaziar, de “matar”, os seus predecessores, ou seja, ele precisaria encontrar a si mesmo onde os que o precederam nunca estiveram, precisaria encontrar os fios soltos deixados pelos anteriores — fios estes que teriam sido possíveis tabus àqueles —, puxá-los e desenvolvê-los, tornando-se assim “poeta forte”, ou seja, autor cuja obra é “forte” por ter renovado, de alguma forma, a literatura que a precedeu. Em suma, o efebo precisaria superar o seu Complexo de Édipo, o seu medo da castração, em relação à força criadora dos seus antecessores.

Deste breve resumo da teoria de Bloom pode-se depreender duas coisas: primeiro que é necessário haver uma *tradição* que preceda o aspirante a autor; e segundo que esse aspirante deve *superar* essa tradição, o que implica um embate de forças, e *força* é algo atribuído ao masculino, completamente oposto à *fraqueza física* feminina. Portanto, o conceito de angústia da influência está alinhado com as bases que sustentam o patriarcado. Como, então, ele poderia se aproximar à angústia da autoria feminina, que aparentemente não conta com uma tradição literária feminina e muito menos com a força criadora do ato de escrever, uma “invenção” masculina (como se pode depreender da aproximação caneta-pênis)?

De acordo com Gilbert e Gubar, a angústia da influência aproxima-se *estruturalmente*, ou seja, na maneira como se compõe, da angústia da autoria feminina, uma vez que também esta última pressupõe tradições e superações.

A mulher que se apropria da caneta para tornar-se autora tem que se deparar com a tradição autoral masculina que a precedeu. Fatalmente, essa tradição sempre pintou a mulher em cores suficientemente fortes no que tange à oposição anjo/monstro, enfatizando sempre a preferência pelo anjo e o repúdio pelo monstro e denunciando o anjo que esconde o monstro. Surge assim um lapso: a tradição autoral masculina apresenta um modelo que não corresponde ao que as aspirantes a autora vêm em si mesmas, o que gera uma tensão, o próprio cerne da angústia. Gilbert e Gubar chamarão isso de “psicologia da história literária”⁷⁵, ou seja, “as tensões e angústias, hostilidades e inadequações que os escritores/escritoras sentem quando confrontam não apenas as conquistas de seus predecessores, mas também a tradição do gênero, estilo e metáfora que herdaram destes ‘pais anteriores’^{76,77} (2000, p. 46). Assim, em última instância poderia-se concluir que em termos

⁷⁵ No original: “psychology of literary history”.

⁷⁶ A palavra *forefathers*, constante do texto original em inglês, encontra sua tradução padrão em português como *antepassados*. Contudo, pelo contexto as autoras estão fazendo uma brincadeira com a formação da palavra:

de tradição autoral masculina (milénar e descomunalmente extensa; *forte*, por assim dizer), a aspirante a autora talvez não encontre modelos, talvez não encontre uma tradição para se inspirar e, conseqüentemente, para romper e se auto-afirmar. Ora, o que é a angústia senão o medo da incerteza, o medo de ser uma voz única gritando na multidão silenciosa, o medo de revelar-se diferente do que o patriarcado espera de uma mulher? Não foi por acaso que a obra prima de Kate Chopin foi rechaçada quando publicada... ela era uma voz que destoava gritantemente das demais.

Assim, se não é possível à aspirante a autora encontrar um modelo-guia na tradição literária masculina, que lhe resta então? Dizem Gilbert e Gubar que

[...] da mesma forma que o embate do artista masculino contra seu precursor assume a forma do que Bloom chama de desvios revisórios, vôos, desleituradas; também a batalha da escritora pela auto-criação a envolve em um processo revisório. Sua batalha, entretanto, não é contra a leitura do mundo empreendida por seus precursores (masculinos), mas sim contra a leitura que estes fazem de *sua condição de mulher*. Com o intuito de se definir como autor de algo, a escritora deve redefinir os termos de sua socialização. Seu embate revisório, portanto, freqüentemente se torna um embate pelo que Adrienne Rich chamou de ‘Revisão — o ato de olhar para trás, de olhar com novos olhos, de penetrar um velho texto a partir de um novo direcionamento crítico... um ato de sobrevivência’. Ademais, com freqüência a escritora só pode iniciar tal embate por meio de uma laboriosa busca por uma *precursora* que, longe de representar uma força ameaçadora a ser contestada ou destruída, prove de maneira exemplar que é possível uma insurreição contra a autoridade literária patriarcal⁷⁸ (2000, p. 49 – grifos das autoras).

Portanto, o que resta à aspirante a autora, inicialmente, é procurar uma tradição que fale mais a ela mesma, uma tradição que ao ser lida também possa lê-la. Enfim, uma tradição autoral *feminina* que mostre que é possível tornar-se autora sem ser homem, que é possível insurgir-se contra a autoria literária patriarcal. Existiria tal tradição? Um olhar feminista sobre a literatura aponta para uma resposta positiva, uma resposta que, de certa forma, torna opaca a

fore- é um prefixo teutônico que designa *algo antecipado*, e *-father* é a palavra *pai*. Como Gilbert e Gubar estão fazendo referências à questão da predecessão na tradição da escrita masculina e à teoria da angústia da influência (uma teoria que envolve apenas a autoria masculina), decidimos traduzir em separado o prefixo e a palavra-base, tendo por intuito resgatar em português o intraduzível jogo de sentido produzido pelas autoras.

⁷⁷ No original: “the tensions and anxieties, hostilities and inadequacies writers fell when they confront not only the achievements of their predecessors but the tradition of genre, style, and metaphor that they inherit from such ‘forefathers’”.

⁷⁸ No original: “just as the male artist’s struggle against his precursor takes the form of what Bloom calls revisionary swerves, flights, misreadings, so the female writer’s battle for self-creation involves her in a revisionary process. Her battle, however, is not against her (male) precursor’s reading of the world but against his reading of *her*. In order to define herself as an author she must redefine the terms of her socialization. Her revisionary struggle, therefore, often becomes a struggle for what Adrienne Rich has called ‘Revision — the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction... an act of survival’. Frequently, moreover, she can begin such a struggle only by actively seeking a *female* precursor who, far from representing a threatening force to be denied or killed, proves by example that a revolt against patriarchal literary authority is possible”.

linha epistemológica que separa a teoria feminista da prática literária, fazendo com que uma se mescle à outra a ponto de não mais ser possível separá-las.

Não vamos nos adentrar detalhadamente em uma análise comprobatória da tradição literária feminina mas, a título de exemplo, talvez seja interessante olhar brevemente para dois casos que parecem constituir uma linha tradicional: Mary Wollstonecraft (1759 – 1797) e Virginia Woolf (1882 – 1941). Mary Wollstonecraft é considerada uma das precursoras da literatura feminina/feminista porque, em 1792, publicou o clássico **A Vindication of the Rights of Woman**, uma espécie de tratado político-educacional no qual conclamava que era “tempo de empreender uma revolução nos costumes femininos — tempo de restituir-lhes sua dignidade perdida — e torná-los, como componentes da espécie humana, esforços para suas próprias mudanças, para as mudanças do mundo”⁷⁹ (WOLLSTONECRAFT *apud* GILBERT e GUBAR, 1996, p. 255).

O que Wollstonecraft está clamando é que seja dado às mulheres acesso à educação da mesma forma que é dado aos homens para, em um segundo momento, reformar ou reformular o mundo ao gosto feminino, o que pressupõe novamente a simples inversão de papéis na oposição hierárquica homem/mulher. Nesse sentido, pode-se dizer que a autora defende os mesmos ideais de uma ala panfletária⁸⁰ e militante do Movimento Feminista, que promove radicalismos como os apontados no final do capítulo anterior. Contudo, talvez o que defina o pensamento de Wollstonecraft — e por esse motivo torne sua obra importante — seja o ecoar de um grito de liberdade, liberdade esta a ser conquistada pela educação [nesse aspecto, seu trabalho dialoga com o **Emílio** (1762), de Rousseau].

A liberdade através da educação é, em última instância, o que poderia resumir — no plano simbólico — **A Room of One's Own** (1929), de Virginia Woolf, uma vez que tal texto foi o resultado de duas palestras dadas pela autora no Girton College, Cambridge, em 1928. Duas palestras dadas em uma instituição de ensino superior para um público constituído de pessoas dotas, em sua esmagadora maioria homens, por uma *escritora* que, ironicamente, nunca frequentou a universidade. De alguma forma, será que se poderia dizer que o sonho de Wollstonecraft, de liberdade através da educação, se realizou nesse ato de Woolf? Qualquer

⁷⁹ No original: “It is time to effect a revolution in female manners — time to restore to them their lost dignity — and make them, as part of the human species, labor by reforming themselves, to reform the world”

⁸⁰ É importante que se tenha em mente que ao atribuímos um caráter panfletário aos pensamentos reconhecidamente precursores de Mary Wollstonecraft e, mais à frente, de Virginia Woolf, não estamos com isso criticando tal posição das autoras, uma vez que a História tem mostrado que todo momento inicial de uma grande mudança é marcado por certo radicalismo, radicalismo este que tende a ser diluído e mesmo criticado à medida que a mudança vai se estabelecendo.

resposta que se dê a esta questão demandaria, em si, uma tese (no sentido acadêmico do termo) para justificá-la.

A Room of One's Own é um texto *sui generis* por vários motivos. Primeiramente pelo que já apontamos e, em segundo lugar, porque trata de algo fundamental para o presente trabalho: mulher e ficção. Levando-se também em consideração a época em que apareceu, é considerado, “como a maioria dos historiadores literários hão de convir, o primeiro grande feito da crítica feminista em língua inglesa”⁸¹ (GILBERT e GUBAR, 1996, p. 1317), e isto já pode ser constatado nas primeiras páginas do texto: “uma mulher deve ter dinheiro e um teto que seja seu se pretende escrever ficção; e isto, como se verá, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção”⁸² (WOOLF, 2000, p. 6). Em suma, a mulher precisa de independência financeira para poder criar: ela precisa de um teto que seja seu, precisa de uma segurança que seja somente sua, e não a segurança patriarcal do casamento, por exemplo. Para o início do século vinte, quando este texto aparece, era tudo que uma mulher precisava e tudo que ela não tinha. Nesse sentido, este texto de Woolf é uma espécie de denúncia aberta da opressão feminina feita por uma mulher que também foi vítima dessa opressão⁸³. Por isso, **A Room of One's Own** liga-se também à ala radical do Movimento Feminista, já que Woolf via no dinheiro e na propriedade a solução dos problemas femininos dentro da sociedade patriarcal. Entretanto, essa ligação dá-se apenas até certo ponto.

É interessante notar também que a autora amalgama à necessidade do dinheiro e da propriedade as questões da mulher e da ficção: “e isto, como se verá, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção”. Portanto, a questão do teto e do dinheiro — uma questão prática, note-se — parece ser mais importante, ou de solução mais urgente, do que o ato de criar propriamente dito, do que as discussões sobre a natureza da mulher e da ficção. Mulher e ficção são, de fato, duas questões que, no campo filosófico/literário, são “unsolved” (*sem solução*). Esse deixar de lado a ficção (o que é um claro jogo retórico, já que o texto todo é, em última análise, ficção) em razão da denúncia da opressão feminina vem demonstrar a urgência da discussão e das mudanças no *status quo* em relação às mulheres, urgência de discussão esta que, já à época de Woolf,

⁸¹ No original: “as most literary historians would agree, the first major achievement of feminist criticism in the English language”.

⁸² No original: “a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved”.

⁸³ É importante ter em mente que a biografia de Virginia Woolf é bastante trágica, uma vez que inclui desde o fato de ter ficado órfã muito cedo até bizarras investidas sexuais por parte de seus meio-irmãos Gerald e George, culminando com seu suicídio em 28 de março de 1941 (cf. GILBERT e GUBAR, 1996, p. 1314 – 1318).

começava a fazer parte dos debates nos círculos acadêmicos, uma vez que feministas marxistas/comunistas como Alexandra Kollontai (1872 – 1952) e Clara Zetkin (1857 – 1933), na Rússia e na Alemanha respectivamente, já articulavam manifestações junto às mulheres das classes trabalhadoras, as quais começavam a chamar a atenção da sociedade em geral.

Dentro da leitura que procuramos fazer aqui, que tem como pressuposto fundamental a constatação da disseminação de desarticulações das oposições hierárquicas patriarcais, fica claro que há uma linha de continuidade que liga Mary Wollstonecraft à Virgínia Woolf: enquanto uma denunciou o não acesso à educação, a outra incorporou essa denúncia e a expandiu às raias do Capitalismo patriarcal. Em última instância, pode-se ler a aproximação do pensamento de Wollstonecraft ao de Woolf como uma desarticulação da oposição hierárquica existente entre Literatura e Teoria da Literatura, desarticulação esta que poderemos notar (como se verá) também em **The Awakening**, já que ambas fazem suas discussões teóricas sobre o feminismo a partir da construção de um universo literário (ainda que Wollstonecraft tenha se declarado contrária à literatura romanesca). Sob este aspecto, de certa forma uma apenas continuou o pensamento da outra. Entretanto, há algo que as diferencia, e ao mesmo tempo as aproxima: a ficção.

A ficção é o terceiro motivo que torna **A Room of One's Own** um texto *sui generis*. Um terceiro motivo que tem dois sub-motivos: primeiramente, há algo muito especial que chama a atenção no texto de Woolf, qual seja sua maneira de tratar do assunto mulher e ficção. Para tal empreendimento, ela *cria uma ficção*. Assim, para expor todos os pontos concernentes ao que pretende tratar, a autora constrói personagens, espaço e tempo para um enredo que lhe fora proposto pelos que a convidaram a falar no Girton College. Diz ela:

Por este motivo proponho, fazendo uso de todas as liberdades e licenças de uma romancista, *contar-lhes a história* dos dois dias que precederam minha vinda aqui — como, arqueada pelo peso do assunto que vocês colocaram sobre meus ombros, eu ponderei tal assunto e o fiz participar de minha vida cotidiana. Desnecessário dizer que o que estou prestes a descrever não existe, Oxbridge [espaço] é uma invenção, assim como Fernham [outra noção de espaço]; “eu” [denota no texto a personagem e o narrador] é apenas um termo conveniente para alguém que não existe. Mentiras vão jorrar dos meus lábios, mas talvez possa haver alguma verdade nelas contida; cabe a vocês procurar esta verdade e decidir se alguma parte dela merece ou não ser levada em consideração. Se vocês decidirem que não merece, atirarem toda ela no cesto de lixo e esqueçam tudo a seu respeito⁸⁴ (2000, p. 6 – grifo nosso).

⁸⁴ No original: “Therefore I propose, making use of all the liberties and licences of a novelist, to tell you the story of the two days that preceded my coming here — how, bowed down by the weight of the subject which you have laid upon my shoulders, I pondered it, and made it work in and out of my daily life. I need not say that what I am about to describe has no existence; Oxbridge [espaço] is an invention; so is Fernham [outra notação de espaço]; ‘I’ [denota no texto a personagem e o narrador] is only a convenient term for somebody who has no real being. Lies will flow from my lips, but there may perhaps be some truth mixed up with them; it is for you to seek

Assim, tem-se um texto literário sobre uma questão teórica, desfazendo, desta forma, as linhas que separam ficção e teoria, tese e antítese, Feminismo e Literatura e até mesmo escrita e fala (lembramos que o texto de **A Room of One's Own** foi, inicialmente, *pronunciado* em uma palestra e *publicado* no ano seguinte), uma clara desarticulação do pensamento patriarcal em termos de trabalho científico, qual seja a *oposição* entre os termos mencionados. Contudo, pelo fato de tratar o assunto mulher e *ficção*, este trabalho de Woolf distancia-se do pensamento de Wollstonecraft se levarmos em consideração que

[...] enquanto em *A Vindication of the Rights of Woman* condenava Milton, Pope, Chesterfield e Rousseau por propagarem imagens perniciosas de mulheres, Wollstonecraft igualmente desdenhava dos hábitos de leitura das mulheres, cuja inclinação ao romance⁸⁵ lhe parecia propagar somente ignorância e favorecer a dependência⁸⁶ (GILBERT e GUBAR, 1996, p. 258).

Portanto, apesar de também ser uma *romancista* (cf. GILBERT e GUBAR, 1996), Wollstonecraft criticava o romance romântico por considerá-lo um produto alienador⁸⁷, que contribuía para que as mulheres continuassem submissas através da reafirmação dos modelos femininos patriarcais (anjo/monstro), o que o tornava indigno de ser considerado. É interessante observar esta opinião da escritora inglesa, pois vai ao encontro da realidade de sua época, realidade esta na qual o gênero romanesco, fruto da nova realidade sócio-econômica trazida pela Revolução Industrial, era uma seara dominada por mulheres tanto na escrita quanto na leitura. Dirá Marlyse Meyer, em ensaio esclarecedor:

A grande quantidade de mulheres romancistas na Inglaterra de então [segunda metade do século XVIII] originou-se das transformações acarretadas pela Revolução Industrial e pela constituição de uma classe média [...]. O recém-adquirido lazer das mulheres suscitou um novo público leitor, cuja rudimentar cultura as fazia apreciar o gênero mais fácil da ficção em prosa. Desenvolve-se então pela Europa um formidável apetite pelo romance [...] (1993, p. 48).

out this truth and to decide whether any part of it is worth keeping. If not, you will of course throw the whole of it into the waste-paper basket and forget all about it”.

⁸⁵ Em inglês, a palavra modernamente usada para designar *romance* (enquanto um gênero literário) é *novel*. Contudo, Gilbert e Gubar utilizam *romance*, palavra homônima ao português, no lugar de *novel*. Tal palavra é um termo específico que designa as narrativas de aventuras amorosas, nas quais predominam um romantismo exacerbado, narrativas estas que eram as mais populares à época de Wollstonecraft.

⁸⁶ No original: “while in *A Vindication of the Rights of Woman* she condemned Milton, Pope, Chesterfield, and Rousseau for promulgating pernicious images of women, she was equally contemptuous of the reading habits of women, whose addiction to romance seemed to her to propagate only ignorance and further dependency”.

⁸⁷ Não se pode deixar de referendar que, à época de Wollstonecraft, o gênero romance (na moderna acepção teórica do termo) estava ainda em seus primórdios, de acordo com WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Marlyse Meyer reconhece que essa “grande quantidade de mulheres romancistas” era composta, em sua esmagadora maioria, por “mulheres comuns, tendo escrito, o mais das vezes, romances comuns” (1993, p. 47). Talvez seja esse um dos motivos que levaram Mary Wollstonecraft a criticar o gênero romanesco, já que este era produzido por e para pessoas advindas da então recente ascensão burguesa, “cuja rudimentar cultura as fazia apreciar o gênero mais fácil da ficção em prosa”. Infelizmente, Wollstonecraft faleceu antes de presenciar o surgimento das obras de Jane Austen, cuja publicação, em 1811, de **Sense and Sensibility (Razão e sensibilidade)**, sua primeira narrativa romanesca, marcaria o início de um dos mais prolíficos períodos qualitativos da ficção inglesa em prosa.

Ora, a denúncia em **A Room of One's Own** é empreendida exatamente de forma romanesca, o que torna passível de críticas, aos olhos de Wollstonecraft, o veículo propagador de idéias utilizado por Woolf.

Se no sentido aqui exposto pode-se notar um distanciamento entre uma e outra autora na maneira de tratar a questão da mulher, em outro sentido vê-se exatamente o contrário: a aproximação entre ambas através do diálogo textual. Lê-se na obra de Woolf em questão uma passagem bastante elucidativa, situada como conclusão a uma longa cena em que o narrador-testemunha-protagonista discorre sobre Tennyson e Rossetti tendo como pano de fundo um banquete (o diálogo com o “Banquete”, de Platão, é evidente) e esperando encontrar respostas nas obras dos autores mencionados:

Devemos atribuir a culpa à guerra? Quando as armas começaram a disparar em agosto de 1914, os rostos de homens e mulheres mostravam-se tão compreensíveis uns aos olhos dos outros a ponto do romance⁸⁸ estar morto? Certamente foi um choque (*às mulheres em particular com suas ilusões sobre educação, e assim por diante*) ver os rostos de nossos governantes ao clarão da artilharia⁸⁹ (2000, p. 17, grifo nosso).

Quem seriam essas “mulheres em particular com suas ilusões sobre educação” senão Mary Wollstonecraft e a tese de **A Vindication of the Rights of Woman** subentendida no plural impessoalizador do discurso?

Nesta clara resposta à aversão de Wollstonecraft à categoria romanesca predominantes em sua época através da também clara alusão ao tratado sobre a educação das mulheres

⁸⁸ Vide nota 85 do presente capítulo para esclarecimento sobre este termo.

⁸⁹ No original: “Shall we lay the blame on the war? When the guns fired in August 1914, did the faces of men and women show so plain in each other’s eyes that romance was killed? Certainly it was a shock (*to women in particular with their illusions about education, and so on*) to see the faces of our rulers in the light of the shell-fire”.

escrito por ela, Woolf apropria-se de sua predecessora para, em seguida, deslê-la⁹⁰, esvaziá-la, puxar um fio que ficara solto e, em meio a esse esvaziamento, construir sua própria **A Vindication of the Rights of Woman**, ou seja, criar sua própria predecessora no exato momento em que cria a si mesma a partir das angústias que a atormentam por ser uma mulher em meio a uma sociedade patriarcal. É isso que aproxima indissociavelmente Mary Wollstonecraft à Virginia Woolf, justamente a tradição autoral feminina apontada por Gilbert e Gubar em **The Madwoman in the Attic**, inspirada — e também antagonizada — na teoria da angústia da influência de Harold Bloom. É também esse o segundo sub-motivo que torna **A Room of One's Own** um texto *sui generis*.

É interessante observar como Virginia Woolf constrói sua aproximação à Wollstonecraft em seu texto. Na verdade, o narrador-personagem-protagonista de **A Room of One's Own** estava dialogando com Lord Alfred Tennyson e Christina Rossetti, bem como indiretamente com Platão quando, em um parêntese, faz a menção que só agora, conhecendo as trajetórias de ambas as autoras, podemos afirmar se tratar de um diálogo textual. Ou seja, sem o conhecimento da aversão de Wollstonecraft ao gênero romanesco apontada por Gilbert e Gubar, talvez esse diálogo passasse despercebido.

O fato acima apontado nos leva a concluir que a busca da aspirante a autora por uma tradição feminina que a preceda dá-se através de um *subtexto* que pressupõe não uma ruptura com o antecessor — como fica implícito à teoria de Harold Bloom —, mas uma aproximação a esse antecessor. É isso que leva Gilbert e Gubar a afirmarem que “a mulher escritora — e nós veremos mulheres fazendo isto de novo e de novo — procura por um modelo feminino não porque ela quer respeitosamente aquiescer com as definições masculinas de sua ‘feminilidade’, mas porque ela deve legitimar suas próprias diligências rebeldes”⁹¹ (2000, p. 50).

Dessa forma, pode-se argumentar que a tradição da qual participa a escritora, bem como sua maneira de apropriar-se e de desler essa tradição, é diferente da tradição/apropriação/desleitura empreendida pelo escritor. É nesse ponto, portanto, que a teoria da angústia da influência cunhada por Harold Bloom se distancia da teoria da angústia da autoria cunhada por Gilbert e Gubar, uma vez que o efebo e a aspirante a escritora

⁹⁰ Apropriamo-nos aqui do termo cunhado por Harold Bloom no já mencionado **A angústia da influência**. *Misreading*, traduzido em português por *desleitura*, é definido pelo autor como “um ato de correção criativa que é, na verdade, e necessariamente uma interpretação distorcida” (2002, p. 62) ou, mais resumidamente, como o “desvio de um poeta em relação à obra de seu antecessor” (2002, p. 19).

⁹¹ No original: “the woman writer — and we shall see women doing this over and over again — searches for a female model not because she wants dutifully to comply with male definitions of her ‘femininity’, but because she must legitimize her own rebellious endeavors”.

participam de subculturas literárias diferentes justamente por causa da estrutura dualista hierarquizada, sobre a qual se assenta a sociedade patriarcal ocidental no que diz respeito ao sistema gênero-sexo, que opõe a mulher passiva (*fraca* socialmente, sexualmente etc.) ao homem ativo (*forte* socialmente, sexualmente etc.). “Por ser baseada na percepção socialmente determinada da própria biologia da mulher, esta angústia da autoria é bastante distinta da angústia da criatividade que poderia ser identificada em escritores tais como Hawthorne ou Dostoiévski”⁹² (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 51).

É a maneira como a aspirante a autora participa da subcultura literária, ou seja, como ela se inclui ou se exclui nessa/dessa subcultura, bem como a maneira como ela lida com a angústia de ser autora em meio a uma tradição patriarcal que a exclui, já que ao apropriar-se da caneta para escrever a mulher apropria-se do falo que não possui; é que se determinará sua importância enquanto autora, que se determinará em que sua obra faz diferença e como ela dialoga com a sociedade e a cultura ocidentais/patriarcais.

Dessa forma a solidão da mulher artista, seus sentimentos de alienação em relação aos predecessores masculinos conjugados com sua necessidade de sentir-se irmanada às suas precursoras e sucessoras, seu sentimento de urgente necessidade de uma audiência feminina juntamente com o medo do antagonismo dos leitores masculinos, sua timidez culturalmente condicionada em relação à auto-dramatização, seu pavor da autoridade patriarcal da arte, sua angústia em relação à impropriedade da invenção feminina — todos estes fenômenos de ‘inferiorização’ marcam a luta da mulher escritora por auto-definição artística e diferenciam seus esforços de auto-criação daqueles de sua contraparte masculina⁹³ (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 50)

Evidentemente que a relação autora + subcultura literária + angústia da autoria constitui, em última instância, uma atitude de reação ao *status quo* da sociedade patriarcal em relação à mulher. O simples fato de ser uma mulher autora, como apontamos em outro momento, já é em si uma reação. Contudo, no caso da Literatura, como mostram Gilbert e Gubar, o campo onde será estruturada e empreendida tal reação é o *sub*: a subcultura literária feminina, o subtexto do texto feminino. É no subtexto que a estrutura oposicionista e hierarquizante do sistema gênero-sexo patriarcal será minada em si mesma, desarticulada,

⁹² No original: “Because it is based on the woman’s socially determined sense of her own biology, this anxiety of authorship is quite distinct from the anxiety about creativity that could be traced in such male writers as Hawthorne or Dostoevsky [*sic*]”.

⁹³ No original: “Thus the loneliness of the female artist, her feelings of alienation from male predecessors coupled with her need for sisterly precursors and successors, her urgent sense of her need for a female audience together with her fear of the antagonism of male readers, her culturally conditioned timidity about self-dramatization, her dread of the patriarchal authority of art, her anxiety about the impropriety of female invention — all these phenomena of ‘inferiorization’ mark the woman writer’s struggle for artistic self-definition and differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart”.

desconstruída. É no subtexto, em suma, que se articulará um feminismo de base desconstrucionista que tentará minar as oposições patriarcais, mais especialmente a arquioposição entre masculino e feminino.

3. UMA CRÍTICA FEMINISTA DE BASE DESCONSTRUCIONISTA

De acordo com Gilbert e Gubar,

as mulheres criaram 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. [...] a escrita dessas mulheres parece, freqüentemente, “estranha” em relação à história literária predominantemente masculina definida pelos padrões do que temos chamado de poética patriarcal⁹⁴ (2000, p. 72).

É interessante observar essa afirmação, ou melhor, conceituação proposta pelas autoras, pois ela dialoga com a questão da tradição e, conseqüentemente, com o conceito de angústia da autoria, como se pôde notar na aproximação entre Mary Wollstonecraft e Virginia Woolf. A apropriação da predecessora pela aspirante a autora para sua própria autoafirmação, e não para romper com a tradição, acaba se deixando entrever somente nas entrelinhas, no subentendido. Talvez nem pudesse ser diferente, tendo-se em vista todo o sistema de opressão articulado pelo patriarcado (lembramos sempre que a própria linguagem, por estruturar-se em regras e exceções que se opõem, é patriarcal). Resta à autora, então, o *sub*, o *entre*, como espaço de sublimação da sua angústia, pois se esta autora utilizar-se da superfície, seu texto parecerá “odd” (“*estranho*”) aos olhos da história literária predominantemente masculina. Em suma, o texto feminino, para tais olhos, seria algo inferior, algo que não corresponde ao que se espera, algo opaco e indefinido que aparentemente não tem sentido, pois tudo que é estranho causa medo, e o medo é sempre resultado do deparar-se com o que não se pode *controlar* ou *submeter*.

É claro que esse caráter “odd” do texto feminino não é indício de que tal texto seja desprezível por ter qualidades artísticas inferiores. Ao contrário. Na verdade, até pouco depois da primeira metade do século XX a crítica literária (feminista ou patriarcal) não soube (*des*)ler — ou talvez *não quis (des)ler* — o texto feminino, o que acarretou no esquecimento e desvalorização de vários nomes hoje importantes, como Kate Chopin (nos Estados Unidos) e Gilka Machado (no Brasil), para citar apenas dois. Nesse aspecto, é interessante notar que em antologias canônicas de literatura brasileira [**Presença da Literatura Brasileira** (1964), de

⁹⁴ No original: “women have created submerged meanings, meanings hidden within or behind the more accessible, “public” content of their works, so that their literature could be read and appreciated even when its vital concern with female dispossession and disease was ignored. [...] the writing of these women often seems “odd” in relation to the predominantly male literary history defined by the standards of what we have called patriarchal poetics”.

Antonio Candido e José Aderaldo Castello, e **História Concisa da Literatura Brasileira** (1972), de Alfredo Bosi], por exemplo, não há ou há poucas referências às *escritoras*. Nos Estados Unidos também não é muito diferente: a clássica antologia **The Literature of the United States** (1975), de Marcus Cunliffe, sequer menciona Kate Chopin e faz rápidas menções à Edith Wharton e mesmo à Emily Dickinson. Evidentemente que omissões desse tipo são deliberadas, já que por ocasião de suas primeiras edições, os organizadores de tais antologias já contavam com informações suficientemente crédulas sobre algumas escritoras, o que possibilitaria perfeitamente a inclusão destas nas referidas obras.

A característica subtextual do texto feminino só foi melhor conceituada no final do século XX, com os trabalhos de Gilbert e Gubar e Hélène Cixous. As duas primeiras teóricas usaram uma metáfora fundamental para a compreensão do conceito, metáfora que serve também — e este é um ponto que chama a atenção por si só — para os textos da tradição literária patriarcal, que também teorizou sobre o conceito. Dizem Gilbert e Gubar que

[...] as mulheres a partir de Jane Austen e Mary Shelley até Emily Brontë e Emily Dickinson produziram obras literárias que são, em certo sentido, *palimpsestos*, obras cujos planos superficiais dissimulam ou obscurecem níveis de significado mais profundos, menos acessíveis (e socialmente menos aceitáveis). Assim estas autoras conduziram a difícil tarefa de levar a cabo a verdadeira autoridade literária feminina, através de uma simultânea conformidade e subversão dos padrões literários patriarcais⁹⁵ (2000, p. 73, grifo nosso).

Surge assim a metáfora/palavra/conceito que melhor define o que vimos chamando até o momento de subtexto ou entrelinha no que diz respeito ao texto feminino: *palimpsesto*, ou o *entre/sub* propriamente dito. Conceito tão caro à Teoria Literária [a ponto de Gérard Genette, considerado um dos principais nomes da Narratologia, escrever o descomunalmente longo **Palimpsestes** (1982) para tratar sobre o assunto], à Psicanálise (Freud teorizou sobre a memória a partir do bloco mágico, que não deixa de ser uma espécie de palimpsesto), à Filosofia (poderia-se interpretar o conceito nietzscheano de eterno retorno também como um palimpsesto) etc.; o palimpsesto pressupõe *marcas invisíveis* deixadas na solidez de uma superfície que um dia foi escrita, posteriormente apagada, e então reescrita. As marcas deixadas tornaram-se impossíveis de apagar e um dia, quando menos se espera, elas emergem depois de se combinarem entre si numa lógica caótica (mas ainda assim, *lógica*), revelando

⁹⁵ No original: “[...] women from Jane Austen and Mary Shelley to Emily Brontë and Emily Dickinson produced literary works that are in some sense *palimpsestic*, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards”.

tudo que foi reprimido; tudo que antes parecia desaparecido; tudo que sempre esteve presente, mas de forma invisível, em um funcionamento similar ao inconsciente humano.

O conceito de palimpsesto associado ao texto feminino revela que “o desenho de superfície esconde ou obscurece um nível de significado mais profundo, menos acessível ou menos aceitável socialmente” (TELLES, 1992, p. 46) e que “a arte das mulheres contém um traço oculto e persistente de incontrolável loucura, fruto da ansiedade da autoria, da desobediência às regras e da dúvida quanto à possibilidade de se tornar criadora” (TELLES, 1992, p. 56). Isso não significa que a superfície seja descartável, mas sim que esta pode ser lida como uma aceitação das leis patriarcais e, ao mesmo tempo, como um movimento de subversão a tais leis. O texto feminino é um *inter-dito*, ou seja, fica entre o dito e o não dito, portanto comporta um certo viés irônico. Em termos desconstrucionistas, é um espaço *aporético*, um espaço do *indecidível*.

Quando se traz à tona as marcas ocultas do palimpsesto e se começa a interpretá-las em relação à superfície que as esconde(eu), descobre-se que nem tudo é como parece, descobre-se que a literatura feminina não é tão “odd” como pensa o patriarcado, descobre-se que oposições e hierarquias não fazem o menor sentido. Descobre-se, enfim, que o que estava oculto não se opõe ao que estava revelado: o oculto sempre esteve *no* revelado e vice-versa, o que os torna indissociáveis, *suplementos*⁹⁶ um do outro. Entretanto, essa emersão do oculto traz novos significados para o revelado, significados que sempre estiveram ali, mas que nunca se soube ou *nunca se quis* vê-los. Ou seja, o que era inicialmente estranho revela-se familiar, confirmando o que Freud já dizia no clássico “O estranho”: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1969, p. 238), e esse familiar revelar-se-á aqui algo relacionado à apropriação do feminino pelo masculino, à bissexualidade e ao edípico medo da castração.

É neste ponto que a teoria de Gilbert e Gubar, teóricas feministas norte-americanas, dialoga com o feminismo francês de Hélène Cixous, Lucy Irigaray, Catherine Clément etc., pois na obra destas últimas há a preocupação em minar as oposições patriarcais que excluem a mulher, há a preocupação de encontrar maneiras reativas que desarticulem as essências patriarcais dentro delas mesmas, ou seja, que tragam à tona as inscrições obscurecidas do palimpsesto, a familiaridade do estranho e revelem novos significados que sempre estiveram escondidos, reprimidos, no melhor de todos os esconderijos: onde todos podem ver. No caso

⁹⁶ *Suplemento* é aqui utilizado em um sentido derridiano do termo, ou seja, de algo que “reúne em si as características de substituto da presença [...] e as características da adição produtiva [...]” (SISCAR, 2003, p. 153).

do patriarcado, esse processo desarticulatório revelará duas coisas: a arbitrariedade das oposições hierarquizadas e o quanto elas minam a si mesmas; e a emersão do “eu” feminino — uma voz, um corpo e uma mente deliberadamente abafados e reprimidos —, que vai-se revelar não exatamente uno (“eu”), mas múltiplo (“eus”).

Isto posto, se fazem necessárias duas colocações. Primeiramente, esta linha francesa do pensamento feminista está diretamente ligada à filosofia de Jacques Derrida, o filósofo/teórico do que ficou conhecido como Desconstrução. Não adentraremos em detalhes sobre a filosofia derridiana, visto que isso implicaria em um longo desvio teórico para explicar as bases (Rousseau, Hegel, Nietzsche, Saussure, Heidegger etc.) sobre as quais se assenta tal filosofia (bases essas que não poderíamos deixar de mencionar, já que Derrida dialoga o tempo todo com elas). Entretanto, é importante referendar que é Jacques Derrida um dos primeiros a questionar, de forma explícita, as oposições hierárquicas que sustentam a sociedade ocidental. Em **Gramatologia** (1967), obra na qual se encontra o programa da teoria desconstrucionista, o filósofo interpelará o que chamou de “metafísica da presença”, ou seja, a necessidade ocidental da presença do ente que emite a voz para constituí-la como verdade. Partindo do exemplo da oposição lingüística entre escrita e fala (ou *langue* e *parole*, na terminologia saussureana), o autor vai demonstrar que tal oposição é ineficaz em termos conceituais, já que uma análise mais acurada da tradição filosófica que abordou o tema permite constatar que muitos pontos ficaram insolúveis (como a questão do valor na teoria saussureana) — as *aporias* —, de tal forma que a mera oposição excludente entre os conceitos (fala anterior à escrita, por exemplo) não mais se sustenta. Pode-se dizer o mesmo da oposição hierárquica entre masculino e feminino. Na medida em que se fizer necessário, serão explicados os conceitos da teoria derridiana no que tange ao feminismo.

Uma segunda colocação necessária diz respeito a qual teórica/teoria do feminismo francês alinha-se o presente trabalho. Dentre as mencionadas, optamos por Hélène Cixous por sua grande proximidade com a teoria derridiana e pelo fato de sua teoria enriquecer sobremaneira as interpretações de **The Awakening** que se seguirão, bem como o fato de parecer haver uma espécie de diálogo, de continuidade entre o que é proposto por ela no que se refere ao *corpo*/autoria feminina e a teoria da angústia da autoria de Gilbert e Gubar no que se refere ao *texto*/autoria feminina.

A opção por Cixous não se dá, evidentemente, por uma questão de valor, ou seja, pela teoria da autora ser possivelmente “melhor” do que a de Irigaray ou Clément; mas sim por um melhor ajuste da teoria ao objeto analisado.

Hélène Cixous nasceu em 1937 na Argélia (mesmo país onde nasceu Derrida). Foi educada dentro das tradições judaicas (assim como Derrida) que, como vimos mostrando, constitui — junto do Cristianismo — um dos pilares de sustentação da sociedade patriarcal. Por conta da guerra da Argélia, migrou com a família para a França, onde reside até hoje. Suas obras mais importantes no campo teórico do feminismo são “Sorties” (1975), “The Laugh of the Medusa” (1976), **Coming to Writing and Other Essays** (1991) e **Stigmata: Escaping Texts**⁹⁷ (1998), dentre outros. As considerações teóricas desenvolvidas em “Sorties”⁹⁸, texto publicado juntamente com “The Guilty One”, de Catherine Clément, no livro **The Newly Born Woman** (1986)⁹⁹; serão as bases para a explicação do pensamento da autora, bem como uma das principais sustentações teóricas da presente dissertação.

“Onde está ela?”¹⁰⁰ (CIXOUS, 1986, p. 63) é o que se lê na primeira linha de “Sorties”, talvez a pergunta que resume todo o Feminismo e a questão da mulher: a busca de um *lugar* na sociedade, de um lugar em si mesmo, enfim, de um *teto que seja seu*. Cixous coloca em seguida as oposições binárias que se relacionam à mulher, oposições estas criadas por toda uma tradição de oposições hierárquicas, como vimos demonstrando desde o primeiro capítulo, e magnificamente demarcadas no texto da teórica pela interposição de barras entre os conceitos:

Atividade/passividade
Sol/Lua
Cultura/Natureza
Dia/Noite

Pai/Mãe
Cabeça/Coração
Inteligível/Palpável
Logos/ Pathos

Forma, convexo, passo, avanço, sêmen, progresso.

Conteúdo, côncavo, superfície — onde os passos são galgados, superfície de recepção e sustentação.

Homem

Mulher

[...]

O pensamento tem sempre funcionado através de oposições¹⁰¹ (1986, p. 63).

⁹⁷ Este em co-autoria com Jacques Derrida. Nenhuma obra de Cixous está traduzida em português até o momento.

⁹⁸ A palavra francesa *sorties* pode ser traduzida como *fugas, desvios, conseqüências, ataques, saídas* ou *incursões*.

⁹⁹ Optamos pela tradução norte-americana em substituição ao original em francês por não ser o francês uma língua a qual dominamos.

¹⁰⁰ Na tradução consultada: “Where is she?”

¹⁰¹ Na tradução consultada:

“Activity/passivity
Sun/Moon
Culture/Nature

“O pensamento tem sempre funcionado através de oposições” é a constatação inicial da teórica, o que também, em última análise, se pode constatar nas discussões que vimos desenvolvendo. Contudo, se o pensamento sempre trabalhou através de oposições, e oposições e hierarquias são o que fundamentam a sociedade ocidental, então pode-se concluir que o *pensamento* é patriarcal ou — como prefere Jacques Derrida — *Logocêntrico*¹⁰² e que, colocando-se a mulher a pensar, ela estaria se apropriando de algo que não lhe pertence (como no caso da caneta), portanto estaria transgredindo as regras sociais a ela impostas. Assim, *pensar*, no caso da mulher, *é transgredir*, para parafrasearmos o título de uma das obras de Lya Luft¹⁰³, e a transgressão, nos seus vários níveis de significado, é o que poderia resumir, inicialmente, o Movimento Feminista e o pensamento feminino.

“Está o fato de que assuntos do Logocentrismo dizem respeito — todos os conceitos, códigos e valores — a um sistema binário relacionado ao *par* homem/mulher?”¹⁰⁴ (CIXOUS, 1986, p. 64, grifo nosso). Esse *couple* (*par*, *casal* ou mesmo *dupla*, em inglês), outro nome para oposição conjugada com hierarquia, é o que arregimenta o sistema dual da sociedade patriarcal. Trata-se de um duplo que é também uno, já que na tradição judaico-cristã o homem e a mulher são *uma só carne* e o Pai e o Filho são *a mesma* pessoa. Entretanto, “o movimento pelo qual cada oposição é organizada de modo a fazer sentido é o movimento através do qual o par é destruído. Um campo de batalha universal. A cada momento, uma guerra é desencadeada. A Morte está sempre em atividade”¹⁰⁵ (CIXOUS, 1986, p. 64). Ou seja, as oposições só se tornam significativas dentro do sistema Logocêntrico patriarcal quando o

Day/Night

Father/Mother

Head/Heart

Intelligible/Palpable

Logos/Pathos

Form, convex, step, advance, semen, progress.

Matter, concave, ground — where steps are taken, holding- and dumping-ground.

Man

Woman

[...]

Thought has always worked through opposition”.

¹⁰² Pode-se definir Logocentrismo como o próprio pensamento ocidental, no qual tudo funciona através de um pensamento lógico (dual) e ordenado (hierarquizado), através do *Logos*, portanto. A “razão entendida como presença” (SISCAR, 2003, p. 152).

¹⁰³ LUFT, Lya. **Pensar é transgredir**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

¹⁰⁴ Na tradução consultada: “Is the fact that Logocentrism¹⁰⁴ subjects thought — all concepts, codes and values — to a binary system, related to ‘the’ *couple*, man/woman?”

¹⁰⁵ Na tradução consultada: “the movement whereby each opposition is set up to make sense is the movement through which the couple is destroyed. A universal battlefield. Each time, a war is let loose. Death is always at work”.

casal uno é rompido por causa das relações de autoridade, privilégio ou força, ou seja, quando se instauram as oposições hierárquicas.

Como se pode observar até aqui, a autora inicialmente retoma questões que permeiam todo o Feminismo desde seus primórdios enquanto um movimento organizado e engajado social e teoricamente. Também se pode observar até aqui, pelo que foi apresentado, que a tendência feminista atual é a “contestação do patriarcado”, ou a “contestação do Logocentrismo” através de pensamentos e ações concretas que colocam em discussão (“transgridem”) este mesmo patriarcado/Logocentrismo. O que talvez esteja faltando — e é Cixous quem dará subsídios para esse delineamento — é o *como* se dá, no campo literário/filosófico, a contestação do patriarcado. No que tange ao texto “Sorties”, pode-se dizer que tal contestação dá-se no interior do próprio patriarcado e através de seus próprios preceitos que, quando trazidos à tona e analisados, tornam-se autofágicos, ou seja, corroem a si mesmos em um sistema cíclico que lembra um uróboro.

É por isso que Hélène Cixous instaurará a dúvida com uma pergunta que talvez componha o medo arquetípico masculino: “O que aconteceria ao logocentrismo, aos grandes sistemas filosóficos, à ordem do mundo em geral se a rocha sobre a qual os homens fundaram sua igreja se esfacelasse?”¹⁰⁶ (1986, p. 65). Esta pergunta, em si, já denuncia o *como* a autora abordará a questão da mulher envolvida no sistema patriarcal, qual seja a constatação das aporias, de impasses de sentido que denunciam a possibilidade de outras e mais ricas interpretações. Nesse sentido, faz-se interessante notar que Cixous aponta para o surgimento de aporias não a partir de um centro disseminador, ou seja, não de forma centrífuga e/ou centrípeta (bases da lógica logocêntrica), mas sim a partir de *centros disseminadores* (como o texto feminino e o corpo feminino, por exemplo), locais vários de onde se disseminam os impasses de significado, o que torna a “contestação do patriarcado” um processo de esvaziamento das oposições binárias e hierárquicas que o sustentam.

Então toda a História, todas as histórias estariam lá para recontar de modo diferente; o futuro seria incalculável; as forças Históricas mudariam e mudarão de mãos e a mudança de corpos — outra idéia que é ainda impensável — transformaria o

¹⁰⁶ Na tradução consultada: “What would happen to logocentrism, to the great philosophical systems, to the order of the world in general if the rock upon which they founded this church should crumble?”

É interessante observar o jogo dialógico que Cixous trava, nesta passagem, em relação à *rocha* e à *igreja*. Ela está ironizando uma das mais importantes passagens da **Bíblia** e do Cristianismo: a que diz que Jesus Cristo, o motivo da existência desta religião, é a *pedra* que foi rejeitada pelos construtores, mas que acabou se tornando a pedra mais importante, a *pedra angular*. Outra passagem bíblica que liga *rocha* à *igreja* — e que é, portanto, também ironizada por Cixous — é o conhecidíssimo texto no qual Cristo diz a Simão, o primeiro discípulo, que a partir daquele momento ele será chamado de Pedro [do latim *petrus*, que significa *rocha*] e sobre ele será construída a igreja cristã [leia-se Cristianismo]. Pedro foi, segundo a Tradição Católica, o primeiro Papa.

funcionamento de toda a sociedade. Estamos vivendo em uma era onde o fundamento conceitual de uma cultura antiga está prestes a ser abalado por milhões de algo como toupeiras (Topoi, minas terrestres), até então desconhecidas¹⁰⁷ (CIXOUS, 1986, p. 65).

Muito elucidativas são as metáforas utilizadas pela autora para conceituar essa “contestação do patriarcado”: *mole* e *ground mines*. *Mole* tem dois significados¹⁰⁸ que retratam perfeitamente o processo em questão: manchas congênicas (na pele) e/ou toupeira. Veja-se que são manchas *congênicas*, ou seja, manchas que *sempre existiram*, manchas que são *traços* de algo *a-histórico*, pois apareceram *antes do nascimento* (congênicas) e só foram constatadas no instante ou *depois* deste nascimento.

Já o significado de *mole* como *toupeira* é algo mais simbólico, por isso mais rico, uma vez que tal animal sobrevive e faz escavações embaixo da terra, embaixo do que é *visível*. Uma espécie de corrosão. Nesse sentido, a toupeira torna instável, com suas redes de túneis na escuridão, algo que parece sólido (o chão onde se pisa). Suas redes, aparentemente aleatórias, de túneis são seus caminhos, suas inscrições, seu *subtexto* denotativa e conotativamente¹⁰⁹. O mesmo ocorre com as minas terrestres: escondidas sob a aparente solidez do solo, elas são centros disseminadores de instabilidade, pois tornam o chão onde foram plantadas um local onde é impossível saber o que pode ocorrer ao nele pisar: elas podem ou não explodir. A disposição das minas em um terreno também forma um caminho, uma inscrição da teia de instabilidades, um subtexto que só pode ser lido se *desenterrado*. Tanto os túneis da toupeira quanto as marcas congênicas ou as minas terrestres (principalmente após explodirem) deixam marcas que modificam a superfície mesmo quando tais marcas não são levadas em consideração ou são aparentemente apagadas, o que nos permite dizer que essas metáforas são também palimpsestos.

Da mesma gênese destas metáforas é a contestação do patriarcado empreendida pelo Feminismo atual: uma teia de túneis de toupeira, um campo minado, um subtexto, um palimpsesto que se dissemina por caminhos às vezes desconhecidos e que levam a vários

¹⁰⁷ Na tradução consultada: “So all the history, all the stories would be there to retell differently; the future would be incalculable; the historic forces would and will change hands and change body — another thought which is yet unthinkable — will transform the functioning of all society. We are living in an age where the conceptual foundation of an ancient culture is in the process of being undermined by millions of a species of mole (Topoi, ground mines) never known before”.

¹⁰⁸ É importante que se tenha em mente que a pluralidade de significados da palavra *mole* é algo verificável apenas na língua inglesa. No original em francês do texto de Cixous não podemos afirmar com absoluta certeza que a autora tenha utilizado uma palavra que comporte também tal pluralidade de significados, já que infelizmente não tivemos acesso a tal original para dirimir esta questão.

¹⁰⁹ A toupeira — bem como outros seres que *rastejam de alguma forma* — é um dos animais que fazem parte do imaginário de Franz Kafka (1883 – 1924), um dos autores que Cixous analisará na parte final de “Sorties”. Tal animal é o tema do conto “A toupeira gigante” [Der Riesenmaulwurf] (1931?) e também da narrativa “O covil” [Der Bau] (1913?), ambas obras conhecidas do autor tcheco.

locais e momentos. A contestação do patriarcado é, assim, uma teia estendida de significados que se ocultam sob a aparente solidez dos preceitos por ela minados/desarticulados.

E aqui voltamos ao medo arquetípico abordado em momentos anteriores: o medo masculino do que não se pode ver; o medo da mulher grávida, completa em si mesma; o medo da vagina, que oculta a sexualidade feminina e o gozo (que, no caso da mulher, pode ser uno ou múltiplo, verdadeiro ou dissimulado, não havendo como o homem saber ou ter certeza, uma vez que se trata de um gozo “ausente” de uma sexualidade também “ausente”), os quais no homem são ambos visíveis (o órgão sexual masculino é externo, assim como sua ejaculação); o medo dos túneis de toupeira e dos campos minados. O medo de um *corpo* que *inscreve em si mesmo* o seu pensamento:

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* 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 freqüentemente é uma má influência, a causa e o lugar das inibições. Através da censura do corpo, a respiração e expressão são censuradas ao mesmo tempo¹¹⁰ (CIXOUS, 1986, p. 97 – grifos da autora).

É esse medo que leva o homem a subjugar a mulher, pois ela encarna a completude que lhe falta. Sob esse aspecto, a subjugação da mulher é também um querer apropriar-se de sua sexualidade por parte do ente masculino, um apropriar-se para tornar-se completo, um apropriar-se para se tornar supremo como o pai primordial (frise-se que tal apropriação não é um equilíbrio dos dois sexos, mas apenas uma apropriação para meramente possuir o lado feminino, mas com o lado masculino sendo ainda o mais forte: uma apropriação para subjugar), um apropriar-se para voltar ao *couple* que é “uma só alma e uma só carne”. Em resumo, é o medo do estranho familiar, o medo da castração, o medo da ausência do falo que causa essa tentativa de apropriação.

Analisando a teoria freudiana da castração e a teoria da bissexualidade atribuída a Fliess por Freud, Hélène Cixous vai dizer que a tentativa subjugadora de apropriação do

¹¹⁰ Na tradução consultada: “A feminine text cannot not [*sic*] be more than subversive: if it writes itself it is in volcanic heaving of the old “real” property crust. In ceaseless displacement. She must write herself because, when the time comes for her liberation, it is the invention of a *new, insurgent* writing that will allow her to put the breaks and indispensable changes into effect in her history. At first, individually, on two inseparable levels: — woman, writing herself, will go back to this body that has been worse than confiscated, a body replaced with a disturbing stranger, sick or dead, who so often is a bad influence, the cause and place of inhibitions. By censoring the body, breath and speech are censored at the same time”.

feminino pelo masculino é um primeiro caso de bissexualidade: “Bissexualidade como uma fantasia de um ser completo, o qual assume o lugar do medo da castração e encobre a diferença sexual a tal ponto que esta é compreendida como a marca de uma separação mítica [...]. Dois dentro de um, e nem mesmo duas totalidades”¹¹¹ (1986, p. 84).

No que tange à mulher, a autora diz que há nesta também uma bissexualidade, mas uma bissexualidade outra, que não implica um apropriar-se, mas sim um aceitar das e conviver com as diferenças (uma aceitação do estranho), diferenças essas que adicionam significados ao invés de excluí-los ou deles se apropriarem para subjugar-los/subjugar-los para deles se apropriar.

À bissexualidade que funde e apaga, desejando prevenir a castração, oponho a *outra bissexualidade*, aquela com a qual cada sujeito, que não esteja calado no interior do espúrio Teatro das Representações Falocêntricas, estabelece seu universo erótico. Bissexualidade — que é o enunciar da localização dentro de si mesmo da presença de ambos os sexos, evidente e insistente de maneiras diferentes de acordo com o indivíduo, a não-exclusão da diferença ou de um dos sexos, a começar com esta “permissão” que o ser dá a si mesmo, a multiplicação dos efeitos da inscrição do desejo em cada parte do corpo e do corpo do outro.

Por razões históricas, atualmente é a mulher que se beneficia de e revela-se aberta a esta bissexualidade fora de si, que não anula diferenças, mas sim as incita, as persegue, acrescenta mais: de certa forma a mulher é bissexual — tendo o homem sido treinado para aspirar a uma gloriosa monossexualidade fálica. Insistindo na primazia do falo e a implementando, a ideologia falocrática produziu mais de uma vítima. Como uma mulher, eu poderia ser atormentada pela sombra do grande cetno, e eles me diriam: adore-o, este instrumento que você não brande¹¹² (CIXOUS, 1986, p. 85, grifos da autora).

Várias são as nuances da definição de bissexualidade feminina conceituada por Cixous. A primeira delas, certamente, é a aceitação da diferença, ou seja, a aceitação da sexualidade masculina como diferente, portanto outra, mas diferente enquanto componente e não oponente. Uma segunda nuance seria o aceitar a própria bissexualidade, o aceitar a si mesma como alguém também construído pelo outro, alguém que também se apropria do outro

¹¹¹ Na tradução consultada: “Bisexuality as a fantasy of a complete being, which replaces the fear of castration and veils sexual difference insofar as this is perceived as the mark of a mythical separation [...]. Two within one, and not even two wholes”.

¹¹² Na tradução consultada: “To the bissexuality that melts together and effaces, wishing to avert castration, I oppose the *other bissexuality*, the one with which every subject, who is not shut up inside the spurious Phallogocentric Performing Theater, sets up his or her erotic universe. Bissexuality — that is to say the location within oneself of the presence of both sexes, evident and insistente in different ways according to the individual, the nonexclusion of difference or of a sex, and starting with this ‘permission’ one gives oneself, the multiplication of the effects of desire’s inscription on every part of the body and the other body.

For historical reasons, at the present time it is woman who benefits from and opens up within this bissexuality beside itself, which does not annihilate differences but cheers them on, pursues them, adds more: in a certain way *woman is bisexual* — man having been trained to aim for glorious phallic monosexuality. By insisting on the primacy of the phallus and implementing it, phallogocentric ideology has produced more than one victim. As a woman, I could be obsessed by the scepter’s great shadow, and they told me: adore it, that thing you don’t wield”.

para tornar-se si mesmo, seja esse outro masculino, seja esse outro feminino. Há ainda uma terceira nuance, qual seja a do apropriar-se de si mesma, tendo a *si* como *outro*, o que seria um exercício narcisista de auto-aceitação da diferença.

Assim, a bissexualidade feminina seria algo não necessariamente *bi*, o que implicaria novamente o sistema dual de oposições hierárquicas patriarcais, mas sim *multi*. O ser mulher é, então, um ser multi-sexual que convive e procura aceitar suas outras bissexualidades. Ser mulher é, então, ser plural e não dual. Ser mulher é incluir, e não excluir. Ser mulher é ter *identidades* (“eus”), e não *uma identidade* (“eu”).

É por isso que, no caso da mulher escritora, surge a angústia da autoria: a mulher, sendo um ser plural, não encontra um outro de si mesma na obra de autoria masculina, já que essa obra sustenta-se, simbólica e imaginativamente, por dualidades opositoras e hierarquizadas. É por isso também que a sociedade patriarcal exclui a mulher, já que a pluralidade (ou diferenças) traz a banalização da lógica dual, ou seja, coloca a loucura e a sanidade, o feminino e o masculino, a Natureza e a cultura etc., no mesmo patamar, uma vez que engloba a ambas. A pluralidade feminina é corporal, é sexual, é mental, é espiritual. É textual, ou melhor, corpotextual (ou textocorporal) — para os pressupostos analítico-literários aqui evocados —, e vai muito além do total, do *couple*, do uno — os quais são buscas masculinas. A esse trans-total Hélène Cixous chamou de *jouissance*¹¹³:

Trata-se, portanto, de uma palavra com implicações *simultaneamente* sexuais, políticas e econômicas. Acesso total, participação total bem como êxtase total estão implícitos. No nível mais simples de significado — o metafórico — a capacidade da mulher de ter orgasmos múltiplos indica que esta tem potencial para alcançar algo mais que o Total, algo extra — fartura e desperdício (um folheto de propaganda cultural), Real e irrepresentável¹¹⁴ (1986, p. 165 – grifo da autora).

É essa *jouissance*, essa pluralidade feminina, que nos permite chamar a contestação do patriarcado de um processo de esvaziamento disseminativo das oposições hierárquicas, uma vez que tal esvaziamento inscreve-se em todas as instâncias (interiores e exteriores) do texto que o contém — o próprio texto, o/a autor(a) e o/a leitor(a). Evidentemente que o resultado é a desarticulação do patriarcado, mas não uma desarticulação destrutiva, que tenha por intuito a mera inversão dos papéis; e sim o resgate da diferença, o resgate da dignidade feminina há

¹¹³ Em francês, o significado padrão de *jouissance* é *orgasmo*, *êxtase sexual*. Contudo, Cixous expande sobremaneira tal significado, atribuindo-lhe nuances políticas e econômicas.

¹¹⁴ Na tradução consultada: “It is, therefore, a word with *simultaneously* sexual, political, and economic overtones. Total access, total participation, as well as total ecstasy are implied. At the simplest level of meaning — metaphorical — woman’s capacity for multiple orgasm indicates that she has the potential to attain something more than Total, something extra — abundance and waste (a cultural throwaway), Real and unrepresentable”.

muito perdida pelas sucessivas exclusões patriarcais e também sucessivas assimilações das exclusões como verdades absolutas imposta de forma manipuladora à mulher pelo patriarcado. Nesse sentido, pode-se entender o Feminismo não como uma reação (o que implicaria um retorno às oposições hierárquicas, já que para toda reação há necessariamente uma ação), mas como o resgate — resgate esse que exigiu e ainda exige muita luta — de um espaço que sempre existiu e que sempre foi deliberadamente omitido e/ou negado às mulheres tanto pelos homens quanto pelas mulheres que se deixaram ou que foram manipuladas por reificações.

Sua libido [da mulher] é cósmica, da mesma forma que seu inconsciente é universal: sua escrita também pode ir adiante e adiante, sem nem mesmo apresentar contornos inscritos e distinguíveis, desafiando estas vertiginosas passagens no outro, habitações fugazes e passionais dentro dele, dentro dos deles e delas os quais ela habita só o tempo suficiente de observá-los, tão próximo quanto possível da inconsciência do momento em que eles se manifestam; para amá-los, tão próximo quanto possível dos impulsos instintivos, e então, mais adiante, completamente satisfeita com estes breves beijos e abraços identificatórios, ela continua e continua infinitamente. Sozinha arrisca e quer saber de que lugar ela, a excluída, nunca cessou de ouvir o reverberar do que-vem-antes-da linguagem. Ela permite que a outra língua de milhares de línguas fale — a língua, som sem morte ou barreira. Ela recusa o nada da vida. Sua língua não se contém mas discursa, não se retém mas prossegue com facilidade. Onde o prodígio de ser muitos e onde a confusão se manifestou, ela não se protege destes femininos desconhecidos; ela se surpreende em ver, ser, em deliciar-se no seu dom da mutabilidade. Eu sou uma vastidão de Matéria cantante: sobre a qual está enxertado ninguém sabe qual eu — qual masculino ou qual feminino, mais ou menos humano mas acima de tudo vivente, porque eu mutável¹¹⁵ (CIXOUS, 1986, p. 88).

Levando-se tudo que foi mencionado acima em consideração, é basicamente desta maneira que pretendemos ler **The Awakening** neste trabalho: um resgate da pluralidade feminina (os “eus” femininos, e não mais o “eu” feminino) através de um estudo da disseminação subtextual de desarticulações das oposições hierárquicas patriarcais.

Uma última, mas não menos importante, nuance do texto de Cixous é a questão do corpo, o corpo feminino. Esse assunto já permeia o presente texto desde seu início, ao

¹¹⁵ Na tradução consultada: “Her libido is cosmic, just as her unconscious is worldwide: her writing also can only go on and on, without ever inscribing or distinguishing contours, daring these dizzying passages in other, fleeting and passionate dwellings within him, within the hims and hers whom she inhabits just long enough to watch them, as close as possible to the unconscious from the moment they arise; to love them, as close as possible to instinctual drives, and then, further, all filled with these brief identifying hugs and kisses, she goes and goes on infinitely. She alone dares and wants to know from within where she, the one excluded, has never ceased to hear what-comes-before-language reverberating. She lets the other tongue of a thousand tongues speak — the tongue, sound without barrier or death. She refuses life nothing. Her tongue doesn’t hold back but holds forth, doesn’t keep in but keeps on enabling. Where the wonder of being several and turmoil is expressed, she does not protect herself against these unknown feminines; she surprises herself at seeing, being, pleasuring in her gift of changeability. I am spacious singing Flesh: onto which is grafted no one knows which I — which masculine or feminine, more or less human but above all living, because changing I”.

fazemos referência ao medo arquetípico masculino no que diz respeito ao órgão sexual feminino e à mulher grávida, e também a maioria das citações da autora feitas anteriormente. Entretanto, falta ainda um aspecto muito importante que ainda não foi devidamente abordado: a mulher e seu corpo em relação ao texto.

No pensamento de Hélène Cixous, “a descoberta do feminino é uma descoberta do corpo feminino, e uma descoberta das relações do corpo com outros corpos” (NYE, 1995, p. 233), ou seja, o descobrir-se mulher está relacionado ao descobrir o próprio corpo. Inevitavelmente isso evoca Freud e a já mencionada teoria da constituição da personalidade feminina, a qual se dá por meio da constatação de uma falta/falha em relação ao homem: a falta do falo.

Mas o quê haveria a mulher de descobrir em seu próprio corpo que a levaria a descobrir a si mesma? A resposta para essa pergunta, dentro do pensamento de Cixous, diz respeito à questão da sexualidade feminina, mais especificamente ao modo de viver essa sexualidade: “*modo de ser no e de vivenciar o corpo*” (CAMPOS, 1992, p. 111, grifos da autora).

O corpo feminino, como já mencionamos, guarda mistérios — como os órgãos sexuais e a barriga da mulher grávida — que são insolúveis pela sua própria característica interna e oculta, portanto inaceitáveis para o pensamento masculino, uma vez que tais mistérios se ligam ao poder de dar a vida, ao poder de criar algo que possa ser chamado de “meu”. Como já dissemos, o medo do corpo feminino por parte do masculino diz respeito à posse, à possibilidade do filho não pertencer àquele pai. No que diz respeito ao órgão sexual feminino, o medo do invisível por parte do masculino está ligado ao complexo de castração, ou seja, ao medo do que Camille Paglia chamou de “vagina dentada” (1999), ao medo de que o órgão sexual feminino possa absorver, possa sugar as forças e portanto tornar estéril o órgão sexual masculino que nele entra ativamente.

Ora, a mulher aceita sua própria sexualidade misteriosa, ctônica e ausente porque não lhe resta outra alternativa, o que torna mais fácil a aceitação das diferenças. Entretanto, há sempre o fato de que a sociedade patriarcal impõe à mulher restrições à sua sexualidade ao discriminar a prostituição; ao tornar uma verdade absoluta a ideologia da virgindade feminina antes do casamento; ao conceder apenas ao homem o direito de paternidade (o dar um o nome/sobrenome que já mencionamos), ou seja, da posse sobre os filhos; enfim, a própria passividade da mulher na relação sexual e em muitas outras atividades a ela atribuídas pela sociedade patriarcal.

Nessa situação, o feminismo de Cixous em relação ao corpo seria um grito contra todas essas ideologias e, mais especificamente, a busca por uma aceitação e vivência dos mistérios do corpo feminino pela própria mulher como uma forma de reação à sociedade patriarcal. Tal vivência do corpo feminino seria um inscrever-se a si mesma. Seria um texto, portanto. Corpotexto, textocorpo. Assim,

[...] com o corpo feminino é descoberta a sexualidade feminina, os impulsos femininos, os órgãos femininos que nos [as mulheres] ensinaram a denegrir e desprezar. A fim de descobrir esse corpo feminino real, devem ser rompidos os códigos, inclusive numa referência desafiante a Derrida, ‘aquele que ri ante a própria idéia de pronunciar a palavra *silêncio*, aquele que, almejando o *impossível*, detém-se diante da palavra impossível e a escreve como o fim’¹¹⁶. As mulheres são corpos num sentido em que os homens não são, dizia Cixous. As mulheres é que permitem os impulsos emergirem na histeria, que deixam seus sentimentos matizarem ou distorcerem o pensamento. Os homens, pelo contrário, sublimam e controlam seus impulsos. As mulheres jamais perdem contato com seus corpos e por isso constituem a perigosa presença de que os homens precisam, mas devem sempre dominar. O texto-mulher assumirá a forma de um corpo de mulher. Como um ovo, não é acabado, mas infindável. Não há começo nem fim; em vez disso, o texto a certa altura se interrompe, enquanto o pensamento no leitor deve prosseguir. Assim como o corpo da mulher dá à luz, o texto feminino ‘despacha’ o leitor. O texto não domina materialmente, é um ‘corpo que transborda, vomita, expelindo, contrariamente à incorporação masculina’ (NYE, 1995, p. 234).

Portanto, o *corpo* feminino é um emaranhado de impulsos que não se deixam sublimar, mas que fluem, que estão sempre significando em um processo *ad infinitum* — daí o motivo pelo qual o universo patriarcal procura reprimir tal corpo, uma vez que esse universo pensa apenas de forma dualista (e não múltipla) e hierarquizada —; da mesma forma que o *texto* feminino *contaminado* pelos traços subtextuais que desarticulam as ideologias patriarcais que, por ventura, podem constituir sua superfície. O diálogo entre esse texto e seus subtextos, entre o dito e o não dito, entre significantes e significados é infinito, gerando uma pluralidade de experiências que reproduzem a descoberta das pluralidades do corpo feminino e de outros corpos. Assim, no pensamento de Cixous, o corpo feminino é também o texto feminino, e aqui a teoria de Gilbert e Gubar novamente se aproxima da teórica francesa, mas em um movimento parecido com a aproximação de Woolf a Wollstonecraft, um movimento de complementaridade no qual a angústia da autoria já está e sempre esteve na teoria da inscrição-vivência do/no corpo e vice-versa.

Escrever — o ato que vai “se dar conta” da relação sem-censura da mulher com sua sexualidade, com seu ser-mulher, devolvendo-lhe o acesso às suas próprias forças; o que vai devolver seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus vastos territórios

¹¹⁶ Aqui Andrea Nye cita Cixous em “Sorties”.

corporais mantidos lacrados; o que vai arrancá-la da estrutura superegotizada, supra-Mosaica onde a mesma posição de culpa é sempre reservada a ela (culpada por tudo, o tempo todo: de ter desejos, de não tê-los; de ser frígida, de ser quente “demais”; de não ser as duas ao mesmo tempo; de ser mãe demais e insuficiente; de sustentar e de não sustentar...). Inscrever a si mesma: seu corpo deve fazer-se ouvir. Então os imensos recursos do inconsciente vão irromper. Finalmente o incansável Imaginário feminino será disposto em formação de combate. Sem ouro ou dólares falsos, nosso petróleo vai espalhar significados sobre o mundo, significados não-referidos que mudarão as regras do velho jogo¹¹⁷ (CIXOUS, 1986, p. 97).

Desta forma, a mulher/autora que consegue inscrever/descobrir/criar seu próprio corpo/texto descobre, portanto, que é possível não destruir a sociedade patriarcal, mas encontrar novas formas de viver nessa sociedade, novas formas de estar nessa sociedade — formas de desconstruí-la sem destruí-la — sem tornar-se escrava dela. É isso, em última instância, que Kate Chopin articula em **The Awakening**, ou seja, um movimento que pretende igualar homens e mulheres socialmente desfazendo quaisquer preconceitos. É isso também que pretendemos demonstrar na leitura que se segue da obra prima desta autora.

¹¹⁷ Na tradução consultada: “To write — the act that will ‘realize’ the un-censored relationship of woman to her sexuality, to her woman-being giving her back access to her own forces; that will return her goods, her pleasures, her organs, her vast bodily territories kept under seal; that will tear her out of the superegoed, over-Mosesed structure where the same position of guilt is always reserved for her (guilty of everything, every time: of having desires, of not having any; of being frigid, of being ‘too’ hot; of not being both at once; of being too much of a mother and not enough; of nurturing and of not nurturing...). Write yourself: your body must make itself heard. Then the huge resources of the unconscious will burst out. Finally the inexhaustible feminine Imaginary is going to be deployed. Without gold or black dollars, our naphtha will spread values over the world, un-quoted values that will change the rules of the old game”.

2. A ESTRUTURA DA DESARTICULAÇÃO

“Eu desistiria do não-essencial; daria meu dinheiro, daria minha vida, por meus filhos; mas não daria a mim própria.”

Kate Chopin, **The Awakening**

Vimos discutindo até o momento a articulação corpo/texto no Feminismo. Na análise que segue pretendemos aplicar o cabedal teórico ora elencado e, portanto, versar sobre a disseminação, no corpo do texto, de aporias que minam as oposições hierárquicas patriarcais, especialmente a oposição masculino/feminino. Nesse ínterim, ater-nos-emos aqui apenas às questões de ordem estrutural da narrativa, quais sejam enredo, narrador, personagens, espaço e tempo, para demonstrar como Kate Chopin promove a desarticulação das referidas oposições.

1. A RELATIVA “SIMPLICIDADE” DO ENREDO

Aparentemente, o enredo de **The Awakening** em nada foge às narrativas realistas do século XIX, portanto é relativamente simples. Mas só *relativamente*.

Toda a história se passa em dois locais: Grand Isle e New Orleans. A primeira é uma ilha a cinquenta milhas de New Orleans. A segunda, uma cidade costeira de grande importância econômica e cultural no sul dos Estados Unidos¹¹⁸. Durante a segunda metade do século XIX, Grand Isle se tornou um local em que a alta sociedade de New Orleans passava o verão nos resorts próximos às suas belas praias.

É num verão em Grand Isle que se inicia **The Awakening**. Léonce Pontellier e sua esposa Edna, bem como seus filhos Raoul e Etienne, ali estão passando mais um verão em companhia da alta sociedade Crioula de New Orleans. Todos estão hospedados nos chalés de Madame Lebrun, uma mulher viúva e mãe de dois filhos, Robert e Victor, que aluga sua casa anualmente aos veranistas.

Edna, apesar de ter uma personalidade mais discreta e contida, já fez amizade com alguns hóspedes naquele verão, entre eles Adèle Ratignolle, uma bela mulher esposa de um abastado farmacêutico de New Orleans e mãe de três filhos (no início da narrativa, ela está esperando seu quarto bebê, ao qual dará a luz no final); e Robert Lebrun, que está ensinando-lhe a nadar no mar. É interessante observar que tanto Adèle quanto Robert, assim como todos os demais Crioulos que rodeiam Edna — que não é Crioula —, são pessoas que têm uma felicidade e irreverência natas, o que os torna pouco recatados para conversar sobre determinados assuntos que, de certa forma, “ofendem” os pudores de protagonista:

¹¹⁸ É em New Orleans que emerge o blues e nasce o jazz, os dois ritmos mais populares e influentes da música negra norte-americana.

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. Estava se acostumando a choques assim, mas não conseguia evitar que o rubor lhe subisse às faces¹¹⁹ (CHOPIN, 1994a, p. 21 – grifo da autora).

A maior parte do tempo Edna está em companhia dessas duas pessoas, uma vez que seu marido passa quase todos os dias cuidando dos negócios da família em New Orleans ou jogando no Hotel do Klein [*sic*]. Portanto, a vida de Edna em Grand Isle resumia-se apenas em tomar banhos de mar ou sol, fazer trabalhos manuais e passar horas conversando com os outros hóspedes, já que o cuidado dos filhos fica a cargo de uma babá. Apesar disso, Edna nem sempre se sentia feliz, pois algumas vezes “um sentimento de opressão indescritível que parecia se formar em alguma parte pouco familiar de sua consciência encheu todo o seu ser de uma vaga angústia. Era como uma sombra, como uma névoa perpassando o dia de verão de sua alma”¹²⁰ (CHOPIN, 1994a, p. 17).

É interessante notar que, desde o início da narrativa, percebe-se que há algo estranho no casamento de Edna e Léonce, pois este é muito frio e ausente enquanto aquela parece preocupar-se pouco com o marido e com suas obrigações de esposa e mãe. Já no capítulo VII descobre-se que o casamento de ambos foi arranjado: “seu casamento com Léonce Pontellier foi puramente acidental, parecendo-se muito, neste aspecto, com muitos outros casamentos que se fantasiam de decretos do Destino”¹²¹ (CHOPIN, 1994a, p. 31).

Assim, apesar de uma vida sem preocupações, outros fantasmas assombram a personagem — além do casamento arranjado, há também as lembranças de amores juvenis que tiveram de ser sublimados em prol das convenções sociais —, que começa a procurar uma válvula de escape nas aulas de natação de Robert Lebrun. Por causa dessas aulas, Edna começa a sentir-se atraída pelo mar, sentindo-se infinitamente bem com o toque da água em seu corpo ou com o barulho do quebrar das ondas na praia (a água e seus símbolos têm um papel fundamental na narrativa, o qual será analisado no devido momento). É com esses momentos que o “despertar” da personagem tem início, pois Edna começa também a apaixonar-se por Robert.

¹¹⁹ No original: “Never would Edna Pontellier forget the shock with which she heard Madame Ratignolle relating to old Monsieur Farival the harrowing story of one of her *accouchements*, withholding no intimate detail. She was growing accustomed to like shocks, but she could not keep the mounting color back from her cheeks” (CHOPIN, 1988, p. 889).

¹²⁰ No original: “an indescribable oppression, which seemed to generate in some unfamiliar part of her consciousness, filled her whole being with a vague anguish. It was like a shadow, like a mist passing across her soul’s summer day” (CHOPIN, 1988, p. 886).

¹²¹ No original: “her marriage to Léonce Pontellier was purely an accident, in this respect resembling many other marriages which masquerade as the decrees of Fate” (CHOPIN, 1988, p. 898).

Um dos momentos mais importantes do enredo é o baile no chalé dos Lebrun, que acontece algumas semanas após a chegada dos Pontellier em Grand Isle. Todos os hóspedes e demais familiares destes estão presentes para um momento de festa regado a muita música, dança, bebidas e comidas. Edna Pontellier já dançara com seu marido, com Robert e com Monsieur Ratignolle quando Robert teve a idéia de chamar Mademoiselle Reisz para tocar.

Mademoiselle Reisz é uma pianista na acepção mais rigorosa da palavra: ela é uma artista. Robert disse-lhe que Edna gostaria de ouvi-la, ao que Mademoiselle atendeu prontamente. Edna se autodefinia como uma apreciadora de música — e a música, assim como a água, é outra teia de símbolos que permeia toda a narrativa — e gostava muito quando, de manhã, Adèle Ratignolle tocava ou praticava no piano. Uma das músicas que esta tocava foi chamada de “Solidão”¹²² (CHOPIN, 1994a, p. 40) por Edna, em uma clara referência ao sentimento de solidão da personagem e ao nome original de **The Awakening** (**A Solitary Soul**¹²³), que foi posteriormente alterado pela autora.

Contudo, algo mudou quando Edna ouviu Mademoiselle Reisz ao piano: “os primeiros acordes tocados por Mademoiselle Reisz ao piano produziram um calafrio na espinha da Sra. Pontellier”¹²⁴ (CHOPIN, 1994a, p. 41). Ela estava acostumada a esperar que imagens aparecessem em sua mente enquanto ouvia música, mas nenhuma imagem apareceu enquanto Mademoiselle tocava.

Ela [Edna] esperou pelas imagens materiais que achava apresentar-se-iam em sua imaginação. Esperou em vão. Não viu imagens de solidão, de esperança, de anseios ou desesperos. Mas verdadeiras paixões se formaram no âmago de sua alma, agitando-a, açoitando-a, como as ondas que diariamente se chocavam contra seu corpo esplêndido. Ela estremeceu, sufocava, e as lágrimas cegaram-na¹²⁵ (id., ibid.).

Com este momento epifânico marca-se o início do trajeto de despertar da personagem Edna Pontellier para sua condição de indivíduo mulher em meio a uma sociedade patriarcal constituída de convenções e regras a serem seguidas. A partir deste momento, a personagem começa a pensar e a tomar atitudes diferentes do que lhe eram esperadas. Ela começa a transgredir as normas da sociedade patriarcal de uma maneira clara e objetiva, com ações práticas, e a deixar que seus “eus” venham à tona. Assim, Edna passa a não tolerar o marido, a

¹²² No original: “Solitude” (CHOPIN, 1988, p. 906).

¹²³ Em português, uma possível tradução para este título original poderia ser “Uma alma solitária”.

¹²⁴ No original: “the very first chords which Mademoiselle Reisz struck upon the piano sent a keen tremor down Mrs. Pontellier’s spinal column” (CHOPIN, 1988, p. 906).

¹²⁵ No original: “She waited for the material pictures which she thought would gather and blaze before her imagination. She waited in vain. She saw no picture of solitude, of hope, of longing, or of despair. But the very passions themselves were aroused within her soul, swaying it, lashing it, as the waves daily beat upon her splendid body. She trembled, she was choking, and the tears blinded her” (CHOPIN, 1988, p. 906).

dar ainda menos atenção aos filhos e a manter um romance — que vai se revelar platônico — com Robert Lebrun. Ela fica extremamente deprimida com a partida deste para o México — partida esta da qual se subentende que foi resultado da percepção por parte de Robert de que estava envolvendo-se com uma mulher casada, algo inadmissível ante as convenções sociais do século XIX — e decide voltar para New Orleans, onde outras e mais profundas mudanças ocorrem.

Em New Orleans, na riquíssima casa dos Pontellier em Esplanade Street¹²⁶, Edna começa a ter atitudes incomuns a uma mulher da aristocracia Crioula do século XIX, pois decide sair sem nenhum motivo no exato momento em que deveria receber as visitas que freqüentavam os Pontellier às terças-feiras. Léonce vai repreendê-la por isso, e também vai chamar-lhe a atenção por não estar cuidando devidamente da supervisão dos afazeres domésticos. Depois desta discussão, um outro momento muito significativo da narrativa apresenta-se: sozinha no quarto, em prantos, Edna retira a aliança de casamento, atira-a no chão, e pisa-lhe com o salto do sapato em uma atitude bastante infantil, mas extremamente elucidativa quanto às transformações ocorridas na psique da personagem.

É também na época desses acontecimentos que Edna começa a pintar telas de naturezas mortas e camponeses de forma muito viva e realista. Essas telas vão, mais tarde, se tornar uma fonte de renda da personagem, representando assim sua independência financeira em relação ao marido.

Algum tempo se passa após estes acontecimentos e, durante uma visita ao apartamento de Mademoiselle Reisz em New Orleans, eis que Edna é informada de que Robert enviou uma carta àquela. Enquanto a protagonista lê a carta — cujo conteúdo não é informado ao leitor —, a pianista toca-lhe um **Impromptu** de Chopin, marcando um outro momento epifânico de “despertar” da personagem.

Depois deste episódio, a narrativa começa a encaminhar-se para sua conclusão a partir de três fatos: a visita de Léonce Pontellier ao Doutor Mandelet, a quem pede conselhos sobre como administrar a situação em que se encontra, já que Edna havia mudado muito; a visita do pai de Edna, que vem simbolicamente relembrar a presença da repressão patriarcal; e o envolvimento de Edna com Alcée Arobin, que se apaixonara perdidamente por ela.

¹²⁶ De acordo com Margo Culley (nota cinco, capítulo XVII) na edição crítica de **The Awakening** publicada pela W.W. Norton (CHOPIN, 1994b), Esplanade Street era “o mais exclusivo endereço da aristocracia Crioula. Chamada de ‘Promenade Publique’ nos anos 1830, era uma rua de palacetes sombreada por carvalhos americanos, palmeiras e magnólias” (CHOPIN, 1994b, p. 47). [No original: “the most exclusive address of the Creole aristocracy. Called ‘Promenade Publique’ in the 1830s, it was a street of palatial homes shaded by live oaks, palms, and magnolias”].

Edna envolve-se com Arobin quando começa a apostar em corridas de cavalo enquanto Léonce está viajando. De certa forma, este envolvimento é resultado da falta que Edna sente em relação a Robert Lebrun. A reputação de Arobin em relação às mulheres, como se verá, não é das melhores e, enquanto Edna está junto dele, toma a decisão mais importante e significativa da obra antes do suicídio: ela vai morar sozinha (os filhos foram levados pela sogra para passar algum tempo na propriedade desta) em outra casa, onde pretende viver com o ganho da venda de seus quadros e rodeada por amigos, em uma espécie de concretização do ideal de Virginia Woolf em **A Room of One's Own**: “uma mulher deve ter dinheiro e um teto que seja seu [...]”¹²⁷ (WOOLF, 2000, p. 6). Evidentemente que esta pretensa independência revela-se falsa, já que Edna manterá sua nova casa às expensas de Léonce e, o que é bastante relevante, a nova casa fica na esquina do quarteirão onde se localiza a mansão dos Pontellier.

Contudo, é nesta nova casa, bem menor do que a mansão onde Edna vivera até então, que ela dará um jantar que se torna anúncio e prenúncio de várias coisas: é anúncio oficial da independência (ainda que aparente) de Edna, mas também é prenúncio do retorno de Robert quando seu irmão Victor, um dos convivas, entoa uma canção que faz com que a protagonista lembre-se de seu grande amor. O jantar é anúncio do aniversário de vinte e nove anos de vida da protagonista, mas é também prenúncio de sua morte, uma vez que é Robert, em última instância, aquele que causou as mudanças na personagem. Portanto, o anúncio de seu retorno é também anúncio da chegada da morte, pois Edna sabe que não poderá ficar com ele se não transgredir as regras sociais, algo que ela não conseguirá fazer de todo.

O retorno de Robert Lebrun dá-se em grande estilo: Edna vai novamente visitar Mademoiselle Reisz, mas não a encontra em casa. Apesar disso, a porta está destrancada e ela decide entrar e esperar pela pianista. Em dado instante, alguém bate na porta e Edna pede que entre: era Robert. Os dois conversaram muito e passearam juntos, mas nada além disso. Em um outro momento, há finalmente a declaração de amor entre ambos. É nesse momento que Robert confessa também ter ido para o México para tentar esquecer Edna por que ela pertencia a Léonce, e que também foi por causa dela que retornara, uma vez que não conseguira esquecê-la. Com esta declaração, uma espécie de crise de consciência toma conta de Edna, crise esta permeada pelo reconhecimento do amor a Robert, pelo pretense interesse de Arobin, pela preocupação com os filhos, pela consciência da traição ao marido etc.

Todos estes fatores levam ao suicídio da protagonista ao final da narrativa, suicídio este que ocorre em Grand Isle, onde tudo começou e para onde tudo voltou, revelando assim

¹²⁷ No original: “a woman must have money and a room of her own [...]”.

uma narrativa cíclica. O suicídio da protagonista é bastante emblemático, pois ocorre no mar: após estar em um banquete no qual é comparada à Vênus pelo narrador, Edna desce até a praia, tira toda a roupa e entra no mar, em plena luz do dia. Começa então a nadar e a afastar-se da costa. Lembranças e vozes ouvidas na infância voltam à sua mente e, devido ao cansaço, ela não mais retorna, suicidando-se assim, indolente e quase inconscientemente, por afogamento.

Como se pode notar a partir deste breve resumo do enredo de **The Awakening**, há um trajeto do despertar percorrido pela protagonista. Progressivamente, ela vai tomando atitudes que revelam uma conscientização cada vez mais profunda de seu “eu” feminino, uma subjetividade que se mostra cada vez mais distante das convenções sociais em relação à mulher. Em uma leitura menos atenta — ou talvez em uma leitura fundamentalmente sexista — poderia se chamar a esse trajeto do despertar de trajeto da degeneração, já que o percurso do despertar leva a um suicídio final lembrando claramente o trajeto da degenerescência de Emma Bovary, daí alguns críticos de Kate Chopin tacharem Edna Pontellier de “an American *Madame Bovary*”¹²⁸ ou de “a Creole Bovary”¹²⁹. Evidentemente que a narrativa foi lida como um trajeto de degenerescência quando publicada em 1899, daí também seu retumbante fracasso de crítica e de público.

O que aqui entendemos por trajeto do despertar não é, evidentemente, um trajeto de degenerescência que mostra a progressiva decadência ético-moral-individual da protagonista. Ao contrário, o trajeto de despertar de Edna Pontellier apresenta um desenvolvimento progressivo de sua psique no que diz respeito ao estar no mundo e perceber-se mulher em um sentido diferente do que propõe a sociedade patriarcal para tal perceber-se. Voltaremos a essas questões em outros momentos deste trabalho.

Um outro aspecto fundamental em **The Awakening** é o diálogo com a arte. A arte tem, como se verá nos próximos capítulos, uma importância fundamental, principalmente a música e a pintura, bem como a literatura. Em toda a narrativa pode-se encontrar referências à música clássica de Frédéric Chopin (1810 – 1849)¹³⁰ e Richard Wagner (1813 – 1883), à pouco conhecida ópera **Zampa** (1831), de Ferdinand Hérold, e à outras músicas. Edna se torna pintora, nitidamente de viés Impressionista — uma das claras influências observáveis em **The Awakening** —, próximo ao final da narrativa e há referências sugestivas à telas

¹²⁸ Conforme Cyrille Arnavon (vide Introdução, p. 20).

¹²⁹ Conforme Willa Cather (vide Introdução, p. 19).

¹³⁰ Não há referências, em nenhum dos biógrafos de Kate Chopin consultados, quanto a um possível parentesco, ainda que por parte da família de seu marido, da autora com o músico polonês.

famosas como **O nascimento da Vênus**¹³¹ (c. 1485), de Sandro Botticelli (1445 – 1510), e **Baco**¹³² (c. 1596), de Caravaggio (1571/1573 – 1610).

No quesito literatura, Kate Chopin dialoga, em sua obra prima, com grandes poetas e romancistas, bem como com estilos literários medievais. Há, por exemplo, referências a uma narrativa de Edmond Goncourt (1822 – 1896)¹³³, que Robert prometera emprestar à Edna; uma citação de dois versos do poema “A Cameo” (1866), de Swinburne (1837 – 1909); claras referências ao poema “La Belle Dame Sans Merci” (1819), de Keats (1795 – 1821); e um diálogo músico-literário com a ópera **Tristão e Isolda** (1859), de Wagner, a qual é baseada na balada medieval **O romance de Tristão e Isolda** (c. século XII). **The Awakening** liga-se também às novelas de cavalaria na medida em que é verificável a presença do amor cortês em algumas passagens da obra.

Finalmente, uma última observação sobre o enredo de **The Awakening** se faz pertinente. Além da questão do trajeto do despertar, o tratamento sem pudores das questões relacionadas à mulher, a questão do adultério, a pintura da cor local e a crítica à sociedade patriarcal ligam **The Awakening** ao Realismo, a escola literária que marcou a segunda metade do século XIX ao criticar a subjetividade romântica e a sociedade burguesa através da ironia, da sátira e da denúncia da essência hipócrita que se escondia por trás das aparências/convenções sociais. Tudo isso pode ser encontrado na narrativa de Chopin, mas não só.

Apesar de ser didaticamente “classificado” de realista, já que é também um retrato social de uma Louisiana onde prevalece a futilidade e os preconceitos no meio aristocrático, o enredo de **The Awakening** apresenta ainda muitas referências claramente Românticas, como a idealização da mulher amada (no final da narrativa gera-se uma desconfiança de que Victor Lebrun também se apaixonou por Edna, por isso a idealiza como uma Vênus), a passionalidade da (anti)heroína (são as paixões que levam ao despertar e ao suicídio da protagonista) e o próprio suicídio, se lido como uma fuga ante o ter que assumir as conseqüências do adultério e da independência social e financeira. Estas duas últimas referências tornam Edna Pontellier uma (anti)heroína romântica, mas não o tipo de (anti)heroína romântica como a Emma Bovary, de Flaubert, que é em si uma crítica ferrenha ao Romantismo. Ao contrário, a personagem Edna Pontellier não pode ser considerada em si uma crítica ao Romantismo, bem como não se pode assim considerar as referências

¹³¹ Vide Anexo 1.

¹³² Vide Anexo 2.

¹³³ Não há menção nem em **The Awakening** e nem nas notas à narrativa na edição comentada por Margot Culley quanto a qual obra de Goncourt se refere Robert Lebrun.

Românticas da narrativa. Antes, Kate Chopin incorpora o Romantismo, especialmente em sua protagonista, para compor sua crítica à sociedade patriarcal a partir do despertar do “eu” (ou dos “eus”) feminino(s). Assim, a autora acaba transcendendo, mas não transgredindo, o Romantismo, o que a liga também aos Transcendentalistas Norte-Americanos (como Emerson e Thoreau), que primavam por um desenvolvimento do estado espiritual ao desenvolvimento do estado material.

Uma última consideração sobre o enredo de **The Awakening** e as escolas literárias versa sobre a ligação da narrativa com o Naturalismo. Alguns críticos/comentaristas da obra afirmam que é possível nela encontrar referências Naturalistas como a amoralidade das personagens ou uma postura empírica, por parte do narrador/autor, no que diz respeito à experiência humana. Não refutamos completamente a hipótese de uma leitura que privilegie esta tese, todavia também não concordamos completamente com tal leitura, uma vez que falta ao narrador de **The Awakening** justamente o empirismo que caracteriza o Naturalismo, bem como o cientificismo exacerbado pelo qual a escola ficou conhecida; e também o trajeto de degenerescência da personagem principal, que no caso da narrativa em questão pode (e talvez deva) ser lido exatamente como o contrário disso.

2. UM OLHAR SOBRE SI MESMO: O NARRADOR

A instância do narrador em **The Awakening** é de fundamental importância no que diz respeito à disseminação de impasses que minam as oposições hierárquicas patriarcais, sendo ele mesmo um impasse no que diz respeito a sua perspectiva em relação aos leitores, às personagens e à pintura do espaço/tempo.

Utilizando-se da terceira pessoa, o narrador posiciona-se relativamente fora dos acontecimentos do enredo, ou seja, sua posição é privilegiada, já que tem acesso aos atos e pensamentos de todas as personagens. Paralelamente a este poder demiúrgico, o narrador de **The Awakening** chama a atenção por apresentar, de forma explícita, uma faceta crítica e irônica ao tecer comentários sobre os atos e ações das personagens, como fazem os narradores de Flaubert, Machado de Assis, Eça de Queirós e até mesmo os de Jane Austen.

Tal narrador debruça-se sobre os acontecimentos do enredo e pinta o tempo e o espaço tendo por único foco a personagem Edna Pontellier, a personagem principal. Além disso, inicialmente pode-se dizer que não há a presença de prolepses reconhecíveis no nível textual, sendo a prolepse um recurso bastante utilizado pelos narradores Realistas como forma de adiantar os caminhos da história e criar o suspense sobre o destino das personagens. As poucas e bem marcadas analepses em **The Awakening** envolvem Edna Pontellier e são narradas como lembranças desta, mas sem que o narrador forme um juízo crítico sobre elas ou as apresente de forma distanciada. Ao contrário, o narrador apenas acompanha o lembrar da personagem, como se as informações deste lembrar fossem-lhe também desconhecidas. Evidentemente que tais lembranças dizem algo sobre a protagonista, ao qual retornaremos em devido tempo.

Com esta postura crítica, o narrador aparentemente deixa as conclusões sobre os atos e ações das personagens por conta do leitor, abrindo assim possibilidades infinitas de interpretação. De certa forma, esta é uma maneira de brincar, de *jogar* com o leitor, pois ao lhe conceder o poder de formar juízos críticos sobre a história narrada, o narrador passa a impressão de que é o leitor que conduz a história, uma impressão evidentemente falsa.

Tal impressão é falsa porque é o narrador que encaminha os fatos do enredo de forma que estes gerem reações deliberadamente premeditadas no leitor. Assim, na verdade é o narrador que direciona as reações do leitor ante a história narrada, conduzindo-o, por meio da ironia e paródia do discurso masculino, a chegar a conclusões e reações que ao menos se aproximem das idéias que o autor da obra quis passar. É o que ocorre, por exemplo, no capítulo III, no qual em dado momento o narrador, utilizando-se do discurso indireto livre,

como que assume, sub-repticiamente, a voz patriarcal de Léonce Pontellier e, com ironia corrosiva, faz uma espécie de repreensão à protagonista: “Repreendeu a esposa por seu descuido, sua habitual negligência com as crianças. Se não era o papel de uma mãe tomar conta dos filhos, de quem mais poderia ser?”¹³⁴ (CHOPIN, 1994a, p. 16).

Dessa forma, o narrador de **The Awakening** guia o leitor com mãos fortes, mãos que fazem aflorar a existência do feminino em seu viés ctônico, ou seja, o viés dos medos ligados à castração, à impossibilidade de ver os órgãos genitais e a vida que se forma no ventre da mulher grávida. Este viés liga-se diretamente ao despertar, o despertar feminino para a sua principal força, qual seja a ausência, que é ao mesmo tempo a principal fraqueza da contrapartida masculina. Cria-se, assim, uma linha de força que liga narrador, leitor e, como se verá, personagem.

Com tal movimento, este tipo de narrador utiliza-se da clássica retórica socrática que, como o filósofo grego, conduz seu interlocutor à conclusões através dos próprios pensamentos e palavras deste, conclusões estas que são sempre contrárias a tais pensamentos e palavras e que denunciam falhas que fazem cair por terra a argumentação do interlocutor/leitor.

A escolha deste tipo de narrador por Kate Chopin não poderia ser mais adequada aos intentos da autora em **The Awakening**: desarticular a oposição hierárquica patriarcal entre masculino e feminino através do próprio cerne desta oposição, ou seja, apresentando-a e até mesmo construindo-a na narrativa, mas de forma que seja colocada em dúvida por si mesma através do subtexto que se estende por trás dela, num movimento que lembra o mitológico pomo da discórdia de Éris, pomo este que acabou provocando a Guerra de Tróia.

Certamente que colocar deliberadamente o pomo da discórdia na oposição hierárquica basilar da sociedade patriarcal dentro da narrativa, e fazer com que o narrador conduza o leitor também a tal dúvida, fará com que esse mesmo leitor comece a observar aporias em outras oposições que constituem a sociedade patriarcal. Ora, observar aporias na sociedade patriarcal — a “realidade” do Ocidente — é o mesmo que observar que o que se chama de realidade não é tão real assim, que o que se acreditava sólida e firmemente constituído na verdade é frágil e perecível nos preceitos que a sustentam, como uma folha de papel.

Diante dessas possibilidades, há duas reações esperadas: ou o leitor concorda com tais perspectivas e se torna um crítico do *status quo* social, ou o leitor discorda de tais perspectivas através do aguçamento de seu senso crítico — senso crítico este que é colocado em cheque

¹³⁴ No original: “He reproached his wife with her inattention, her habitual neglect of the children. If it was not a mother’s place to look after children, whose [*sic*] on earth was it?” (CHOPIN, 1988, p. 885).

pelos seus próprios preceitos ante a condução socrática do narrador — e reage de forma repulsiva para com o texto lido. Foi esta última reação que selou o destino de **The Awakening** à época de sua publicação.

Há ainda uma terceira reação, que não é esperada: concordar e discordar ao mesmo tempo, numa eterna geração de novos significados. Em termos de sociedade, tal reação é esperada a partir do final do século XX, pois é nesta época que o gênero humano como um todo começa a reavaliar uma série de conceitos e a problematizar a dualidade opositora e hierárquica por perceber que ela não consegue explicar as relações individuais e sociais. A presente leitura de **The Awakening** liga-se a esta terceira possibilidade.

Contudo, a repulsa — que é resultado direto da condução do enredo pelo narrador — ainda é a reação esperada do ser humano ante o que as convenções sociais consideram estranho, ou seja, ante o que destoa do que se crê real/racional/existente/visível. Entretanto, a repulsa em si denuncia que há algo de familiar no objeto repudiado, algo ligado ao inconsciente, algo que *falta* — uma ausência, portanto —, como a mão decepada que adquire movimentos próprios nos filmes de terror: o terror causado no espectador ante tal cena é fruto da inconsciente percepção da estranheza do movimento da mão inanimada, inanimada porque lhe *falta* um corpo que a movimenta ou que lhe dê motivo para movimentar. É como se o movimento, característico da *presença* do corpo vivente, estivesse fora de lugar ao apossar-se de uma mão decepada, portanto morta, *gerando vida na morte* — algo inconcebível para o pensamento dual do Ocidente, que coloca em situação de oposição a vida e a morte.

Esse sentimento, tanto no que se refere à mão decepada que se movimenta sozinha quanto ao texto que é repudiado por colocar em cheque os preceitos críticos do leitor através destes próprios preceitos, é definido por Sigmund Freud como *estranho*: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1969, p. 238). É interessante notar que Freud coloca o estranho na categoria do assustador. Ora, o texto que desarticula, que mina o pensamento crítico patriarcal de seu leitor também se torna assustador a este, uma vez que revela significados onde aparentemente não havia ou onde não se *queria* que houvesse, exatamente como a definição de Léonce Pontellier sobre o despertar — que ele nunca se deu conta de forma clara — de sua esposa: “— Sim, sim; ela parece estar bastante bem — [...] — mas ela não está agindo direito. Anda *estranha*, não parece ela mesma”¹³⁵ (CHOPIN, 1994a, p. 89 – grifo nosso). De forma reveladora, o mesmo afirmam Gilbert e Gubar sobre o subtexto da escrita feminina: “a escrita destas mulheres sempre

¹³⁵ No original: “‘Yes, yes; she seems quite well,’ [...] ‘but she doesn’t act well. She’s *odd*, she’s not like herself’” (CHOPIN, 1988, p. 947 – grifo nosso).

parece ‘*estranha*’ em relação à predominantemente masculina história da literatura definida pelos padrões do que temos chamado de poética patriarcal”¹³⁶ (2000, p. 72 – grifo nosso).

Nestas aproximações feitas entre o sentimento de estranheza causado no leitor pelo narrador em relação ao texto, a definição freudiana de *estranho*, a definição do comportamento de Edna Pontellier por seu marido na narrativa em si e a constatação da estranheza como marca do subtexto feminino por Gilbert e Gubar geram nova estranheza e também duas possibilidades de afirmação quanto a tais aproximações. A nova estranheza diz respeito às próprias aproximações: como é possível que o texto literário em questão seja tão coerente — a ponto de mencionar a mesma palavra *estranho(a)* (*odd* no original) em seu corpo — com a teoria aqui usada para esclarecer seus meandros narrativos e vice-versa? Uma interpretação desconstrucionista deste *aparente* acaso revela que há aqui uma outra desarticulação das oposições patriarcais, aquela que opõe prática e teoria, ou Literatura e Teoria Literária no que tange ao presente trabalho, o que nos leva a concluir que há uma relação de complementaridade¹³⁷ entre uma e outra, ou seja, que a Teoria Literária já está na Literatura, da mesma forma que a Literatura já está na Teoria Literária.

Esta constatação remete, portanto, ao procedimento adotado por Virginia Woolf na concepção de **A Room of One’s Own**¹³⁸ e nos permite fazer duas afirmações teórico-literárias: primeiramente que o estranho é, em si, uma categoria suplementar (na acepção derridiana do termo) em relação ao texto feminino; e, em segundo lugar, que é a riqueza e modernidade do texto de **The Awakening**, conseqüência da visão muito além de seu tempo por parte de Kate Chopin, que nos permite, neste trabalho, fazer tal afirmação.

Ainda na linha da desarticulação de oposições patriarcais inerentes à arqui-oposição masculino/feminino, a instância do narrador é singular no que tange ao foco narrativo. Como já dito anteriormente, o narrador em terceira pessoa e detentor de poder demiúrgico emite juízos críticos em um movimento de retórica socrática. No que tange às anacronias, também mencionadas anteriormente, a postura do narrador ante as analepses da protagonista não é de alguém que já as conhece, não é, portando, a postura de alguém que é absolutamente

¹³⁶ No original: the writing of these women often seems ‘*odd*’ in relation to the predominantly male literary history defined by the standards of what we have called patriarchal poetics” (2000, p. 72 – grifo nosso).

¹³⁷ No pensamento de Jacques Derrida, “o suplemento transgride e ao mesmo tempo respeita o interdito” (2004, p. 190) e também “é o elemento a partir do qual se operam as aporias, os conflitos insolúveis do pensamento. A escritura é um suplemento na medida em que ela reúne em si as características de substituta da presença (origem da perversão, exterioridade do mal) e as características da adição produtiva (sorte da humanidade, positividade da cultura)” (SISCAR, 2003, p. 153). Portanto, o suplemento, no pensamento derridiano, substitui e ao mesmo tempo adiciona significados, tornando-se palco das aporias.

¹³⁸ Vide o capítulo 1 da primeira parte do presente trabalho para a análise do texto mencionado, sob a perspectiva do suplemento derridiano.

onisciente¹³⁹ em relação à narrativa. Antes, porém, o ponto de vista do narrador é de alguém que acompanha, como se ainda não conhecesse, as ditas analepses; alguém que esmiúça o pensamento da protagonista; alguém que narra *com* Edna, e não *sobre* Edna. Trata-se, portanto, de uma onisciência parcial ou controlada.

Essas duas constatações nos levam a afirmar que, apesar do narrador deter o poder sobre o que e o como narra, podendo desta forma jogar com o leitor, predomina uma tendência daquele em tentar se igualar à Edna Pontellier, atrelando-se a ela de tal forma que todas as suas ações parecem ser também as ações da protagonista. É como se houvesse uma relação de cumplicidade, de aproximação entre narrador e personagem principal reforçada pela ironia de ambos em relação ao universo patriarcal. Em suma: algo como se o narrador se *identificasse* com a protagonista, como se o narrador *fosse* ou *quisesse ser* a própria protagonista ou um desdobramento desta.

Esta relação de identificação dá-se e pode ser observada através de usos peculiares de pronomes e tempos verbais na narrativa. Dentre os vários exemplos de tais usos que poderiam ilustrar esta tese, talvez seja o capítulo VI o que melhor e mais claramente demonstre a identificação narrador parcialmente onisciente + protagonista. Voltaremos a este capítulo em outros momentos, pois ele é de crucial importância sob vários aspectos. Contudo, por hora ficaremos apenas no nível do uso da linguagem em relação às instâncias narrativas.

Partindo-se dos pressupostos elencados, temos no capítulo VI — um dos capítulos mais curtos de **The Awakening** — o uso de pronomes de terceira pessoa do singular e a predominância dos tempos de passado até o quarto parágrafo, ou seja, até o meio do capítulo: “Em suma, *a Sra. Pontellier estava começando a perceber sua* posição no universo como ser humano e a reconhecer *suas* relações, enquanto indivíduo, com *seu* mundo interior e com o que *a cercava*”¹⁴⁰ (CHOPIN, 1994a, p. 25 – grifos nossos). A partir do parágrafo seguinte, há uma mudança profunda de usos de pronomes e tempos verbais: “Mas o começo das coisas,

¹³⁹ É interessante lembrar que o narrador onisciente exerce, de forma geral, um total domínio sobre as demais instâncias narrativas, já que é ele que as cria. Seu poder equipara-se ao de Deus, o pai primordial, onisciente e onipresente, portanto onipotente. Ou seja, o narrador onisciente é, em certo sentido, mais uma invenção patriarcal para dominar, para subjugar. Como o Cristianismo e o Capitalismo, trata-se da repetição de um ideário que permeia tudo no Ocidente, numa eterna meta-representação de si mesmo. Tendo isso em mente, é até irônico — e aporético — que o narrador parcialmente onisciente de Chopin não seja absolutamente onipotente, pois “rebaixa-se” ao mesmo patamar da protagonista para acompanhá-la, em um movimento que lembra o velho impasse do monstro de Frankenstein: a criatura que quer se tornar criador.

¹⁴⁰ No original: “In short, *Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world within and about her*” (CHOPIN, 1988, p. 893 – grifos nossos).

especialmente de um mundo, *é* necessariamente vago, confuso e extremamente perturbador. Quão poucos de *nós* emergem de um tal começo!”¹⁴¹ (CHOPIN, 1994a, p. 26 – grifos nossos).

Observe-se que, nesta segunda passagem, muda-se dos tempos de passado para os de presente e, mais adiante, muda-se dos pronomes de terceira pessoa do singular para o pronome de primeira pessoa do plural, em um movimento repleto de significados. A mudança do uso do passado para o uso do presente indica aqui um filosofar do narrador ante o despertar, como se ele já tivesse passado por este momento de percepção de “sua posição no universo” e agora pudesse definir o início desta percepção em palavras: “vago, confuso, caótico e extremamente perturbador”. Ora, estas definições feitas pelo narrador descrevem exatamente o que Edna Pontellier está sentindo neste primeiro momento do despertar. Ou seja, para o narrador poder expressar em palavras a percepção da posição do ente feminino no universo é necessário que ele também tenha passado por esse momento, portanto, é necessário que ele *compreenda* ou *se identifique* — e tal compreensão ou identificação advém de um conhecimento de mundo, de experiências vividas — com o que se passa com a protagonista, o que lhe permite advertir quanto aos perigos desse despertar — “Quão poucos de nós emergem de um tal começo!” —, mas sintomaticamente sem criticá-lo.

Este pensamento se confirma com o uso do pronome de primeira pessoa do plural (*nós*), que não é aqui utilizado como meio de impessoalização do discurso e engloba não só Edna Pontellier, mas também o próprio narrador, o autor e o leitor. O emprego deste pronome iguala estas quatro instâncias narrativas, pois coloca o despertar como pressuposto para ser/estar no mundo: o que Edna está descobrindo é, portanto, natural a ponto do narrador também já ter passado por isso e instar que o leitor também tenha passado pela mesma situação. O olhar não-crítico por parte do narrador aí se justifica: como é possível criticar algo inerente ao ser humano? Em outras palavras: como é possível criticar algo inerente a si mesmo? Aqui também se expressa a profunda desarticulação das oposições patriarcais através delas mesmas, uma vez que justamente o que é tratado de forma natural pelo narrador em relação à personagem e ao leitor é objeto de repressão na sociedade patriarcal: o despertar feminino indica sempre uma ameaça ao *status quo*, já que tal despertar está atrelado à independência, tudo que o patriarcado vem negando à mulher desde os tempos míticos de Adão, Lilith e Eva.

¹⁴¹ No original: “But the beginning of things, of a world especially, *is* necessarily vague, tangled, chaotic, and exceedingly disturbing. How few of *us* ever emerge from such beginning!” (CHOPIN, 1988, p. 893 – grifos nossos).

Apresenta-se assim o impasse, a aporia, diante do leitor: participar do movimento igualitário do narrador é, no caso de um leitor do sexo masculino, admitir para si mesmo que se passa por um momento de descobertas femininas durante a vida. No caso de um leitor do sexo feminino, participar do movimento igualitário do narrador é o mesmo que tomar consciência do despertar. Entretanto, os dois casos exigem o rompimento com preconceitos (assumir um lado feminino no caso do homem; e assumir a sua diferença em relação a si e ao masculino, no caso da mulher), o que por si só resulta em uma contestação da sociedade patriarcal, já que pressupõe que homens e mulheres têm um ponto em comum: o próprio despertar. Se há um ponto em comum entre homens e mulheres, qual o sentido então de colocar estas duas instâncias como opostos em uma hierarquia que privilegia apenas os homens? Talvez as bases da sociedade patriarcal não resistam às possibilidades de resposta à esta questão.

3. UM JOGO DE (IM)PASSES: AS PERSONAGENS

Como se pôde notar até aqui, uma breve análise do narrador de **The Awakening** já revela possibilidades que minam, que desarticulam os pressupostos binários, opositores e hierárquicos de toda a sociedade patriarcal. Na instância narrativa das personagens há também a disseminação de desarticulações desse tipo, num jogo de impasses que brinca com a construção da identidade feminina a partir da alteridade, resultando em identidades ou “eus”.

Apesar de não ser uma narrativa longa e/ou passada em várias fases como **Ana Karênina** (1875/1877), **Madame Bovary** (1857) ou **Jane Eyre** (1847), **The Awakening** apresenta uma grande quantidade de personagens que, excetuando-se o núcleo principal e a protagonista, têm em sua maioria funções acessórias, mas às vezes de crucial importância, no enredo. Este é o caso, por exemplo, das gêmeas Farival, que são apenas mencionadas em alguns momentos da trama e de forma furtiva pelo narrador. A menção a elas é recorrente a um único ponto: elas estão sempre tocando um dueto de **Zampa** ao piano. Uma leitura menos atenta da narrativa passaria despercebidamente por estas personagens, já que nada elas acrescentam à ação propriamente dita.

Entretanto, tudo muda e adquire novos significados quando se descobre o que é **Zampa**. De acordo com a nota três do capítulo um da edição crítica de **The Awakening** editada por Margo Culley, **Zampa** é “uma ópera romântica do compositor francês Ferdinand (Louis Joseph) Hérold (1791 – 1833). O enredo envolve uma morte de um amante no mar”¹⁴² (1994b, p. 3). Esta informação acrescenta possibilidades interessantes de interpretação da narrativa, já que o dueto tocado pelas gêmeas Farival poderia ser um réquiem, por exemplo, o que anunciaria logo na primeira página o destino da protagonista. A própria referência musical à tal ópera — indicando que Kate Chopin a conhecia e via nela também uma relação com a história de Grand Isle, como se poderá notar logo abaixo — traz à tona um viés analítico fundamental em relação a **The Awakening**: a música, sobre a qual serão tecidas considerações em momento propício.

Outra possibilidade interessante diz respeito à água, pois a pouco conhecida ópera **Zampa** tem no enredo a morte de um amante no mar, e o mar e tudo que se relaciona ao arquétipo da água é, em **The Awakening**, de suma importância para a interpretação do despertar da protagonista. Além disso, a nota de Margo Culley não menciona, mas **Zampa** (originalmente conhecida como **Le corsaire**, ou **O corsário**) tem piratas como personagens,

¹⁴² No original: “a romantic opera by the French composer Ferdinand (Louis Joseph) Hérold (1791 – 1833). The plot involves a lover’s death in the sea”.

sendo o próprio título o nome do principal deles. Este fato se torna bastante significativo quando se observa a nota dois do mesmo capítulo um da edição crítica mencionada, onde se lê que Grand Isle, o cenário principal da narrativa, era uma ilha famosa por ter sido “o quartel general dos piratas de Lafitte no início do século dezenove”¹⁴³ (1994b, p. 3). Ou seja, novamente a referência ao mar e, fato novo, à história do cenário de **The Awakening**, cenário este que será devidamente analisado quando tratarmos do espaço da narrativa.

Certamente que nem todas as personagens que não fazem parte do núcleo principal da narrativa são portadoras de significados tão importantes quanto as gêmeas Farival. Miss Mayblunt, por exemplo, se encaixa neste caso. Em nada a presença de tal personagem, por si, acrescenta à narrativa, a não ser o fato dela trazer ao jantar de aniversário de Edna uma companhia que poderia ser descrita como a própria voz do Destino¹⁴⁴ e como um ponto de ligação entre várias obras de Kate Chopin: Gouvernail, a quem Joyce C. Dyer, uma das mais importantes críticas da obra de Chopin, dedica o ensaio “Gouvernail, Kate Chopin’s Sensitive Bachelor”¹⁴⁵. Voltar-nos-emos a esta personagem em momento oportuno.

Feitas algumas considerações iniciais sobre a quantidade e a importância de algumas personagens em **The Awakening**, faz-se necessário um olhar cuidadoso sobre a personagem principal e o núcleo de personagens diretamente ligadas a ela. Toda a narrativa desenvolve-se, como já dito em outros momentos, em torno de Edna Pontellier, a protagonista; e de todas as mais de trinta outras personagens que aparecem na história, cinco são as mais próximas de Edna: Léonce Pontellier, seu marido; Adèle Ratignolle, sua amiga mais próxima; Robert Lebrun, seu primeiro amante e o principal estopim do despertar; Mademoiselle Reisz, pianista de sucesso com quem Edna se identifica e que contribui na articulação do *affair* entre ela e Robert; e Alcée Arobin, que se apaixona arrebatadamente por ela.

O primeiro aspecto importante que deve ser levado em consideração sobre Edna Pontellier é o significado do seu sobrenome. Ainda que seja o sobrenome de Léonce, não se conhece durante a narrativa o nome de solteira da protagonista, nem mesmo quando da visita de seu pai, chamado pelo narrador apenas de “Coronel”. Claramente, este é um subterfúgio do narrador/autor para que não haja a possibilidade de se dissociar o nome e o sobrenome da personagem, gerando assim uma linha de significado importante. Dessa forma, de acordo com Wendy Martin, *Pontellier* significa “‘aquela(e) que atravessa [pontes]’”¹⁴⁶ (1988, p. 25).

¹⁴³ No original: “the headquarters of Lafitte’s pirates in the early nineteenth century”.

¹⁴⁴ A palavra *Destino*, quando grafada em maiúscula no decorrer do presente trabalho, designa uma força inelutável, superior por assim dizer, que guia os rumos da existência humana sob todos os aspectos.

¹⁴⁵ Este ensaio de Dyer não tem tradução para o português até o momento.

¹⁴⁶ No original: “‘one who bridges’”.

Novamente tem-se a perspectiva de um trajeto que pressupõe um início e um fim, que é o próprio trajeto do despertar.

O significado de *Pontellier* associa-se, portanto, ao significado de *atravessar*, ou seja, à ação de passar de um local a outro, de percorrer um trajeto onde se encontram possíveis obstáculos. Justamente o que faz a protagonista no seu próprio ato de despertar, o qual parte de um início e vai se desenvolvendo gradativamente, encaminhando-se à ações concretas que anunciam as transformações psíquicas de Edna e culminando com o suicídio, uma espécie de tentativa de redenção ou de renegar o despertar. Contudo, atravessar também pressupõe um *ir além*. O sobrenome da protagonista denota, portanto, seu destino de transcender às convenções sociais em busca de constituir-se como indivíduo.

O sobrenome Pontellier liga-se ao despertar também de uma outra maneira. Tendo-se em mente que o significado de tal sobrenome está associado ao atravessar uma *ponte*¹⁴⁷, um ato específico portanto, é inevitável que seja associado ao significado da palavra *despertar* proposto na Introdução do presente trabalho. O *despertar* propriamente dito não é a total inconsciência do sono, mas também não é a total consciência do estar acordado. Antes, porém, o despertar é o *entre*, é propriamente a passagem tênue, o caminho entre o sono e o acordar. O despertar é, assim, um signo de *inter-dito*.

Essa interpretação do ato de despertar associa-se diretamente ao sobrenome Pontellier na medida em que este significa aquela(e) que atravessa uma ponte, *especificamente uma ponte*. A simbologia da ponte designa também algo que fica *entre*, entre uma margem e outra de um rio. A ponte não é uma margem ou outra, nem tampouco o próprio rio. Ela é o ato de atravessar em si, a própria passagem de uma margem à outra. A ponte é, portanto, também um signo de *inter-dito*.

Tal conjugação de significados entre *Pontellier*, *atravessar*, *ponte* e *despertar* permite afirmar que a protagonista carrega em seu próprio sobrenome o destino/trajeto que percorrerá para compreender-se como um indivíduo independente, destino/trajeto este eminentemente pautado pelo signo do *inter-dito*, do subtexto, da estrutura do palimpsesto. **The Awakening** é, assim, Edna Pontellier, e Edna Pontellier é **The Awakening**, já que o próprio título da narrativa menciona, na verdade, a palavra que resume as transformações da protagonista.

O trajeto do despertar de Edna, uma busca para se tornar sujeito, é permeado pela interação com outras personagens que contribuem, de uma forma ou de outra, para a sua

¹⁴⁷ Na passagem original, em inglês, do texto de Wendy Martin utilizado para embasar a presente discussão, é utilizado o verbo *to bridge* (“one who bridges”), que significa *atravessar [uma ponte]*. Essa especificidade do verbo *to bridge* é o que possibilita o significado do substantivo *bridge*, ou seja, *ponte*.

concretização. Esta interação constitui, assim, um segundo ponto de fundamental importância para uma melhor compreensão da protagonista e seu despertar. Como já mencionado, cinco são as personagens que compõem, além da protagonista, o núcleo central de **The Awakening**. É para estas cinco que nosso olhar se volta a partir deste momento, mas sempre tendo Edna Pontellier em perspectiva, uma vez que toda a narrativa está nela atrelada centrífuga e centripetamente.

Léonce Pontellier: o ausente.

A primeira das relações interativas que merecem atenção é a existente entre Edna e Léonce. Léonce Pontellier é um homem de negócios Crioulo bem sucedido. Por ser um homem de negócios, suas únicas preocupações resumem-se aos seus próprios negócios e à manutenção das aparências e convenções sociais: “— A maneira de ficar rico é ganhando dinheiro, minha querida Edna, não economizando [...]”¹⁴⁸ (CHOPIN, 1994a, p. 74) é o seu lema e “[...] precisamos observar *les convenances* se quisermos acompanhar a procissão e não ficarmos para trás. [...]”¹⁴⁹ (CHOPIN, 1994a, p. 71) é o que o orienta em suas atitudes. Um adepto do materialismo e representante convicto das aparências da sociedade patriarcal é o que possivelmente resumiria Léonce Pontellier.

A relação de convivência entre Edna e Léonce define-se como uma espécie de amizade, pois não se poderia chamá-la de amor. Ambos convivem no mesmo teto, mas são completamente (in)diferentes. De certa forma, Léonce ama Edna, mas Edna não o ama. Na verdade, nunca o amou. Casou-se com ele simplesmente para contrariar a reprovação de tal união por parte de seu pai e de sua irmã Margaret, claros símbolos de repressão:

Seu casamento [de Edna] com Léonce Pontellier foi puramente acidental, parecendo-se muito, neste aspecto, com muitos outros casamentos que se fantasiavam de decretos do Destino. Foi durante sua grande paixão secreta que ela o conheceu. Ele se apaixonou, como os homens costumam fazer, e fez seu pedido com uma gravidade e um ardor que nada deixavam a desejar. Ele agradava-lhe; sua devoção absoluta a lisonjeava. Ela imaginava que havia uma afinidade de pensamento e gosto entre eles, imaginação esta que se mostrou enganosa. Acrescente-se a isso a violenta oposição do pai e da irmã Margaret a seu casamento com um católico e não precisamos procurar outros motivos para levá-la a aceitar Monsieur Pontellier como marido¹⁵⁰ (CHOPIN, 1994a, p. 31 – 32).

¹⁴⁸ No original: “‘The way to become rich is to make money, my dear Edna, not to save it,’ [...]” (CHOPIN, 1988, p. 935).

¹⁴⁹ No original: “[...] we’ve got to observe *les convenances* if we ever expect to get on and keep up with the procession. [...]” (CHOPIN, 1988, p. 932)

¹⁵⁰ No original: “Her marriage to Léonce Pontellier was purely an accident, in this respect resembling many other marriages which masquerade as the decrees of Fate. It was in the midst of her secret great passion that she met him. He fell in love, as men are in the habit of doing, and passed his suit with an earnestness and an ardor which left nothing to be desired. He pleased her; his absolute devotion flattered her. She fancied there was a sympathy of thought and taste between them, in which fancy she was mistaken. Add to this the violent opposition of her father and her sister Margaret to her marriage with a Catholic, and we need seek no further for the motives which led her to accept Monsieur Pontellier for her husband” (CHOPIN, 1988, p. 898).

Esta atitude foi, talvez, um dos primeiros indícios de que Edna não era uma mulher convencional — isso muito antes do ponto onde o enredo de **The Awakening** tem início —, uma vez que claramente caracteriza uma transgressão às normas sociais vigentes no século XIX, as quais ditam que era o pai que devia escolher o marido da filha. Entretanto, o preço de sua transgressão — que se poderia chamar até de “birra”, já que foi uma atitude para afrontar o pai e a irmã mais velha — foi a infelicidade, uma vez que Léonce a repreende em vários momentos da narrativa por não estar cumprindo seu papel de mãe e de esposa.

Um outro ponto interessante a se observar nesta afirmação do narrador em relação ao *affair* dos que mais tarde viriam a compor o casal Pontellier é o fato de Léonce endeusar Edna não só para conquistá-la, mas porque ele realmente estava apaixonado. Entretanto, o que encantou a protagonista foi justamente a solenidade quase ritual do pedido de casamento e a devoção absoluta. Edna sentiu-se cultuada como uma deusa, sentiu-se valorizada, sentiu-se superior como mulher e aproveitou-se disso, utilizando-se da fraqueza passional de Léonce como um meio de transgressão. Contudo, o tempo revelou que ela havia errado, pois ambos nunca pensaram igual e as sombras da solidão encobriram o relacionamento.

No decorrer da narrativa de **The Awakening**, Léonce Pontellier é uma personagem ausente, pois são relativamente esparsos os momentos em que aparece. Enquanto todos estão em Grand Isle, divertindo-se na praia ou conversando no salão dos Lebrun, Léonce prefere deixar esposa e filhos e ir jogar no cassino de um hotel. Em outro momento, já de volta à New Orleans, uma longa viagem o distancia da família, o que torna possível que se manifeste concretamente o despertar de Edna. Nos momentos em que está presente, o papel de Léonce torna-se claro: repreender os deslizes da esposa, ou seja, servir de porta-voz das convenções sociais — contraponto antagônico, portanto, da protagonista. Isto se torna claro quando ele repreende Edna severamente por não estar tomando conta do filho doente ou por não ter recebido as visitas na terça-feira, dia de recepções na casa dos Pontellier; ou ainda quando ele reclama da comida, que não está boa devido à falha de supervisão por parte de Edna. Léonce é, portanto, uma sombra paterna, um arquétipo do patriarcado.

Assim, esta primeira relação de interação de Edna Pontellier no trajeto de seu despertar, relação esta para com seu *marido*, é pautada por um primeiro momento de endeusamento, o qual resulta em uma primeira manifestação — ainda que esta se revele falha mais tarde — das transgressões às convenções da sociedade patriarcal perpetradas pela protagonista no decorrer de toda a obra; e por um segundo momento de ausências e repressões, as quais possibilitam uma facilitação do despertar e das ações dele provenientes.

Nesse sentido, é interessante notar que, no decorrer de toda a narrativa, Léonce não descobre que Edna o traiu com Robert e, de certa forma, com Arobin. Os únicos indícios narrativos de que Léonce não é completamente alheio às transformações psíquicas e de atitude por parte de sua esposa podem ser observados em dois momentos: no capítulo XIX e no capítulo XXII.

No capítulo XIX tem-se o momento no qual o narrador melhor enfoca a personagem Léonce, revelando ao leitor seus sentimentos em relação às recentes transformações ocorridas no comportamento de sua esposa, transformações estas por ele mais intuídas do que claramente percebidas.

O Sr. Pontellier havia se mostrado um marido bastante atencioso, enquanto se deparara com uma certa submissão tácita da esposa. Mas a nova e inesperada linha de conduta de Edna o desconcertava inteiramente. Ela o chocava. Além disso, seu absoluto descaso pelos deveres de esposa o irritava. Quando o Sr. Pontellier se tornava rude, Edna ficava insolente. Ela resolvera jamais dar outro passo atrás. [...]. O Sr. Pontellier cismava às vezes que sua esposa poderia estar ficando um pouco desequilibrada mentalmente. Podia perfeitamente perceber que ela não era a mesma. Isto é, *não conseguia ver que ela estava se tornando ela mesma e se desfazendo diariamente daquele ser fictício que usamos como uma roupa para aparecer diante do mundo*¹⁵¹ (CHOPIN, 1994a, p. 79 – grifos nossos).

Já o capítulo XXII é dedicado todo a uma conversa entre Léonce e o doutor Mandelet. O assunto, evidentemente, são as mudanças de Edna, que agora sai praticamente todos os dias e volta tarde da noite e, segundo o próprio Léonce, “[...] formou certa idéia na cabeça com respeito aos direitos eternos das mulheres [...]”¹⁵² (CHOPIN, 1994a, p. 89). A primeira pergunta do Doutor Mandelet ante o relatado é “— Será que ela [Edna] [...] vem se relacionando ultimamente com algum *círculo de mulheres pseudo-intelectuais...* seres superiores superespirituais? Minha esposa tem me falado sobre elas”¹⁵³ (id., *ibid.*, p. 89 – grifo nosso).

Esta pergunta, que claramente emite um juízo crítico desfavorável às mulheres intelectuais, talvez seja a única menção mais explícita aos primórdios do Movimento

¹⁵¹ No original: “Mr. Pontellier had been a rather courteous husband so long as he met a certain tacit submissiveness in his wife. But her new and unexpected line of conduct completely bewildered him. It shocked him. Then her absolute disregard for her duties as a wife angered him. When Mr. Pontellier became rude, Edna grew insolent. She had resolved never to take another step backward. [...]. It sometimes entered Mr. Pontellier’s mind to wonder if his wife were not growing a little unbalanced mentally. He could see plainly that she was not herself. That is, *he could not see that she was becoming herself and daily casting aside that fictitious self which we assume like a garment with which to appear before the world*” (CHOPIN, 1988, p. 939 – grifos nossos).

¹⁵² No original: “[...] She’s got some sort of notion in her head concerning the eternal rights of women [...]” (CHOPIN, 1988, p. 948). Observe-se aqui uma interessante alusão que poderia ser interpretada como um laivo do Movimento Feminista, que na época da publicação de **The Awakening** era ainda uma centelha do que viria a se tornar um incêndio de proporções épicas apenas sessenta anos mais tarde.

¹⁵³ No original: ““Has she [Edna] [...] been associating of late with a *circle of pseudo-intellectual women* — super-spiritual superior beings? My wife has been telling me about them” (CHOPIN, 1988, p. 948 – grifo nosso).

Feminista feita por Kate Chopin em **The Awakening**. É interessante notar que tal colocação é feita por um homem, mais especificamente um médico de idéias predominantemente darwinistas, o que pode sugerir uma ironia — no sentido desta como um interdito não interpretado pelos dois homens — à ignorância ante o feminino/feminista por parte do patriarcado. Tal hipótese é reforçada pela subsequente resposta negativa de Léonce, a qual o coloca em um patamar inferior ao leitor, já que este sabe que Edna vem se encontrando com Mademoiselle Reisz, que é uma mulher intelectual, e que suas atitudes estranhas para com Léonce são resultado das paixões que a têm levado ao despertar.

A resposta negativa de Léonce é também óbvia confirmação de que ele apenas desconfia, mas não tem certeza, que sua esposa tornou-se um indivíduo independente ideologicamente. De certa forma, Léonce e a sociedade patriarcal são ironicamente infantilizados por esta passagem, já indiciada pelo narrador no capítulo XIX: “[...] Isto é, [Léonce] não conseguia ver que ela [Edna] estava se tornando ela mesma e se desfazendo diariamente daquele ser fictício que usamos como uma roupa para aparecer diante do mundo”¹⁵⁴ (CHOPIN, 1994a, p. 79). Duas considerações devem ser feitas ante tal passagem: primeiramente, há aqui um outro exemplo de aproximação entre narrador e protagonista através do uso do pronome de segunda pessoa do plural (nós) subentendido na conjugação do verbo *usar*. Tal uso, como já demonstrado anteriormente, pressupõe a inclusão do autor, do narrador, da protagonista e do leitor como instâncias que pensam (ou *deveriam* pensar) igualmente, diminuindo assim o distanciamento entre os quatro. Uma segunda consideração diz respeito ao teor crítico do texto, uma vez que se tem a crítica da incapacidade patriarcal de perceber o ente feminino como um ser que também passa por transformações e que, conseqüentemente, difere física e ideologicamente do ente masculino.

A conversa entre Léonce e o doutor Mandelet prossegue através de caminhos que, dentro de um contexto irônico, tangem o limiar do risível, já que o segundo pergunta ao primeiro se não existem problemas de saúde hereditários que possam estar acometendo Edna e levando-a a agir como tem agido, ao que Léonce responde negativamente também. Um último ponto interessante desta conversa diz respeito a uma opinião de Edna em relação ao casamento. A irmã mais nova da protagonista vai se casar e Edna, a contragosto de Léonce, não quer ir ao casamento porque, de acordo com o relato do que Edna teria dito ao próprio

¹⁵⁴ No original: “That is, he [Léonce] could not see that she [Edna] was becoming herself and daily casting aside that fictitious self which we assume like a garment with which to appear before the world” (CHOPIN, 1988, p. 939).

Léonce, “[...] o casamento é um dos espetáculos mais lamentáveis da Terra. [...]”¹⁵⁵ (CHOPIN, 1994a, p. 90). Léonce fica irritado com tal opinião, uma vez que esta evidentemente contraria seus preceitos patriarcais e é também, veladamente, uma crítica a seu próprio casamento. Entretanto, o conselho do doutor Mandelet ante tal afirmação mostra-se uma faca de dois gumes, pois ao mesmo tempo em que se torna uma solução imediata possível a Léonce — uma solução humana por excelência: a fuga ou ausência diante de uma situação *estranha*, em um sentido freudiano de *fuga e estranha*¹⁵⁶ —, também abre caminho para que o despertar da protagonista se conclua sem as interferências diretas de um marido repressor:

— Pontellier — disse o doutor, depois de ligeira reflexão — deixe sua mulher em paz por algum tempo. Não a incomode e não deixe que ela o aborreça. A mulher, caro amigo, é um organismo muito singular e delicado... uma mulher sensível e solidamente constituída, como sei que é a Sra. Pontellier, é especialmente excêntrica. Seria preciso um inspirado psicólogo para lidar direito com elas. E quando pessoas comuns como você e eu tentam lidar com suas idiossincrasias, os resultados são desastrosos. A maioria das mulheres é temperamental e caprichosa. *Isso deve ser algum capricho passageiro de sua esposa, provocado por uma ou algumas causas que nem você nem eu devemos tentar descobrir*. Mas felizmente isso vai passar, especialmente se você deixá-la em paz¹⁵⁷ (CHOPIN, 1994a, p. 90 – grifo nosso).

Novamente, no reconhecimento da impossibilidade de entender o que pode estar acontecendo com Edna, o que leva a uma conclusão eminentemente machista do doutor Mandelet — “Isso deve ser algum capricho passageiro de sua esposa” —, como também ocorrera a Léonce em outro momento, confirma a incompreensão do patriarcado ante o despertar do indivíduo feminino — “provocado por uma ou algumas causas que nem você nem eu devemos tentar descobrir”. No universo patriarcal, reconhece-se a mulher como fisicamente diferente do homem e ideologicamente inferior a ele. No entanto, a psique feminina, sua alma e essência, são um total mistério a tal universo, exatamente por ser a mulher colocada em uma posição de rebaixamento. Assim, a conversa entre Léonce e o

¹⁵⁵ No original: “[...] a wedding is one of the most lamentable spectacles on earth. [...]” (CHOPIN, 1988, p. 948).

¹⁵⁶ Vide parte 1 do presente trabalho.

¹⁵⁷ No original: “‘Pontellier,’ said the Doctor, after a moment’s reflection, ‘let your wife alone for a while. Don’t bother her, and don’t let her bother you. Woman, my dear friend, is a very peculiar and delicate organism — a sensitive and highly organized woman, such as I know Mrs. Pontellier to be, is especially peculiar. It would require an inspired psychologist to deal succesfully [*sic*] with them. And when ordinary fellows like you and me attempt to cope with their idiosyncrasies the result is bungling. Most women are moody and whimsical. *This is some passing whim of your wife, due to some cause or causes which you and I needn’t try to fathom*. But it will pass happily over, especially if you let her alone” (CHOPIN, 1988, p. 949 – grifo nosso).

doutor Mandelet é uma clara crítica de Kate Chopin à sociedade patriarcal e seus preceitos excludentes do ente feminino.

Em suma, a grande contribuição de Léonce Pontellier para o despertar de sua esposa é justamente sua ausência. Evidentemente que não se pode desconsiderar os momentos de repreensão perpetrados a Edna por ele, momentos estes que acabam contribuindo, de alguma forma, também para o despertar. Entretanto, são nos momentos em que ele *não está presente* que a protagonista promove sua auto-afirmação enquanto subjetividade independente social e psicologicamente. Por este viés, a ausência de Léonce Pontellier acaba contribuindo para a construção da identidade de sua esposa, numa relação de alteridade *sui generis*: tomando-se como pressuposto que a construção da identidade se dá através do outro, e um outro *presente* — em uma perspectiva psicanalítica, certamente —, e que Edna Pontellier está revelando um lado de sua personalidade que nem mesmo ela conhece completamente, portanto ela está passando por um processo de auto-conhecimento ou de auto-construção, é possível afirmar que Edna se (re)conhece enquanto indivíduo na *ausência* de Léonce. Esta ausência é uma das causas, portanto, do despertar, e revela também uma outra desarticulação, por parte de Kate Chopin, das premissas patriarcais: a desarticulação da oposição hierárquica entre presença e ausência na medida em que a ausência, dentro da concepção patriarcal, constitui um não-significado, diferentemente da presença, que é tida como o próprio significar. Ao atribuir sub-repticiamente um significado fundamental à ausência no caso da constituição da identidade da protagonista, Chopin desarticula o maniqueísmo da referida oposição.

Adèle Ratignolle: o Outro.

Uma segunda relação interativa entre Edna Pontellier e outra personagem, e que constitui fundamental importância para o trajeto do despertar, é a inter-relação da protagonista com Adèle Ratignolle.

Em certo sentido, Adèle Ratignolle é um contraponto a Edna Pontellier, mas não um contraponto em uma relação de oposição — como fica implícito à palavra —, uma vez que ambas são grandes amigas. Ao contrário, Adèle é uma espécie de complemento a Edna, ela é tudo o que Edna *gostaria* de ser, e não o que Edna não é. Adèle é, portanto, uma mulher modelar, um exemplo de *femme de chambre* cujos motivos de existir resumem-se ao cuidado dos filhos, à dedicação ao marido e ao cumprimento das obrigações sociais inerentes a uma mulher de posição social elevada do final do século XIX, qual seja ser uma anfitriã impecável e não se meter em assuntos como negócios e política, ambos limitados ao universo masculino. Além disso, Adèle Ratignolle é descrita como uma mulher de grande beleza, uma beleza

escandinava que destoa, de certa forma, do universo narrativo de **The Awakening**, o qual se passa em um verão quente em um balneário, em nada lembrando o clima frio do norte da Europa. Seu padrão de beleza é, portanto, quase mítico, fazendo lembrar uma deusa (talvez Freya, a deusa nórdica do amor, da fecundidade e da magia), como o eram as damas das antigas novelas de cavalaria ou as protagonistas dos contos de fadas. Nesse sentido, a presença de uma mulher como Adèle Ratignolle em uma narrativa como **The Awakening** parece quase *surreal*. Assim o narrador a descreve:

[...] a corporificação de toda a graça e charme femininos. Se o marido não a adorasse, seria um bruto, merecedor de morte por tortura lenta. Ela chamava-se Adèle Ratignolle. Não há palavras para descrevê-la, salvo as do passado que serviam tão freqüentemente para ilustrar a *antiga heroína de romance e a bela dama de nossos sonhos*. Não havia nada de sutil ou oculto em seus charmes; *sua beleza estava toda ali, flamejante e visível*; os fios de ouro do cabelo que pente ou alfinete de pressão algum conseguia conter; os olhos azuis que eram nada menos do que safiras; os lábios que faziam beicinho, tão vermelhos que o simples olhar para eles trazia à lembrança cerejas ou alguma outra deliciosa fruta carmesim. Estava se tornando um tanto corpulenta, mas isto não lhe tirava um nada da graça de cada passo, pose, gesto. Pessoa alguma desejaria que seu alvo pescoço fosse um tiquinho menos cheio ou seus belos braços mais esguios. Jamais haveria mãos tão delicadas quanto as suas e era uma alegria olhá-las enquanto ela enfiava a linha na agulha ou ajustava o dedal de ouro no seu afilado dedo médio ao costurar o pequeno macacão de dormir ou modelar um corpinho ou um babador¹⁵⁸ (CHOPIN, 1994a, p. 19 – grifos nossos).

O contraponto de tal descrição é justamente Edna Pontellier:

O charme físico de Edna Pontellier se *insinuava sutilmente* na percepção das pessoas. As linhas de seu corpo eram esguias, bem-pronunciadas e simétricas; um corpo que ocasionalmente assumia poses esplêndidas; nada nele sugeria o figurino estereotipado e bem-arrumado da moda. Um observador casual e aleatório poderia, ao passar, nem lançar um segundo olhar sobre sua figura. Com maior sensibilidade e discernimento, porém, ele reconheceria a grave beleza de seu traje e a graciosa severidade de porte e movimento que faziam Edna Pontellier se destacar da multidão¹⁵⁹ (CHOPIN, 1994a, p. 27 – grifo nosso).

¹⁵⁸ No original: “[...] the embodiment of every womanly grace and charm. If her husband did not adore her, he was a brute, deserving of death by slow torture. Her name was Adèle Ratignolle. There are no words to describe her save the old ones that have served so often to picture the *bygone heroine of romance and the fair lady of our dreams*. There was nothing subtle or hidden about her charms; *her beauty was all there, flaming and apparent*: the spun-gold hair that comb nor confining pin could restrain; the blue eyes that were like nothing but sapphires; two lips that pouted, that were so red one could only think of cherries or some other delicious crimson fruit in looking at them. She was growing a little stout, but it did not seem to detract an iota from the grace of every step, pose, gesture. One would not have wanted her white neck a mite less full or her beautiful arms more slender. Never were hands more exquisite than hers, and it was a joy to look at them when she threaded her needle or adjusted her gold thimble to her taper middle finger as she sewed away on the little night-drawers or fashioned a bodice or a bib” (CHOPIN, 1988, p. 888 – grifos nossos).

¹⁵⁹ No original: “The charm of Edna Pontellier’s physique *stole insensibly* upon you. The lines of her body were long, clean and symmetrical; it was a body which occasionally fell into splendid poses; there was no suggestion of the trim, stereotyped fashion-plate about it. A casual and indiscriminating observer, in passing, might not cast a second glance upon the figure. But with more feeling and discernment he would have recognized the noble

Diante do esplendor de Adèle Ratignolle a figura discreta, mas não desprovida de beleza, da protagonista cria um interessante paradigma paradoxal que, ao mesmo tempo em que as aproxima, também as separa. Enquanto a beleza de Adèle “estava toda ali, flamejante e visível”, a beleza de Edna “se insinuava sutilmente na percepção das pessoas”. Ou seja: a beleza de uma está toda *presente*, enquanto a beleza da outra está, de certa forma, *ausente*.

Um fator interessante com relação à beleza de Edna diz respeito ao próprio despertar, uma vez que as descrições acima mencionadas de ambas as personagens são apresentadas logo no início da narrativa. No decorrer do enredo, confirmar-se-á mais uma gravidez (a quarta) de Adèle que, por causa do parto, não poderá comparecer à festa de aniversário e independência que será dada por Edna no final da história. O parto de Adèle a desprovê, ainda que momentaneamente, de sua beleza, pois diz o narrador que “Madame Ratignolle estava *souffrante* em último grau e inapresentável”¹⁶⁰ (CHOPIN, 1994a, p. 114 – 115).

Em contrapartida, o trajeto de despertar, após o decorrer de toda a narrativa, transforma a beleza inicialmente contida e quase insipiente de Edna Pontellier em algo exuberante, divino, comparável apenas à própria deusa da beleza: “Vênus emergindo da espuma não teria apresentado um espetáculo mais arrebatador que a Sra. Pontellier, refulgindo de beleza e diamantes à cabeceira da mesa, enquanto as outras mulheres eram todas jovens huris de incomparável formosura”¹⁶¹ (CHOPIN, 1994a, p. 147 – 148).

Delineia-se assim um interessante jogo de relações entre a beleza de Edna, que de certa forma evolui do insipiente ao divino através do trajeto do despertar, e a beleza de Adèle, que de certa forma involui do divino ao inapresentável no decorrer do mesmo trajeto. Entretanto, não é possível dizer que Edna vampiriza Adèle, roubando-lhe a beleza ou invejando-a a ponto de miná-la e destruí-la, como ocorre no mito de Atena e Medusa¹⁶². Antes, talvez a palavra que melhor descreve a inter-relação entre ambas seja *simbiose*. Há

beauty of its modeling, and the graceful severity of poise and movement, which made Edna Pontellier different from the crowd” (CHOPIN, 1988, p. 894 – grifo nosso).

¹⁶⁰ No original: “Madame Ratignolle was to the last degree *souffrante* and unrepresentable” (CHOPIN, 1988, p. 969 – 970).

¹⁶¹ No original: “Venus rising from the foam could have presented no more entrancing a spectacle than Mrs. Pontellier, blazing with beauty and diamonds at the head of the board, while the other women were all of them youthful huris, possessed of incomparable charms” (CHOPIN, 1988, p. 997).

¹⁶² De acordo com uma das versões do mito da Medusa, esta era uma bela moça que foi seduzida por Poseidôn dentro do templo de Atena que, não podendo vingar tamanho sacrilégio em Poseidôn por este ser um deus muito poderoso, fez recair toda a sua ira sobre Medusa, transformando-a em um monstro de olhar petrificante. Uma outra versão diz que Medusa, orgulhosa dos seus lindos cabelos, ousou competir em beleza com Atena que, por vingança, transformou seus cabelos em horrendas serpentes, tornando-a assim um monstro impossível de se olhar sem que se virasse pedra. Perseu, que decepou a cabeça de Medusa e com isso acabou salvando Andrômeda, o fez a mando de Atena. (cf. BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia grega**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.).

uma relação simbiótica entre Edna e Adèle, como se uma dependesse da outra, como se uma fosse o *desdobramento* a outra: “Certa manhã, as duas mulheres [Edna e Adèle] saíram juntas para a praia, *de braço dado* [...]”¹⁶³ (CHOPIN, 1994a, p. 26 – grifo nosso). Tal simbiose é, portanto, mais uma peça fundamental do intrincado trajeto de tornar-se sujeito independente galgado protagonista, ou o trajeto do despertar propriamente dito.

Dentro desta linha de pensamento pode-se observar também um outro contraponto fundamental entre Edna e Adèle que, em última instância, constitui uma relação de alteridade ao menos no que diz respeito à protagonista. Trata-se do relacionamento entre elas e seus filhos.

Adèle Ratignolle é uma mãe zelosa que já tem três filhos e espera mais um:

Madame Ratignolle estava casada havia sete anos. A cada dois anos ela tinha um bebê. Àquela época, ela estava com três crianças e começava a pensar numa quarta. Estava sempre falando de sua “condição”. Sua “condição” não era de modo algum visível e ninguém saberia algo a seu respeito não fosse por sua persistência em fazer disso o tema da conversa¹⁶⁴ (CHOPIN, 1994a, p. 20).

Ou seja, ela é uma mulher que está sempre *grávida*, portanto sempre “[...] daimônica, diabolicamente completa [...]” (1992, p. 23), nas palavras de Camille Paglia. Adèle é, assim, uma mulher *fecunda*. Entretanto, ela não se dá ou não quer se dar conta do poder de tal completude. No que diz respeito à fecundidade e ao poder do feminino, seu paradigma e também paradoxo exemplar talvez seja a própria Gaia, a Mãe-Terra, que na cosmogonia grega deu origem, juntamente com Urano, seu princípio complementar masculino, a todas as coisas existentes no que dentro do universo judaico-cristão ficou conhecido como Criação. O paradigma entre uma e outra é justamente a *fecundidade*: ambas estão permanentemente *grávidas*. O paradoxo entre Gaia e Adèle é justamente a consciência do poder da fecundidade: Gaia sabe do poder que existe em seu ventre e, para libertá-lo, arquiteta a castração de Urano; já Adèle não sabe que a fecundidade do seu ventre constitui um poder inigualável sobre a Vida, o mais precioso de todos os bens. É por isso que se pode chamar Adèle Ratignolle de *femme de chambre*, ou de *anjo*, na terminologia de Gilbert e Gubar (2000), diferentemente da ctônica e daimônica Gaia. Diz o narrador sobre a matriarcal Adèle, corroborando as idéias aqui apresentadas:

¹⁶³ No original: “The two women [Edna e Adèle] went away one morning to the beach together, *arm in arm* [...]” (CHOPIN, 1988, p. 894 – grifo nosso).

¹⁶⁴ No original: “Madame Ratignolle had been married seven years. About every two years she had a baby. At that time she had three babies, and was beginning to think of fourth one. She was always talking about her ‘condition’. Her ‘condition’ was in no way apparent, and no one would have known a thing about it but for her persistence in making it the subject of conversation”. (CHOPIN, 1988, p. 889).

As mulheres do tipo maternal pareciam predominar, naquele verão, em Grand Isle. Era fácil reconhecê-las, esvoaçando por ali com asas abertas e protetoras sempre que algum dano, real ou imaginário, ameaçava sua preciosa cria. Eram mulheres que idolatravam seus filhos, adoravam seus maridos, e valorizavam como um privilégio divino anularem-se como indivíduos e cultivarem asas qual anjos tutelares. Muitas delas eram maravilhosas nesse papel; uma delas era a corporificação de toda a graça e charme femininos. [...]. Ela chamava-se Adèle Ratignolle¹⁶⁵ (CHOPIN, 1994a, p. 19).

Diante da matriarcal Adèle, ingênua herdeira da ctônica Gaia, Edna Pontellier parece um contra-senso no relacionamento com os filhos Raoul e Etienne:

Se um dos pequenos Pontellier caía enquanto brincava, ele não era do tipo que corria chorando para buscar consolo nos braços da mãe; ele muito provavelmente levantar-se-ia, limparia as lágrimas dos olhos e a areia da boca, e continuaria brincando. Pequeninos que eram, eles se uniam e se defendiam nas batalhas infantis com punhos cerrados e gritos que geralmente prevaleciam sobre os dos outros garotinhos. A pajem mestiça era encarada como um grande estorvo, boa apenas para abotoar calças e camisas e para escovar e repartir cabelos, já que parecia ser uma lei da sociedade que os cabelos deviam ser escovados e repartidos. Em resumo, a Sra. Pontellier não era do tipo maternal¹⁶⁶ (CHOPIN, 1994a, p. 19).

Com esta passagem claríssima do narrador — “a Sra. Pontellier não era do tipo maternal” —, revela-se uma Edna Pontellier avessa a um dos princípios basilares da sociedade patriarcal, imposto e incutido como uma obrigação feminina e que, de fato, sustém tal sociedade na medida em que fornece novos indivíduos que, em dado momento, serão conclamados a preservá-la depois de nela terem vivido e inferido seus pressupostos: trata-se da maternidade. De certa forma, esta passagem constitui o primeiro indício concreto da contestação do patriarcado empreendida por Kate Chopin em **The Awakening**, e também um primeiro momento de revelação dos efeitos do despertar — despertar este que aparentemente iniciou-se ou concretizou-se no capítulo VI, capítulo anterior ao da passagem citada — na psique da protagonista.

¹⁶⁵ No original: “The mother-women seemed to prevail that summer at Grand Isle. It was easy to know them, fluttering about with extended, protecting wings when any harm, real or imaginary, threatened their precious brood. They were women who idolized their children, worshiped their husbands, and esteemed it a holy privilege to efface themselves as individuals and grow wings as ministering angels. Many of them were delicious in the rôle [*sic*]; on of them was the embodiment of every womanly grace and charm. [...]. Her name was Adèle Ratignolle” (CHOPIN, 1988, p. 888).

¹⁶⁶ No original: “If one of the little Pontellier boys took a tumble whilst at play, he was not apt to rush crying to his mother’s arms for comfort; he would more likely pick himself up, wipe the water out of his eyes and the sand out of his mouth, and go on playing. Tots as they were, they pulled together and stood their ground in childish battles with doubled fists and uplifted voices, which usually prevailed against the other mother-tots. The quad-room nurse was looked upon as a huge encumbrance, only good to button up waists and panties and to brush and part hair; since it seemed to be a law of society that hair must be parted and brushed. In short, Mrs. Pontellier was not a mother-woman” (CHOPIN, 1988, p. 887 – 888).

No que diz respeito à aversão aos filhos, talvez o grande paradigma de Edna Pontellier seja Medéia¹⁶⁷, a estrangeira que matou os próprios filhos por vingança diante do abandono do marido. Existem alguns pontos bastante comuns entre a personagem de Eurípides e a personagem de Kate Chopin: Medéia é uma estrangeira em terras gregas; Edna, de religião protestante, também o é em meio aos Crioulos, tradicionalmente católicos. Medéia matou seus filhos por não suportar a traição do seu marido Jasão, querendo assim feri-lo mortalmente em seus sentimentos. A postura de abandono por parte de Edna em relação aos filhos também é uma forma de matá-los, além de ser também uma forma de ferir Léonce: “Seria bem difícil o Sr. Pontellier definir de maneira satisfatória, para si ou para qualquer outra pessoa, onde é que a esposa falhara em seu dever para com os filhos. Era algo que ele mais sentia do que percebia, e nunca externara tal sentimento sem subsequente arrependimento e ampla reconciliação”¹⁶⁸ (CHOPIN, 1994a, p. 18).

Apesar de nos dois casos os motivos do crime de uma e do adultério da outra serem de caráter passional, há um ponto que as distingue: enquanto em **Medéia** (431 a.C.) é a traição do marido que impulsiona todas as vinganças da protagonista; em **The Awakening** é o próprio caráter individualista e subjetivo do despertar que faz a protagonista (re)agir diante dos preceitos patriarcais de mãe zelosa e esposa devotada. Além disso, o abandono dos filhos por parte de Edna não representa necessariamente uma morte em um sentido completo e irremediável, como o é no caso de **Medéia**, uma vez que na obra de Eurípides a protagonista consome literalmente o ato, inclusive apresentando os cadáveres das crianças ao traidor Jasão. No caso dos filhos de Edna, o abandono por parte da mãe pode e talvez deva ser considerado uma maneira de matá-los. Contudo, a própria situação do abandono gera nos dois meninos personalidades nas quais a independência psicofísica e o sentimento de união, ou de grupo, é algo inerente: “Se um dos pequenos Pontellier caía enquanto brincava, *ele não era do tipo que corria chorando para buscar consolo nos braços da mãe*; ele muito provavelmente levantar-se-ia, limparia as lágrimas dos olhos e a areia da boca, e continuaria brincando” (grifo nosso) e “*Pequeninos que eram, eles se uniam e se defendiam nas batalhas infantis com punhos cerrados e gritos que geralmente prevaleciam sobre os dos outros garotinhos*” (grifo nosso). Ou seja, apesar de abandonados pelo ente materno, eles já crianças encontraram o difícil caminho da independência enquanto indivíduos e já perceberam que a união é a base do

¹⁶⁷ Por ser o nome da protagonista de Eurípides homônimo ao da obra, usaremos letras normais quando nos referirmos à personagem e negrito quando nos referirmos à obra.

¹⁶⁸ No original: “It would have been a difficult matter for Mr. Pontellier to define to his own satisfaction or any one else’s wherein his wife failed in her duty toward their children. It was something which he felt rather than perceived, and he never voiced the feeling without subsequent regret and ample atonement” (CHOPIN, 1988, p. 887).

sucesso. Nesse sentido, o abandono materno, uma forma de morte no pensamento patriarcal, é, na verdade, sinônimo de vida independente no sentido mais amplo da palavra. Mais uma vez, Kate Chopin mina os princípios patriarcais através deles mesmos, desta vez desconstruindo o estereótipo da mãe zelosa e essencial para a vida dos filhos.

Tendo-se em vista o contra-senso entre Adèle Ratignolle e Edna Pontellier no que tange aos filhos — contra-senso este que não se mostrou *exatamente* como tal, frise-se —, ainda assim não é possível dizer que haja uma relação de oposição entre uma e outra. Antes, porém, há uma relação de alteridade, uma vez que Adèle é o que Edna *gostaria de ser* — uma mãe zelosa e esposa admirável —, e não o que Edna não é. Isso fica bastante claro em um momento crucial da narrativa, momentos antes do suicídio da protagonista — na verdade, é o momento em que, implicitamente, afigura-se o próprio suicídio como solução —, no único relato em que o narrador reproduz exatamente o que Edna está pensando:

“Hoje é Arobin; amanhã será algum outro. Não faz diferença para mim, não me importo com Léonce Pontellier... mas Raoul e Etienne!” Ela compreendia agora claramente o que pretendia dizer há muito tempo, quando dissera a Adèle Ratignolle que abriria mão do não-essencial mas jamais se sacrificaria por seus filhos¹⁶⁹ (CHOPIN, 1994a, p. 149 – 150).

O narrador se refere aqui a uma outra passagem da narrativa, anterior a esta e por esta revista sob clara influência da personalidade de Adèle Ratignolle sobre Edna Pontellier, o que vem confirmar a hipótese da alteridade entre aquela e a protagonista:

Edna disse a Madame Ratignolle, certa vez, que jamais se sacrificaria por seus filhos, ou por quem quer que seja. Seguiu-se depois uma discussão acalorada; as duas mulheres não pareciam se entender ou falar a mesma língua. Edna tratou de apaziguar sua amiga, explicando:

— Eu desistiria do não-essencial; daria meu dinheiro, daria minha vida, por meus filhos; mas não daria a mim própria. Não consigo deixar isso mais claro; é apenas uma coisa que estou começando a compreender, que está se revelando para mim.

— Não sei o que você chamaria de essencial, ou o que quer dizer com não-essencial — disse Madame Ratignolle, vivamente; — mas uma mulher que daria sua vida por seus filhos não poderia fazer mais do que isso... sua Bíblia diz assim. Estou certa de que eu não poderia fazer mais que isso.

— Oh, sim, você poderia! — riu Edna¹⁷⁰ (CHOPIN, 1994a, p. 67).

¹⁶⁹ No original: “‘To-day it is Arobin; to-morrow it will be some one else. It makes no difference to me, it doesn’t matter about Léonce Pontellier — but Raoul and Etienne!’ She understood now clearly what she had meant long ago when she said to Adèle Ratignolle that she would give up the unessential, but she would never sacrifice herself for her children” (CHOPIN, 1988, p. 999).

¹⁷⁰ No original: “‘Edna had once told Madame Ratignolle that she would never sacrifice herself for her children, or for any one. Then had followed a rather heated argument; the two women did not appear to understand each other or to be talking the same language. Edna tried to appease her friend, to explain.

‘I would give up the unessential; I would give my money, I would give my life for my children; but I wouldn’t give myself. I can’t make it more clear; it’s only something which I am beginning to comprehend, which is revealing itself to me.’

Esta passagem, riquíssima de significados, mostra que, na opinião de Adèle, fica implícito que Edna precisaria fazer uma escolha: ou ela mesma ou os filhos. É a este ponto crucial, para o qual a suicídio é aparentemente a opção mais apropriada — uma vez que é uma fuga ante as duas possibilidades —, ao qual a citação anterior estava se referindo. Aqui se pode notar, portanto, que Adèle Ratignolle constitui um ser modelar para Edna, alguém que deveria ser *imitado*. Esta identificação da protagonista para com a personagem fica ainda mais clara e reveladora quando, no capítulo VII, o narrador afirma que

Naquele verão, em Grand Isle, ela [Edna] começara a afrouxar um pouco o manto de reserva que sempre a envolvera. Pode ter havido — deve ter havido — influências, tanto sutis como visíveis, operando por variados meios para induzi-la a isso; a mais evidente, porém, era a influência de Adèle Ratignolle. Foi o excessivo charme físico da *creole* que primeiro a atraiu, pois Edna tinha uma suscetibilidade sensual à beleza. Depois a integridade da existência daquela mulher, perceptível a todos, que formava um contraste tão marcante com sua própria e habitual reserva — isto deve ter fornecido um elo. Quem saberia dizer a que metais recorrem os deuses para forjar o elo sutil que chamamos de simpatia, que poderíamos perfeitamente chamar também de amor?¹⁷¹ (CHOPIN, 1994a, p. 26).

Entretanto, a impossibilidade de imitá-la, a impossibilidade de se adequar aos padrões sociais seguidos por Adèle, os quais contradizem o próprio despertar da subjetividade da protagonista, constitui um dos paradigmas do suicídio de Edna no que diz respeito ao fantasma inferido dos papéis sociais de mãe zelosa e esposa devotada: Edna não daria a si própria, ou seja, não se submeteria ao papel secundário imposto à mulher na sociedade patriarcal; mas também não seria capaz de, em nome da sua própria liberdade enquanto indivíduo independente, “matar” ou “abandonar” definitivamente seus filhos, já que o instinto materno faz parte, invariavelmente, do inconsciente feminino. Uma opção que constitui uma falsa fuga, mas que livra a protagonista de ter que escolher — e escolher e privilegiar apenas um dos lados é hierarquizar e opor, portanto é uma premissa patriarcal —, é o suicídio.

‘I don’t know what you would call the essential, or what you mean by the unessential,’ said Madame Ratignolle, cheerfully; ‘but a woman who would give her life for her children could do no more than that — your Bible tells you so. I’m sure I couldn’t do more than that.’

‘Oh, yes you could!’ laughed Edna” (CHOPIN, 1988, p. 929).

¹⁷¹ No original: “That summer at Grand Isle she [Edna] began to loosen a little the mantle of reserve that had always enveloped her. There may have been — there must have been — influences, both subtle and apparent, working in their several ways to induce her to do this; but the most obvious was the influence of Adèle Ratignolle. The excessive physical charm of the Creole had first attracted her, for Edna had a sensuous susceptibility to beauty. Then the candor of the woman’s whole existence, which every one might read, and which formed so striking a contrast t her own habitual reserve — this might have furnished link. Who can tell what metals the gods use in forging the subtle bond which we call sympathy, which we might as well call love” (CHOPIN, 1988, p. 893 – 894).

Além da influência psicológica, um aspecto bastante revelador da personalidade de Edna é esta espécie de atração física sentida pela protagonista por Adèle. A beleza quase surreal da Crioula foi o “que primeiro a atraiu, pois Edna tinha uma suscetibilidade sensual à beleza”. Pode-se dizer que, de certa maneira, Edna sentiu uma atração homossexual por Adèle Ratignolle, atração esta claramente sugerida pela sutileza do narrador: “Quem saberia dizer a que metais recorrem os deuses para forjar o elo sutil que chamamos de simpatia, *que poderíamos perfeitamente chamar também de amor?*”. A atração homossexual, assim como toda atração de cunho sexual, é também uma relação de identidade/alteridade, uma vez que pressupõe uma primeira identificação de cunho físico entre o atraído e aquele que, mesmo inconscientemente ou sem perceber, atrai.

A presença de uma relação de cunho homossexual, ainda que só sutilmente sugerida, entre a protagonista e Adèle foi o que certamente motivou opiniões como “Não é um livro saudável” e “mórbido e introspectivo de maneira doentia”¹⁷² por parte da crítica à época da publicação de **The Awakening**. Isso porque, durante o século XIX e parte do século XX, o homossexualismo foi considerado uma doença¹⁷³.

Levando-se tudo isso em consideração, pode-se dizer que Adèle Ratignolle é, na verdade, um *Outro* de Edna Pontellier, e se conjugarmos a esta afirmação a questão da atração homossexual, tem-se o delinear de um interessante e conflituoso mito de Narciso, ou seja, Edna se ama e se odeia em Adèle, ou se ama e se odeia em si mesma, já que se olhar em um reflexo no lago, no espelho ou no outro é olhar para uma imagem invertida de si. Adèle tem, assim, a mesma função do *outro* de William Wilson no conto homônimo (1839) de Edgar Allan Poe e do quadro em **O retrato de Dorian Gray** (1891), de Oscar Wilde¹⁷⁴, bem como a função do reflexo de Narciso no lago na mitologia grega.

Adèle Ratignolle é, em resumo, o que liga **The Awakening** ao Romantismo no que diz respeito ao suicídio da heroína da trama e na questão da alteridade. Adèle Ratignolle é, portanto, a sombra do patriarcado, exatamente aquilo do qual Edna está tentando se libertar, exatamente aquilo contra o qual ela está lutando, exatamente aquilo para o qual ela é atraída. Entretanto, lutar contra ou tentar libertar-se de si mesmo, como já o mostravam “William

¹⁷² Vide Introdução, p. 19.

¹⁷³ Na literatura, um caso emblemático é Abel Botelho, representante do Naturalismo português, que compôs um retrato terrível do homossexualismo (e também da pedofilia) enquanto doença degenerativa em **O barão de Lavos** (1891).

¹⁷⁴ O nome completo de Oscar Wilde é Oscar Fingal O’Flahertie Willis Wilde (1854 – 1900), e o nome de solteira de Kate Chopin é Katherine O’Flaherty. Observe-se que há uma correspondência de sobrenomes (O’Flaherty), ainda que com grafias diferentes, entre os dois autores. Além disso, Oscar Wilde era irlandês, e o pai de Kate Chopin também. Entretanto, não há, em nenhum dos biógrafos de Chopin consultados, referências a um possível parentesco entre ambos.

Wilson”, a famosa narrativa de Wilde e o próprio mito de Narciso, é suicidar-se. Em suma, pode-se dizer que esta é a única falha da obra prima de Kate Chopin: estar ainda presa a preceitos patriarcais, sendo a própria questão da alteridade o principal desses preceitos. Contudo, é inegável que a autora promove abalos em tais estruturas, como vimos demonstrando, mas é fato que ela não consegue derrubá-las totalmente. Em última instância, talvez não seja possível derrubá-las totalmente, uma vez que não é possível filosofar sobre o pensamento humano imiscuindo-se do Logocentrismo¹⁷⁵ ou da própria metafísica da presença: “a unidade de tudo o que se deixa visar hoje, através dos mais diversos conceitos da ciência e da escritura, está determinada em princípio, com maior ou menos segredo mas sempre, por uma época histórico-metafísica cuja *clausura* nos limitamos a entrever” (DERRIDA, 2004, p. 5 – 6 – grifo do autor).

Finalmente, o que se pode dizer sobre Adèle Ratignolle é que esta é uma personagem inconscientemente daimônica, pois sua beleza angelical e suas atitudes patriarcalmente modelares provocam, sem que ela o saiba, a ambigüidade na psique de Edna, levando-a ao suicídio final. Sem o saber, Adèle Ratignolle é a bela que esconde a fera. Nas palavras de Robert Lebrun sobre ela: “— Quem poderia adivinhar a crueldade por baixo daquele belo exterior? [...]”¹⁷⁶ (CHOPIN, 1994a, p. 22). Possivelmente nem ela mesma.

Adèle é “La Belle Dame Sans Merci”¹⁷⁷, de Keats, aquela dama “repleta de beleza qual a filha de uma fada” que, depois de seduzir o cavaleiro-em-armas com sua beleza virginal, revela-se no sonho deste a própria manifestação e causa de sua morte: “E eu sonhei – Ah que grande infortúnio! O último sonho que sonhei”¹⁷⁸: “Vi pálidos reis e pálidos príncipes,/ Pálidos guerreiros, pálidos de morte estavam todos eles;/ Eles gritavam: — ‘A Bela Dama Sem Misericórdia/ Fez-te cativo!’”¹⁷⁹. É inevitável aproximar Adèle a este famoso poema de Keats, pois, além do que foi apontado, também o narrador de **The Awakening** faz uma clara menção a tal poema quando, ao descrevê-la [vide acima a citação completa], diz

¹⁷⁵ De acordo com Marcos Siscar, no pensamento de Jacques Derrida a “‘determinação do ser como presença’ caracteriza a forma matricial da metafísica ocidental, cujas variantes seriam a essência, a existência, a substância, o sujeito, a transcendentalidade, a consciência, Deus, o homem etc. a crença nessa presença, nessa manifestação presente da coisa, inclusive do próprio sujeito do discurso (o que determina a idéia de razão e consciência), seria uma forma de o pensamento garantir sua estabilidade e a centralidade [ou também a unicidade] de seu dizer. O pensamento ocidental, para Derrida, é um *logocentrismo*, resultado do privilégio e da centralidade da razão entendida como presença” (2003, p. 152).

¹⁷⁶ No original: “‘Could any one fathom the cruelty beneath that fair exterior? [...]’” (CHOPIN, 1988, p. 890).

¹⁷⁷ As citações dos trechos do referido poema foram retiradas de ABRAMS, M. H. (ed.). **The Norton Anthology of English Literature**. 3rd ed. New York: W. W. Norton, 1975, p. 1847. A tradução dos trechos é de nossa autoria.

¹⁷⁸ No original: “And there I dreamed — Ah Woe betide! The latest dream I ever dreamt”.

¹⁷⁹ No original: “I saw pale kings and princes too,/ Pale warriors, death pale were they all;/ The cried — ‘La Belle Dame sans Merci/ Hath thee in thrall!’”.

que esta só se compara à “antiga heroína de romance”¹⁸⁰ (CHOPIN, 1994a, p. 19), numa clara alusão às novelas de cavalaria medievais, e à “bela dama de nossos sonhos”¹⁸¹ (id., ibid.), que repentinamente pode transformar-se em uma bruxa — como a colocação de Robert aventa —, já que no sonho tudo é possível. Exatamente o que acontece com o cavaleiro-em-armas do poema de Keats: sua dama, bela como a filha das fadas, revela-se *sans merci*.

Também um outro momento da narrativa faz uma clara alusão ao poema de Keats e vem, ao mesmo tempo, corroborar a leitura acima desenvolvida de que há uma relação de alteridade entre Edna e Adèle. Trata-se de uma colocação de Mademoiselle Reisz, durante a primeira visita de Edna à casa desta, que certamente assume um outro significado ante as possibilidades elencadas anteriormente: nos momentos iniciais da conversa entre as duas, pergunta a pianista à Edna “E como vai *la belle dame*?”¹⁸² (CHOPIN, 1994a, p. 85). Observe-se que Mademoiselle chama Edna de *la belle dame*. Entretanto, como se pôde observar, é Adèle que guarda uma relação intrínseca com o poema de Keats. Certamente que há, portanto, uma *identificação* (deliberadamente forjada pelo narrador/autor) entre as duas personagens no ponto comum do famoso poema do autor inglês.

Robert Lebrun: o arauto erótico.

A terceira inter-relação que envolve o despertar de Edna Pontellier, e que talvez se revele o impulso principal de tal despertar, é a mantida com Robert Lebrun, seu amante. Descrito como alguém ainda jovem (mais tarde descobre-se que ele tem vinte e seis anos), sua primeira aparição na narrativa ocorre já no primeiro capítulo e comporta vários significados que, ao longo da mesma, se revelarão de suma importância.

Nesta primeira aparição, o foco do narrador está voltado para Léonce, que vê o lento aproximar de duas pessoas sob um guarda-sol branco. Estas duas pessoas são Edna e Robert, que acabaram de voltar de um banho na praia. Os dois sentaram-se próximos de Léonce e, em dado momento, começaram a rir.

— O que é que há? — perguntou [Léonce] Pontellier, olhando preguiçosa e divertidamente para um e para outro. Era alguma bobagem qualquer; alguma aventura acontecida na água e ambos tentaram relatá-la ao mesmo tempo. Não parecia ter nem a metade da graça quando narrada. Eles o perceberam e o Sr. Pontellier também¹⁸³ (CHOPIN, 1994a, p. 13).

¹⁸⁰ No original: “bygone heroine of romance” (CHOPIN, 1988, p. 888).

¹⁸¹ No original: “fair lady of our dreams” (CHOPIN, 1988, p. 888).

¹⁸² No original: “And how is *la belle dame*?” (CHOPIN, 1988, p. 944).

¹⁸³ No original: ““What is it?” asked Pontellier, looking lazily and amused from one to the other. It was some utter nonsense; some adventure out there in the water, and they both tried to relate it at once. It did not seem half so amusing when told. They realized this, and so did Mr. Pontellier” (CHOPIN, 1988, p. 882).

Nesta breve passagem tem-se perfeitamente delineados três signos fulcrais do despertar: Edna, Robert e a água. Mais à frente o narrador começa sutilmente a indiciar que a relação entre Edna e Robert, inicialmente de amizade, está se tornando algo mais. O narrador revela também uma informação fundamental sobre Robert: sua paixão por mulheres casadas.

[...] Robert e a Sra. Pontellier indolentemente sentados, trocando palavras, olhares e sorrisos ocasionais que indicavam algum estágio avançado de intimidade e camaradagem.

Ele vivera à sombra dela durante o último mês. Ninguém parecia reparar. Muitos haviam previsto que Robert devotar-se-ia à Sra. Pontellier quando chegasse. Desde os quinze anos, isto é, onze anos antes, a cada verão Robert se constituía no devotado acompanhante de alguma bela senhora ou senhorita, em Grand Isle. Algumas vezes era uma jovem, outras, uma viúva; com mais frequência tratava-se porém de alguma *mulher casada interessante*.

[...] A Sra. Pontellier gostava de ficar sentada olhando para seu belo acompanhante como olharia para uma Madona perfeita¹⁸⁴ (CHOPIN, 1994a, p. 22 – grifo nosso).

Pode-se dizer que, neste momento, Edna e Robert já estão envolvidos, mas talvez ambos não tenham total consciência disso. É com o percurso do despertar que Edna dar-se-á conta que se apaixonara por Robert. Robert se dará conta dessa paixão — que é algo que parte dele também — antes e, por causa disso, vai impor-se uma espécie de auto-desterro (ascese?) ou mesmo uma fuga, pois partirá para o México. Todavia, até a chegada deste momento, várias passagens entre ele e a protagonista assumirão um significado fundamental no que diz respeito ao despertar.

É Robert, por exemplo, que convida Edna para um banho de mar, o banho de mar narrado no essencial capítulo VI, o capítulo onde se tem o primeiro indício que confirma o despertar através de algo que se poderia chamar de epifania, uma revelação do até então impensado, uma revelação do “eu” feminino até então inconsciente. Pergunta Robert à Edna: “— Não vai se banhar?”¹⁸⁵ (CHOPIN, 1994a, p. 25), ao que ela inicialmente nega “— Oh não — respondeu em tom indeciso. — Estou cansada; creio que não”¹⁸⁶ (id., *ibid.*). Mas Robert

¹⁸⁴ No original: “[...] Robert and Mrs. Pontellier sitting idle, exchanging occasional words, glances or smiles which indicated a certain advanced stage of intimacy and *camaraderie*.

He had lived in her shadow during the past month. No one thought anything of it. Many had predicted that Robert would devote himself to Mrs. Pontellier when he arrived. Since the age of fifteen, which was eleven years before, Robert each summer at Grand Isle had constituted himself the devoted attendant of some fair dame or damsel. Sometimes it was a young girl, again a widow; but as often as not it was some *interesting married woman*.

[...] Mrs. Pontellier liked to sit and gaze at her fair companion as she might look upon a faultless Madonna (CHOPIN, 1988, p. 890 – grifo nosso).

¹⁸⁵ No original: “‘Are you going bathing?’” (CHOPIN, 1988, p. 892).

¹⁸⁶ No original: “‘Oh, no,’ she answered, with a tone of indecision. ‘I’m tired; I think not.’” (CHOPIN, 1988, p. 892).

insiste: “— Oh, venha! — insistiu ele. — Você não deve perder seu banho. Vamos lá. A água deve estar deliciosa; ela não vai machucá-la. Venha.”¹⁸⁷ (id., *ibid.*). Edna acaba aceitando o convite e inicia-se então o capítulo VI. “Em suma, a Sra. Pontellier estava começando a perceber sua posição no universo como ser humano e a reconhecer suas relações, enquanto indivíduo, com seu mundo interior e com o que a cercava”¹⁸⁸ (id., *ibid.*).

Neste contexto do despertar, Robert tem a função de guia involuntário ou inconsciente e anunciador do Destino: ele chama Edna ao encontro do despertar propriamente dito e, além disso, a acompanha durante o caminho até a praia onde ela irá banhar-se e “perceber sua posição no universo”. Robert é, assim, o guia do despertar, aquele que está no *decorrer* do caminho, mas não é o *próprio* caminho. Ele é o rio por sobre a ponte. Ele é o sono propriamente dito. Ele é o espaço do *inter*-dito, onde Edna é introduzida e com o qual se identifica. Sua paixão por Robert é, em si, a principal causa do seu despertar.

É interessante notar ainda um ponto bastante peculiar da personagem Robert, ponto este que o liga ainda mais ao despertar da protagonista: trata-se da sua juventude. Apesar de ter dois anos a menos do que Edna (isto até o capítulo XXX), Robert é considerado jovem e identificado com crianças. Em alguns momentos da narrativa ele é mostrado rodeado por elas:

Ouviram o som de vozes se aproximando. Era Robert, rodeado de uma tropa de crianças, procurando por elas [Edna e Adèle]. Os dois pequenos Pontellier estavam no grupo e ele carregava a garotinha de Madame Ratignolle nos braços. Havia outras crianças ao seu lado e duas pajens vinham atrás, parecendo aborrecidas e resignadas¹⁸⁹ (CHOPIN, 1994a, p. 32).

Esta interessante identificação entre Robert e as crianças pode ser interpretada sob dois aspectos: primeiramente, pode-se dizer que se trata de um índice da imaturidade da personagem, o que se confirma com sua paixão por mulheres casadas, na maioria das vezes mais velhas do que ele, e com uma colocação bastante significativa de Adèle Ratignolle: “— Oh, basta Robert! [...] Você é tão avoado quanto algumas daquelas crianças brincando na areia”¹⁹⁰ (CHOPIN, 1994a, p. 34). Neste sentido, Robert é, portanto, alguém infantil em um sentido pejorativo do termo. Esta paixão por mulheres mais velhas indica, sob um viés

¹⁸⁷ No original: ““Oh, come!’ he insisted. You mustn’t miss your bath. Come on. The water must be delicious; it will not hurt you. Come” (CHOPIN, 1988, p. 892).

¹⁸⁸ No original: “In short, Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world within and about her” (CHOPIN, 1988, p. 893).

¹⁸⁹ No original: “There was the sound of approaching voices. It was Robert, surrounded by a troop of children, searching for them. The two little Pontellier were with him, and he carried Madame Ratignolle’s little girl in his arms. There were other children beside, and two nurse-maids followed, looking disagreeable and resigned” (CHOPIN, 1988, p. 899).

¹⁹⁰ No original: ““Oh, enough, Robert!’ [...] You speak with about as little reflection as we might expect from one of those children down there playing in the sand” (CHOPIN, 1988, p. 900).

psicanalítico, uma clara busca pela figura materna, provavelmente ausente na pessoa de Madame Lebrun, sua mãe. Assim sendo, inconscientemente ele vê sua mãe nas mulheres pelas quais se apaixona, o que alude à figura de Édipo e o incesto por ele cometido.

Contudo, uma segunda possibilidade de interpretação, mais subentendida do que indiciada na narrativa, permite-nos relacionar Robert com a falsa inocência de Eros, ou o Amor, filho de Afrodite e de Ares. Eros é descrito, na mitologia grega e mais tarde na mitologia latina, como uma criança levada que só atende aos desígnios de sua mãe (observe-se que a mitologia grega não se refere, em nenhum momento, aos desejos do pai). Em algumas versões do mito, é descrito também como uma criança cega (de onde surgiu o dito popular de que “o amor é cego”)¹⁹¹. Sua aparente inocência infantil (lembramos que na arte Barroca, Eros — ou Cupido — é retratado como uma linda criança rechonchuda e angelical) disfarça seu incrível poder de disseminar o amor e o ódio: suas flechas causam, ao mesmo tempo, a paixão arrebatadora entre Helena de Argos e Páris Alexandre e a conseqüente Guerra de Tróia, fruto desse amor. Assim, Eros é uma figura ambígua que carrega em si o equilíbrio dos extremos, algo quase ininteligível pelo universo patriarcal.

Tendo em mente o mito de Eros, podemos nos voltar para o momento em que Robert convida Edna para, juntos, descerem à praia, onde acontece o primeiro momento do despertar da protagonista (capítulo VI). Inocentemente, ele *convida e acompanha* Edna, naquele momento tomada pela dúvida — “Edna Pontellier não saberia dizer por que, mesmo desejando ir à praia com Robert, declinaria primeiro, para num segundo momento segui-lo, obedecendo assim a um dos impulsos contraditórios que a impeliam.”¹⁹² (CHOPIN, 1994a, p. 25) —, até a praia do despertar. Contudo, sem o saber, é graças ao seu convite que a protagonista começa a perceber-se um indivíduo independente. Nesse sentido, a figura de Robert é tão ambígua quanto a de Eros, pois ao mesmo tempo em que se torna a principal causa da inenarrável epifania do despertar, ele acaba também levando a protagonista ao suicídio final, suicídio este que é, em última instância, fruto do próprio despertar.

Não se pode deixar de mencionar também o fato do narrador descrever Edna, em dado momento, como uma aparição de Afrodite/Vênus, o que aproxima ainda mais a identificação entre Robert e Eros: “Vênus emergindo da espuma não teria apresentado um espetáculo mais

¹⁹¹ Vide a referência bibliográfica à nota 162 (p. 104) do presente capítulo e também a entrada VERNANT nas referências bibliográficas para o embasamento quanto ao mito grego aqui resumido.

¹⁹² No original: “Edna Pontellier could not have told why, wishing to go to the beach with Robert, she should in the first place have declined, and in the second place have followed in obedience to one of the two contradictory impulses which impelled her” (CHOPIN, 1988, p. 893).

arrebatador que a Sra. Pontellier, refulgindo de beleza e diamantes à cabeceira da mesa [...]”¹⁹³ (CHOPIN, 1994a, p. 148 – 149).

Ainda tendo Robert Lebrun como uma figura de Eros — uma figura *erótica*, portanto —, um interessante contraponto pode ser traçado entre ele e seu irmão, Victor Lebrun, a quem o narrador atribui a descrição de Edna como Vênus: enquanto o primeiro é identificado com a ingenuidade e candura, ainda que falsas, do Eros-criança; o outro é identificado com Dioniso, ou Baco, o próprio deus da desordem e da embriaguez, cultuado nas bacanais.

A Sra. Highcamp estava tecendo uma grinalda de rosas, amarela e vermelha. Quando terminou a grinalda, colocou-a mansamente sobre os cachos negros de Victor. Ele estava reclinado bem para trás na luxuosa cadeira, segurando uma taça de champanhe contra a luz.

Se uma varinha mágica o tocasse, a grinalda de rosas o transformaria numa visão de beleza oriental. As maçãs de seu rosto estavam da cor de uvas esmagadas e seus olhos escuros brilhavam como fogo agonizante¹⁹⁴ (CHOPIN, 1994a, p. 119).

Como se pode notar, a clara descrição de Victor Lebrun como Dioniso remete de forma muito premente ao famoso **Baco**¹⁹⁵ (c. 1596), de Caravaggio, o que torna ainda mais interessante o contraponto entre ele e Robert no que diz respeito à inocência infantil do segundo em claro contraste com a sensualidade nada cândida do luxurioso deus do vinho identificado com o primeiro. A título de exemplificação, torna-se muito produtivo observar-se aqui quantos detalhes da descrição de Victor remetem à famosa tela de Caravaggio: a grinalda amarela e vermelha, exatamente como a grinalda usada por Baco na pintura referida; os cachos negros de Victor, assim como os cachos negros de Baco; a posição reclinada de Victor em relação à luxuosa cadeira, da mesma forma que a posição de Baco em relação ao divã onde está sentado; a taça de champanhe que Victor segura, em uma clara referência à taça de vinho segurada por Baco; a referência à beleza oriental, a qual remete ao mito de que Dioniso foi levado ao Oriente para não sofrer a ira de Hera; a cor das maçãs do rosto, rubras como as maçãs do rosto de Baco na pintura; e finalmente o brilho dos olhos negros, o mesmo brilho dos também negros olhos de Baco. Fica claro, assim, que Kate Chopin quis remeter a figura de Victor Lebrun à tela de Caravaggio.

¹⁹³ No original: “Venus rising from the foam could have presented a spectacle than Mrs. Pontellier, blazing with beauty and diamonds at the head of the board [...]” (CHOPIN, 1988, p. 997).

¹⁹⁴ No original: “Mrs. Highcamp was weaving a garland of roses, yellow and red. When she had finished the garland, she laid it lightly upon Victor’s black curls. He was reclining far back in the luxurious chair, holding a glass of champagne to the light.

As if a magician’s wand had touched him, the garland of roses transformed him into a vision of Oriental beauty. His cheeks were the color of crushed grapes, and his dusky eyes glowed with a languishing fire” (CHOPIN, 1988, p. 973).

¹⁹⁵ Vide Anexo 2.

Na verdade, o contraponto entre os dois irmãos não pode ser lido como uma oposição total. Ao contrário, deve ser lido como uma relação simbiótica, na qual não é possível pensar em um sem pensar no outro, uma vez que *um está no outro*. A própria comparação entre a descrição de Victor e o quadro de Caravaggio já denota esta simbiose, uma vez que a figura de Baco pintada por Caravaggio é extremamente angelical, lembrando uma criança. Contudo, a aparente inocência da figura pintada disfarça, como a identificação de Robert com as crianças e com Eros, o deus da loucura, da luxúria e da embriaguez.

Pensando-se ainda em Robert como um guia e anunciador do Destino de Edna, ou seja, como a figura ambígua de Eros que comporta o amor e o ódio e também a vida e a morte; torna-se fundamental voltar-se o olhar para uma personagem tão peculiar quanto a protagonista e as outras três até aqui enfocadas: Mademoiselle Reisz.

Mademoiselle Reisz: uma outra possibilidade.

Mademoiselle Reisz só aparece no nono capítulo de **The Awakening**. Trata-se de uma pianista no sentido mais estrito da palavra: ela é uma artista, uma mulher já velha que decidiu dedicar-se somente à música, por isso não tem marido e nem filhos. É, portanto, vista de soslaio pela sociedade de Grand Isle e de New Orleans, uma vez que claramente destoa do padrão de mulher devotada aos filhos, ao lar e ao marido. Sua aparição na narrativa é quase onírica, tão surreal quanto a descrição de Adèle Ratignolle, mas não tão lírica.

Está ocorrendo uma festa na casa dos Lebrun e todos estão presentes, inclusive Edna e Robert. Edna já se divertira bastante e agora saíra um pouco na varanda para observar o golfo. “Havia um suave resplendor no Leste. A lua estava nascendo e seu brilho místico projetava milhares de luzes na água distante e irrequieta”¹⁹⁶ (CHOPIN, 1994a, p. 39). É neste contexto que novamente surge Robert e, fazendo jus ao seu papel de guia e anunciador do Destino, pergunta a Edna:

— Não gostaria de ouvir Mademoiselle Reisz tocar? — perguntou Robert, saindo até a varanda onde ela estava. Claro, Edna gostaria de ouvir Mademoiselle Reisz tocar; mas temia que fosse perda de tempo convidá-la.

— Pedirei a ela — disse ele. — Direi que você deseja ouvi-la. Ela gosta de você. Ela virá¹⁹⁷ (CHOPIN, 1994a, p. 40).

¹⁹⁶ No original: “There was a soft effulgence in the east. The moon was coming up, and its mystic shimmer was casting a million lights across the distant, restless water” (CHOPIN, 1988, p. 905).

¹⁹⁷ No original: “‘Would you like to hear Mademoiselle Reisz play?’ asked Robert, coming out on the porch where she was. Of course Edna would like to hear Mademoiselle Reisz play; but she feared it would be useless to entreat her.

‘I’ll ask her,’ he said. ‘I’ll tell her that you want to hear her. She likes you. She will come’” (CHOPIN, 1988, p. 905).

Imediatamente, Robert dirige-se ao chalé de Mademoiselle Reisz e a traz para a festa. O narrador volta seu foco para ela e faz sua interessante descrição:

Era uma mulherzinha desagradável, de meia idade, que se desentendia com quase todo mundo devido a um temperamento belicoso e uma disposição de atropelar os direitos alheios. Robert conseguiu convencê-la sem grande dificuldade. Ela entrou junto com ele no salão durante um arrefecimento da dança. Fez uma pequena mesura imperiosa e desajeitada quando entrou. Era uma mulher sem atrativos físicos, de rosto e corpo pequenos e enrugados e olhos febris. Não tinha o menor gosto no trajar e usava uma profusão de rendas pretas desbotadas com um ramalhete de violetas artificiais preso no lado de seu cabelo¹⁹⁸ (CHOPIN, 1994a, p. 40).

É interessante observar o contraste entre esta primeira aparição de Mademoiselle Reisz e Edna: uma é bela, a outra é feia. Entretanto, por um momento, Edna sentiu-se discriminada por todas as atenções subitamente se voltarem para a mulher feia, que mandara Robert perguntar-lhe o que queria ouvir. Mademoiselle Reisz chama a atenção pela sua essência, ou seja, pelo que ela verdadeiramente é — uma pianista brilhante —, e não pela aparência, como ocorre com Edna e sua beleza exterior. Devido à pergunta que Mademoiselle encaminha à Edna — “— Pergunte à Sra. Pontellier o que gostaria que eu tocasse — solicitou a Robert.”¹⁹⁹ (id., *ibid.*) —, descobre-se que a protagonista é uma amante da música. Ela ouvira Adèle Ratignolle tocar ao piano e intitulara, por conta própria, uma das músicas tocadas por esta de *Solidão*²⁰⁰. Esta música suscitava em Edna uma visão erótica, uma visão do despertar que a crítica costuma classificar, acuradamente diga-se, de *whitmaniana*²⁰¹: “Quando a ouvia [*Solidão*], acorria a sua imaginação a figura de um homem em pé, ao lado de uma rocha

¹⁹⁸ No original: “She was a disagreeable little woman, no longer young, who had quarreled with almost every one, owing to a temper which was self-assertive and a disposition to trample upon the rights of others. Robert prevailed upon her without any too great difficulty.

She entered the hall with him during a lull in the dance. She made an awkward, imperious little bow as she went in. She was a homely woman, with a small weazened face and body and eyes that glowed. She had absolutely no taste in dress, and wore a batch of rusty black lace with a bunch of artificial violets pinned to the side of her hair” (CHOPIN, 1988, p. 905).

¹⁹⁹ No original: “‘Ask Mrs. Pontellier what she would like to hear me play’, she requested of Robert.” (CHOPIN, 1988, p. 905 – 906).

²⁰⁰ O nome desta música parece-nos evocar claramente o primeiro título de **The Awakening (A Solitary Soul)**, sobre o qual já discorreremos em outros momentos do presente trabalho (Introdução).

²⁰¹ Esta cena é assim classificada por remeter claramente ao poema 212 de **Leaves of Grass** (1855), de Walt Whitman (1819 – 1892), intitulado “Out of the cradle endlessly rocking”. Neste poema, tem-se praticamente esta mesma cena aqui descrita por Kate Chopin.

desolada à beira-mar. Ele estava nu. Sua atitude era de desesperada resignação enquanto olhava um pássaro distante se afastar, batendo as asas”²⁰² (CHOPIN, 1994a, p. 40 – 41).

Entretanto, Edna não pediu nenhuma música em particular à Mademoiselle Reisz. Antes, porém, pediu-lhe que ela mesma escolhesse o repertório. A sensação de Edna ante a música tocada pela pianista foi quase epifânica, comparável apenas ao toque da água. Tem-se, neste momento, mais uma manifestação do despertar, que vai gerar uma identificação entre a protagonista e Mademoiselle, mas uma identificação que, assim como Adèle, revelar-se-á impossível para Edna, pois a pianista é o extremo oposto de Madame Ratignolle, e Edna não se encaixa em extremos, antes sendo uma depositária de um lado e outro na busca do equilíbrio, uma busca falhada no suicídio.

Os primeiros acordes tocados por Mademoiselle Reisz ao piano produziram um calafrio na espinha da Sra. Pontellier. Não era a primeira vez que ouvia uma artista ao piano. Talvez fosse a primeira vez que estivesse pronta, a primeira talvez em que seu ser estivesse preparado para receber uma manifestação da verdade perene.

Ela esperou pelas imagens materiais que achava apresentar-se-iam em sua imaginação. Esperou em vão. Não viu imagens de solidão, de esperança, de anseios ou desespero. Mas verdadeiras paixões se formaram no âmago de sua alma, agitando-a, açoitando-a, como as ondas que diariamente se chocavam contra seu corpo esplêndido. Ela estremeceu, sufocava, e as lágrimas cegaram-na²⁰³ (CHOPIN, 1994a, p. 41).

Ainda Robert.

Como se pôde notar, novamente Robert é aquele que não participa diretamente dos momentos de despertar, mas encaminha, segura a mão da protagonista e a guia até e durante esses momentos: ele é uma espécie de arauto do Destino, ou o próprio Destino. Ele é a sombra daimônica que inocente e inconscientemente encaminha Edna a seu auto-conhecimento e conseqüente independência enquanto indivíduo. Ele é a sombra que traz a luz. Essa interpretação nos leva novamente ao mito de Eros, mas não ao Eros filho de Afrodite e Ares, angelicalmente inseqüente, cego, e necessariamente atrelado à questão da sexualidade; mas sim o Eros primordial, cuja função era “trazer à luz o que estava contido na escuridão das forças primordiais” (VERNANT, 2000, p. 26). Robert é, de certa forma, um portador da luz.

²⁰² No original: “When she heard it [Solitude] there came before her imagination the figure of a man standing beside a desolate rock on the seashore. He was naked. His attitude was one of hopeless resignation as he looked toward a distant bird winging its flight away from him” (CHOPIN, 1988, p. 906).

²⁰³ No original: “The very first chords which Mademoiselle Reisz struck upon the piano sent a keen tremor down Mrs. Pontellier spinal column. It was not the first time she had heard an artist at the piano. Perhaps it was the first time she was ready, perhaps the first time her being was tempered to take an impress of the abiding truth. She waited for the material pictures which she thought would gather and blaze before her imagination. She waited in vain. She saw no pictures of solitude, of hope, of longing, or of despair. But the very passions themselves were aroused within her soul, swaying it, lashing it, as the waves daily beat upon her splendid body. She trembled, she was choking, and the tears blinded her” (CHOPIN, 1988, p. 906).

Na mitologia judaico-cristã, seu papel pode ser comparado à Lúcifer, o próprio portador da luz²⁰⁴, que cometeu o “erro” de desafiar o pai primordial justamente por trazer à tona o que se escondia na escuridão, caindo assim em desgraça. Robert também comete esse “erro” ao apaixonar-se por uma mulher casada, um amor impossível no seio social patriarcal, especialmente do final do século XIX.

Há, assim, uma peculiar relação de alteridade entre Edna e Robert, uma vez que os atos de Robert causam o próprio despertar, o qual não deixa de ser uma espécie de trazer à luz, de tornar consciente algo que estava relegado, ou banido, à escuridão da repressão patriarcal, ou seja, o próprio eu feminino. A relação de alteridade entre ambos é, portanto, de caráter inconsciente, mais uma percepção subliminar do que algo concretamente marcado na narrativa. No entanto, essa alteridade vai se transformando em paixão, que vai se transformando em amor, um amor proibido pelas convenções sociais, bem ao gosto do rebento de Afrodite e Ares. Um amor que desafia a si mesmo: pode a deusa do amor (Afrodite/Edna) apaixonar-se pelo próprio Amor (Eros/Robert), numa espécie de vingança de Narciso? Pode a mãe apaixonar-se pelo seu próprio filho? Aqui retornamos a Édipo, já mencionado.

É a esse complexo dilema que nos leva a relação entre Edna e Robert, um dilema que patriarcalmente só admite uma resposta — um não. Contudo, pode haver uma resposta afirmativa, e Kate Chopin faz com que a relação Edna/Robert penda para tal. A simples possibilidade de um sim é, em si, uma transgressão, uma afronta à sociedade patriarcal, pois a resposta afirmativa implicaria num incesto, o crime abominável cometido por Édipo. Contudo, é dessa forma que mais uma vez a autora mina as convenções patriarcais em si mesmas, trazendo à luz e aceitando tacitamente como normal o próprio cerne do Complexo de Édipo, o que causa uma óbvia repulsa por parte da mentalidade patriarcal, acostumada ou condicionada a reprimir seus instintos mais primordiais (o incesto é um deles), configurando assim mais um possível motivo da não aceitação de **The Awakening** em sua época.

Há outros momentos da narrativa nos quais Robert tem um papel de Eros primordial, momentos estes que não são menos importantes do que os acima analisados, mas que se tornariam repetitivos se fossem focalizados de forma muito pormenorizada. Assim, vamos apenas abordá-los como exemplos que melhor ilustram a leitura aqui empreendida.

²⁰⁴ Do latim *lucius*, o que porta a luz ou aquele que ilumina. No Ocidente, devido à influência do ideário judaico-cristão, Lúcifer foi e é associado ao Demônio e a Satanás, portanto a tudo que é mal; por oposição ao próprio pai primordial, paradoxalmente identificado com tudo que é bom, apesar de ter sido este mesmo pai primordial que criara, segundo o mesmo ideário, o Bem e o Mal (cf. Gênesis I, II).

Um desses momentos ocorre quando Edna aprende a nadar. No capítulo X descobre-se que Robert, assim como outras pessoas, vinha tentando, sem sucesso, ensinar Edna a nadar. Contudo, naquela noite particular — “[...] a noite se espalhava suavemente sobre o mar e a terra. Não havia a menor opressão da escuridão; não havia sombras. O branco clarão do luar descia sobre o mundo como o mistério e a suavidade do sono”²⁰⁵ (CHOPIN, 1994a, p. 42). — algo aconteceu e Edna simplesmente começou a nadar, numa visão que lembra um feto nadando no útero materno:

E gritou de alegria quando, com uma ou duas braçadas vigorosas, manteve o corpo flutuando na superfície da água.

Um sentimento de exultação tomou conta dela como se algum poder de importância significativa lhe tivesse sido outorgado para controlar o funcionamento de seu corpo e sua alma. Foi ficando ousada e destemida, superestimando sua força. Queria nadar para longe, até onde mulher alguma jamais tivesse nadado antes.

[...]

— Como é fácil! — pensava ela. — É banal — disse em voz alta; — por que não descobri antes que era banal? Veja só o tempo que perdi me debatendo como um bebê!²⁰⁶ (CHOPIN, 1994a, p. 43).

Mais uma vez Robert tem participação em um momento fundamental: o momento em que o despertar da protagonista revela-se já em estágio avançado, uma vez que o fato de ter conseguido nadar sozinha implica em um fortalecimento da auto-estima, em um confiar em si mesma, em um tornar-se independente. Robert teve um papel fundamental para essa conquista de Edna, uma vez que durante todo aquele verão “tentara um sistema de lições quase diárias”²⁰⁷ (id., *ibid.*) no intuito de ensiná-la a nadar.

Um outro momento no qual Robert tem um papel de Eros primordial ocorre quando ele e Edna vão à missa na gótica igreja de Nossa Senhora de Lourdes, na ilha de Grand Terre. Durante a celebração, Edna passa mal e Robert a conduz à casa de Madame Antoine, uma velha matrona do local. Todo o capítulo XIII é dedicado à descrever o que ocorreu na casa de Madame Antoine enquanto Edna e Robert lá estiveram. De certa forma, é um capítulo que aparentemente não tem uma importância fundamental na narrativa, uma vez que não há

²⁰⁵ No original: “[...] the night sat lightly upon the sea and the land. There was no weight of darkness; there were no shadows. The white light of the moon had fallen upon the world like the mystery and the softness of sleep” (CHOPIN, 1988, p. 907 – 908).

²⁰⁶ No original: “She did shout for joy, as with a sweeping stroke or two she lifted her body to the surface of the water.

A feeling of exultation overtook her, as if some power of significant import had been given her to control the working of her body and her soul. She grew daring and reckless, overestimating her strength. She wanted to swim far out, where no woman had swum before.

[...]

‘How easy it is!’ she thought. ‘It is nothing,’ she said aloud; ‘why did I not discover before that it was nothing. Think of the time I have lost splashing about like a baby!’ (CHOPIN, 1988, p. 908).

²⁰⁷ No original: “had pursued a system of lessons almost daily” (CHOPIN, 1988, p. 908).

exatamente uma ação: Edna simplesmente dormiu um pouco, acordou, comeu, conversou um pouco com Robert e voltou para Grand Isle. Entretanto, uma outra leitura de tal capítulo revela que ele é todo uma metáfora do despertar da protagonista.

Ao adentrar a casa de Madame Antoine, Edna foi conduzida a um dos aposentos. Neste aposento havia uma imensa cama “alva como a neve”²⁰⁸ (CHOPIN, 1994a, p. 54). Edna afrouxou as roupas, despindo-se da maioria delas, e deitou-se para repousar. Inicialmente cochilou e depois dormiu. Quando acordou era quase noite. Madame Antoine havia colocado sobre ela o mosquiteiro e havia deixado também toalhas brancas e pó-de-arroz no quarto. Edna fez sua toailete e saiu. Havia pão e vinho na sala ao lado de onde ela dormira, que ela comeu e bebeu. Depois, saiu ao encontro de Robert, que estava do lado de fora. Ao encontrá-lo, perguntou-lhe: “— Quantos anos eu dormi? — [...] — A ilha toda parece mudada. Uma nova raça de seres deve ter brotado, deixando apenas você e eu como relíquias do passado. Há quantas eras Madame Antoine e Tonie morreram? E quando foi que nossa gente de Grand Isle desapareceu da terra?”²⁰⁹ (CHOPIN, 1994a, p. 55). Os dois conversaram um pouco e Robert lhe disse que ficara ali durante cem anos guardando seu sono. Algum tempo depois, Madame Antoine voltou, pois havia saído, e contou-lhes várias histórias da região. Já era noite quando regressaram para Grand Isle. “Quando ela 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 vogaram [*sic*] céleres sobre a água à procura de abrigo”²¹⁰ (CHOPIN, 1994a, p. 57).

A metáfora do despertar propriamente dita constitui-se no ato de dormir e acordar da protagonista e, ao acordar, brincar com o fato de que havia dormido muito: “— Quanto anos eu dormi?”. Contudo, dentro desta brincadeira há um indício bastante significativo: “— A ilha toda parece mudada”. Esta colocação de Edna suscita que houve uma mudança no que tange ao antes e ao depois de seu sono, ao antes e ao depois de seu despertar literal, exatamente como está acontecendo com ela mesma graças às influências inconscientes de Robert e também do amor que vem se estabelecendo de forma avassaladora entre eles.

O capítulo XIII.

²⁰⁸ No original: “snow-white” (CHOPIN, 1988, p. 917).

²⁰⁹ No original: “‘How many years have I slept?’ she inquired. ‘The whole island seems changed. A new race of beings must have sprung up, leaving only you and me as past relics. How many ages ago did Madame Antoine and Tonie die? and when did our people from Grand Isle disappear from the earth?’” (CHOPIN, 1988, p. 919).

²¹⁰ No original: “When she and Robert stepped into Tonie’s boat, with the red lateen sail, misty spirit forms were prowling in the shadows and among the reeds, and upon the water were phantom ships, speeding to cover” (CHOPIN, 1988, p. 920).

De certa forma, o capítulo XIII é um divisor de águas na narrativa. Juntamente com o capítulo da partida de Robert (XV), é a partir dele que Edna começa a demonstrar de maneira muito clara, com pensamentos e ações, quão mudada está, ou o quanto já despertara do torpor da apassivadora repressão patriarcal. É como se o sono da protagonista marcasse, literalmente, seu despertar para sua própria subjetividade, daí a presença de alguns signos místicos (até certo ponto) que contribuem para, sutilmente, demarcar esse momento sublime. Um desses símbolos é a recorrência da cor branca: o lençol branco da cama, são brancas as próprias paredes do aposento, as toalhas brancas deixadas por Madame Antoine, o pó-de-arroz (que é branco). Normalmente, a cor branca está associada à pureza. Entretanto, neste capítulo ela parece estar ligada ao esclarecimento, à luminosidade das idéias, à compreensão epifânica de situações até então aparentemente incompreensíveis. O branco expressa, portanto, o próprio despertar, sendo um signo da lucidez que transcende o simbolismo psicofísico da passividade feminina no âmbito da sociedade patriarcal.

Um outro símbolo importante, na verdade um momento simbólico, é o instante em que Edna se deita para descansar. Ele despiu-se de algumas peças do vestuário e deitou-se na cama do quarto oferecido por Madame Antoine. Em seguida, começou a se tocar, como se estivesse se descobrindo, se conhecendo fisicamente.

Tirou os sapatos e as meias e estendeu-se bem no centro da cama alta e branca. Que *volúpia* descansar assim numa cama estranha e singular, com o doce cheiro de louro que impregnava os lençóis e colchões da região! Ela distendeu seus fortes membros, um pouco doloridos. Correu os dedos pelo cabelo solto durante algum tempo. Olhou para seus braços roliços e, estendendo-os para o alto, *esfregou* primeiro um e depois o outro, observando atentamente, como se estivesse *vendo pela primeira vez* a qualidade e a textura firmes e excelentes de sua carne²¹¹ (CHOPIN, 1994a, p. 54 – grifos nossos).

Em certo sentido, pode-se notar neste ato a presença de um despertar no plano físico, um despertar corporal que se dá através do toque de si própria e que comporta, como o despertar no plano mental, uma conotação sexual, já que o sexo (especialmente quando relacionado ao feminino) é um dos grandes tabus da sociedade patriarcal e o despertar pode ser interpretado como uma transcendência aos tabus. Pode-se ler, neste breve ato de se tocar empreendido por Edna, uma cena de auto-erotismo do corpo, auto-erotismo este que é

²¹¹ No original: “She took off her shoes and stockings and stretched herself in the very center of the high, white bed. How *luxurious* it felt to rest thus in a strange, quaint bed, with its sweet country odor of laurel lingering about the sheets and mattress! She stretched her strong limbs that ached a little. She ran her fingers through her loosened hair for a while. She looked at her round arms as she held them straight up and *rubbed* them one after the other, observing closely, as if it were something she *saw for the first time*, the fine, firm quality and texture of her flesh” (CHOPIN, 1988, p. 918 – grifos nossos).

resultante da somatização física do que está ocorrendo no universo psíquico da personagem. É interessante o contraste — de certa forma irônico — desta cena de auto-erotismo com o fato de Edna estar deitada na cama *branca*, o que vem corroborar a idéia acima aventada do uso desta cor como símbolo de luminosidade das idéias e como um signo do despertar, e não como cor associada à pureza (em uma conotação sexual).

Um terceiro símbolo bastante especial no capítulo XIII é o espelho presente no aposento onde Edna dormira. Trata-se de um espelho pequeno e disforme, como se ali tivesse sido colocado para lembrar da pequenez de quem nele se olha ou do caráter disforme — em termos de personalidade — dos eus que olham para si no pequeno objeto. Entretanto, a auto-imagem que Edna viu naquele espelho, que parecia ter sido feito para refletir a personalidade da mulher condicionada pelo patriarcado, foi algo no mínimo *sui generis*, indicando um fortalecimento da personalidade causado pelo despertar: “Seus olhos, perfeitamente despertados, brilhavam, e seu rosto resplandecia”²¹² (CHOPIN, 1994a, p. 55). A imagem quase divina refletida pelo espelho é a imagem do que Edna se transformara: uma mulher independente, um sujeito, e não mais um objeto.

Entretanto, como tudo no universo patriarcal tem um preço, o preço que Edna terá que pagar por ter despertado é a sua vida, a qual ela mesma vai tirar no ato do suicídio. O suicídio da protagonista parece ser uma espécie de regressão, de *mea culpa*, de tentativa de se reconciliar com a sociedade patriarcal, a qual Kate Chopin desarticula tão brilhantemente em **The Awakening**. É importante salientar que a morte de Edna Pontellier já está devidamente anunciada também no capítulo XIII²¹³, bem como em vários outros momentos da narrativa. Contudo, neste ponto, em particular, é bastante especial, pois pode ser interpretado também como a já mencionada tentativa de reconciliação de Chopin para com a sociedade que critica. Diz a passagem da narrativa objeto das presentes considerações: “[...] havia uma toalha estendida na mesa que ficava encostada à parede e talher para uma pessoa, com um pão pardo crestado e uma garrafa de vinho ao lado do prato. Edna mordeu um pedaço do pão pardo, rasgando-o com seus dentes fortes e alvos. Verteu um pouco de vinho no copo e o bebeu”²¹⁴ (id., *ibid.*).

²¹² No original: “Her eyes were bright and wide awake and her face glowed” (CHOPIN, 1988, p. 918).

²¹³ É importante observar que o número treze é, na cultura ocidental, geralmente associado ao azar. Nos arcanos maiores do Tarô — conjunto de 22 lâminas numeradas, nomeadas e simbolicamente desenhadas —, os quais já foram objeto de análise até mesmo de Jung, a lâmina de número treze é a carta da Morte.

²¹⁴ No original: “[...] there was a cloth spread upon the table that stood against the wall, and a cover was laid for one, with a crusty brown loaf and a bottle of wine beside the plate. Edna bit a piece from the brown loaf, tearing it with her strong, white teeth. She poured some of the wine into the glass and drank it down” (CHOPIN, 1988, p. 918).

A presença do pão e do vinho neste singelo ato de alimentar-se após o sono é extremamente expressiva, uma vez que remete à última ceia de Cristo momentos antes deste ser traído, preso e morto. Trata-se, portanto, da clássica cena narrada pelos evangelistas no Novo Testamento bíblico e posteriormente pintada por Leonardo Da Vinci no mural do convento de Santa Maria delle Grazie, em Milão²¹⁵, e que constitui uma das principais representações do Cristianismo, juntamente com o símbolo da cruz. Evidentemente que Kate Chopin não foi tão dramática quanto os evangelistas e nem tão perfeita quanto Da Vinci. Contudo, sua narrativa especialmente simples e sem rodeios deste momento de Edna, como se fosse algo singelo, prenuncia a morte da protagonista, uma vez que a última ceia de Cristo é o seu último ato em vida, de acordo com os textos bíblicos. De certa forma, este momento do capítulo XIII pode ser lido como a última ceia de Edna Pontellier, um claro prenúncio de sua morte ao final da obra. Sob este aspecto, a recorrência ao simbolismo cristão — uma das bases do universo patriarcal — confirma a já mencionada tentativa de reconciliação/aceitação por parte da autora.

Uma outra leitura possível desta passagem é de particular interesse para o presente trabalho, pois tendo em vista todas as mudanças comportamentais da protagonista nos capítulos que seguem, esta sua última ceia pode representar também o exato ponto de cisão entre a Edna Pontellier reprimida pelas convenções patriarcais e a Edna Pontellier indivíduo, mulher independente. Assim, este ato simbólico seria um despir-se dos, um morrer para os padrões sociais repressores e secundários impostos à mulher, como um despertar depois de séculos de repressão. Nesta perspectiva, tal momento constitui outra desarticulação do ideário patriarcal por parte de Kate Chopin, uma vez que esta se utiliza de uma cena fundamental do dogma Católico, a maior das religiões que têm por base o ideário judaico-cristão, para demarcar o momento da libertação/reação feminina ante os dogmas patriarcais. Sob este aspecto, o capítulo XIII chega a ser mordazmente irônico, portanto, pois novamente a autora utiliza-se dos próprios pressupostos da sociedade patriarcal para miná-los.

Finalmente, um último e relevante aspecto do capítulo XIII diz respeito à atitude de Robert em relação à sesta de Edna: “— Você dormiu precisamente cem anos. *Fui deixado aqui como guardião do seu repouso*; e durante cem anos fiquei debaixo do galpão, lendo um livro [...]”²¹⁶ (CHOPIN, 1994a, p. 56 – grifo nosso) é o que ele responde à pergunta de Edna sobre quanto tempo ela havia dormido. Muitas poderiam ser as interpretações desta resposta.

²¹⁵ O afresco **A última ceia** (1496 – 1498).

²¹⁶ No original: ““You have slept precisely one hundred years. *I was left here to guard you slumbers*; and for one hundred years I have been out under the shed reading a book [...]” (CHOPIN, 1988, p. 919 – grifo nosso).

Uma delas versaria sobre o amor cortês, ou seja, o amor platônico de um cavaleiro em armas por sua bela dama, um dos temas mais caros às novelas de cavalaria medievais e também um dos temas do já mencionado poema de Keats, “La belle dame sans Merci”. Era dever do cavaleiro, em nome desse amor, tudo fazer para proteger sua dama amada, exatamente como alude Robert. Na verdade, há uma clara influência das novelas de cavalaria medievais em **The Awakening**, como se poderá constatar no triângulo de relações entre Edna, Robert e Mademoiselle Reisz.

Uma outra possibilidade de interpretação diz respeito ao conto de fadas. Neste caso, a cena em questão dialogaria com o conto “A Bela Adormecida”, recolhido do folclore alemão pelos irmãos Grimm, no que diz respeito à própria estrutura: cem anos foi o tempo dormido pela princesa do conto, que foi acordada pelo beijo de um príncipe. Edna não acordou com um beijo de Robert, que esteve em vigília, como um príncipe protegendo sua amada. Entretanto, dormiu cem anos, como confirma a resposta brincalhona do mesmo Robert. Uma inocente e super-protegida princesa que adormece e acorda com um beijo nada inocente, tendendo a logo se tornar uma magnífica rainha dona de si e de outros: uma metáfora do universo do fantástico para a romântico-realista personagem Edna Pontellier, que deixa a casa de Madame Antoine após ouvir muitas histórias desta sobre piratas e em um barco rodeado por formas e sombras fantasmagóricas. O fantástico, o fantasmagórico e o noturno também estão presentes em **The Awakening**, em vários momentos, como uma maneira de transformar o que convencionalmente se chama de real em algo relativo, numa clara tentativa de desarticular os preceitos patriarcais dentro deles mesmos (neste caso, a oposição entre real e imaginário, o que liga novamente a obra ao Romantismo).

Fecha-se assim o ciclo de Robert enquanto Eros primordial. Em termos narrativos, conclui-se um primeiro momento de aparição e participação efetiva de Robert no universo de Edna Pontellier, uma vez que no capítulo XV tem-se sua partida repentina para o México. Ele se tornará, então, uma presença fantasmática, uma sombra — a qual retornará, como o fantasma do pai de Hamlet, para assombrar a protagonista através de uma música que esta acabou associando a ele e que será cantada por Victor, irmão e contraparte de Robert, no jantar de aniversário e de independência de Edna — a qual influenciará a protagonista, consciente ou inconscientemente, nas atitudes que esta tomará até o final da narrativa, quando ele retornará para confessar seu amor por ela e, por isso, transtorná-la e precipitar seu suicídio. Durante a partida, Robert não consegue despedir-se corretamente de Edna, sendo muito vago e evasivo. Edna, por outro lado, sente-se roubada, sente-se vítima de uma perda, já que de fato apaixonara-se por Robert.

Edna mordeu o lenço convulsivamente, lutando para conter e esconder, até mesmo de si própria, como teria escondido de outros, a emoção que a transtornava — dilacerava. Seus olhos encheram-se de lágrimas.

Pela primeira vez ela identificou novamente os sintomas de paixão que sentira incipientemente quando criança, quando mocinha, no começo da adolescência e, mais tarde, quando jovem mulher. O reconhecimento não atenuou a realidade, a pungência da revelação, com qualquer sugestão ou promessa de instabilidade. O passado nada significava para ela, não lhe oferecia qualquer lição que estivesse querendo receber. O futuro era um mistério que jamais tentara penetrar. Apenas o presente era significativo; era dela, para torturá-la como estava fazendo então, com a corrosiva convicção de que ela perdera aquilo que possuía, que lhe fora negado aquilo que seu ser recém-desperto e apaixonado exigia²¹⁷ (CHOPIN, 1994a, p. 64 – 65).

Ainda Mademoiselle Reisz: Tristão e Isolda.

Resta uma última palavra a ser dita sobre Mademoiselle Reisz e sua relação com Edna e Robert. Algum tempo depois da partida deste, Edna já está de volta à New Orleans e, por algum motivo, decide procurar Mademoiselle Reisz em sua casa. Lá chegando, é tomada de surpresa por uma revelação da pianista: Robert enviara uma carta à Mademoiselle pedindo informações sobre Edna. Imediatamente, Edna pede à artista para ver a carta, mas esta lhe nega. Então, Edna pede que ela toque a música que tocara na festa dos Lebrun (um **Impromptu** de Chopin). Mademoiselle tenta desviar o assunto perguntando o que a protagonista tem feito, ao que ela responde que está pintando. Diante desta resposta, Mademoiselle Reisz faz uma colocação reveladora sobre ela mesma e sobre Edna:

[...] Ser artista exige muito; é preciso possuir muitos dons — dons absolutos — que não foram adquiridos pelo esforço próprio. E além do mais, para sair-se bem, o artista precisa ter uma alma corajosa.

— O que quer dizer com alma corajosa?

— Corajosa, *ma foi!* A alma valente. A alma que ousa e desafia²¹⁸ (CHOPIN, 1994a, p. 87).

²¹⁷ No original: “Edna bit her handkerchief convulsively, striving to hold back and to hide, even from herself as she would have hidden from another, the emotion which was troubling — tearing — her. Her eyes were brimming with tears.

For the first time she recognized anew the symptoms of infatuation which she had felt incipiently as a child, as a girl in her earliest teens, and later as a young woman. The recognition did not lessen the reality, the poignancy of the revelation by any suggestion or promise of instability. The past was nothing to her; offered no lesson which she was willing to heed. The future was a mystery which she never attempted to penetrate. The present alone was significant; was hers, to torture her as it was doing then with the biting conviction that she had lost that which she had held, that she had been denied that which her impassioned, newly awakened being demanded” (CHOPIN, 1988, p. 927).

²¹⁸ No original: “[...] To be an artist includes much; one must possess many gifts — absolute gifts — which have not been acquired by one’s own effort. And, moreover, to succeed, the artist must possess the courageous soul.”

‘What do you mean by the courageous soul?’

‘Courageous, *ma foi!* The brave soul. The soul that dares and defies’ (CHOPIN, 1988, p. 946).

Depois de tal colocação, Mademoiselle entrega a carta a Edna e toca o **Impromptu**, mas, sem que esta perceba, a primeira desliza da música de Chopin para a canção de Isolda e, em seguida, volta a Chopin. O leitor nunca ficará sabendo o que dizia a carta, mas apenas que Edna chorou e soluçou copiosamente ante o que lera conjugado ao que ouvira. Uma conjectura possível sobre a carta é que se trata de uma carta de amor, bem ao gosto dos romances de cavalaria medievais. Ou seja, tem-se mais uma passagem de amor cortês no tema da carta de amor, um dos mais caros às novelas de cavalaria.

O que torna possível tal conjectura é a menção à canção de Isolda, uma ária da ópera **Tristão e Isolda** (1859), de Richard Wagner, baseada na balada medieval resgatada por Joseph Bédier e conhecida como **O romance de Tristão e Isolda** (c. século XII). Este texto é, até certo ponto, uma novela de cavalaria que envolve a impossibilidade e a não aceitação do amor entre Tristão e Isolda, esta uma nobre prometida ao rei da Cornualha e aquele um cavaleiro a mando do mesmo rei. O Destino impede que os dois amantes fiquem juntos, separando-os — ele volta para a Cornualha, ela permanece na Irlanda, onde se passa boa parte da trama, e chega tarde demais para salvar o amado prestes a morrer por sua falta —, de modo que os dois morrem ao final²¹⁹.

Entretanto, o que nos chama a atenção neste breve resumo da balada é o amor impossível, que separa os amantes, e especialmente o fato de tal texto ser uma novela de cavalaria, bem como a relação entre suas personagens principais ser constituída pelo amor cortês, exatamente como ocorre, de alguma maneira, entre Robert e Edna em **The Awakening**: o amor declarado dos dois é impossível por causa do preconceito social — ele, um jovem solteiro; ela, uma mulher casada e mãe de dois filhos — e por causa da distância que os separa — ele no México, ela em New Orleans —, como também ocorre n’**O Romance de Tristão e Isolda**. Neste interregno surge a figura de Mademoiselle Reisz, portadora de notícias do amado distante, desempenhando um papel semelhante ao das cortesãs alcoviteiras, tão comuns nas novelas de cavalaria medievais. A pianista tem, portanto, um papel importante no relacionamento entre Edna e Robert, pois acredita no amor de ambos. Será em sua casa, por exemplo, que eles vão novamente se encontrar após o retorno de Robert (capítulo XXXIII). Entretanto, a importância de Mademoiselle Reisz vai um pouco além do papel da cortesã alcoviteira, pois ela tem participação direta no próprio despertar da protagonista.

²¹⁹ Possivelmente Shakespeare teve nesta balada uma de suas inspirações para compor sua tragédia **Romeu e Julieta**, visto que Isolda, ao ver o amado morto, morre também de desgosto, exatamente como ocorre na obra do bardo inglês (de maneira muito mais dramática, é claro)

Na passagem anteriormente mencionada, a experiente pianista diz a Edna que “para sair-se bem, o artista precisa ter uma alma corajosa”, ou seja, tem que ter uma “alma que ousa e desafia”. Ser um artista, portanto, significa ter coragem para enfrentar os preconceitos inerentes à arte no que diz respeito ao não usual, ao chocante, ao estar à frente do seu tempo. Mademoiselle Reisz é este artista corajoso, pois não se casou e não teve filhos, preferindo ser uma solteirona. Portanto, ela desafia os padrões da sociedade patriarcal da época. Ela é uma mulher independente, dona de habilidades que uma esposa devotada e mãe zelosa possivelmente não teria *tempo* para desenvolver. Neste sentido, Mademoiselle Reisz é o contraponto de Adèle Ratignolle em todos os sentidos, desde a aparência física — Adèle é uma deusa nórdica e Mademoiselle lembra uma bruxa — até a opção de vida — Adèle é o arquétipo da mãe e esposa, enquanto Mademoiselle é o arquétipo do artista que renuncia a tudo em prol de sua arte.

Apresenta-se, portanto, sutil e sorrateiramente, uma segunda possibilidade para Edna Pontellier, assim como o é Adèle Ratignolle. Já que ela não daria a si própria, como diz claramente à mesma Adèle no capítulo XVI (CHOPIN, 1994a, p. 67), por que não abandonar tudo e todos e se tornar um artista no sentido mais profundo da palavra, ou seja, aquele que *é* a sua própria arte, assim como o fez Mademoiselle Reisz? “[...] mas Raoul e Etienne!”²²⁰ (CHOPIN, 1994a, p. 149). Este é o grande impasse da protagonista: ela gostaria de ser a mãe zelosa como o é Adèle e, ao mesmo, tempo a independente Mademoiselle Reisz. É a isto que leva o despertar de Edna, a um impasse insolúvel no pensamento do final do século XIX. A saída encontrada por Kate Chopin foi o suicídio de sua protagonista, suicídio este que é claramente uma fuga para este impasse. Edna até chega a se tornar independente no final da narrativa, abandonando a imensa casa do marido e indo morar em uma casa menor, bem como se constituindo como pintora. Contudo, no momento derradeiro ela não consegue solucionar o fato de ser mãe e do compromisso de criar os filhos. Ela não consegue ser Medéia e assassiná-los literalmente ou livrar-se deles.

No sentido aqui expresso, Mademoiselle Reisz também é um dos estopins do despertar e, principalmente, de suas conseqüências. A sombra da pianista se propaga inconscientemente sobre os atos de independência de Edna, que tenta imitá-la sem o saber ao tornar-se pintora. Como Adèle Ratignolle, Mademoiselle Reisz é o que Edna *gostaria de ser*, e *não o que ela não é*. Como Adèle Ratignolle, Mademoiselle Reisz é um *outro* da protagonista, um *outro* que a agulha, que a lembra do que ela *poderia ser*. Como Adèle Ratignolle, Mademoiselle Reisz é a

²²⁰ No original: “[...] but Raoul and Etienne!” (CHOPIN, 1988, p. 999).

sombra do patriarcado no que diz respeito ao que Edna não deveria ser, no que diz respeito ao que ela pode vir a se tornar se abraçar o mesmo caminho da pianista. Assim como no caso de Adèle, Edna tenta lutar contra ou libertar-se de si mesma, de seu *outro*, ante a “presença daquela personalidade que a agredia [Mademoiselle Reisz]”²²¹ (CHOPIN, 1994a, p. 105). Contudo, como já mencionamos em outro momento, “William Wilson” e **O retrato de Dorian Gray** demonstram, fantasmagoricamente, que fazê-lo é o mesmo que se suicidar, e Edna o faz.

Alcée Arobin: o *Perdido*.

Finalmente, resta ser dita uma palavra sobre a quinta e última inter-relação de proximidade entre Edna e outra personagem de **The Awakening**, a qual também impulsiona o despertar, neste caso em seus últimos momentos. Trata-se de Alcée Arobin, um mal-afamado conquistador que se apaixona arrebatadamente por Edna e que não é devidamente correspondido, apesar de não reclamar disso.

A primeira menção a ele ocorre ainda no capítulo VIII quando, durante uma breve discussão entre Robert e Adèle Ratignolle (que fora o *affair* daquele no verão anterior), o primeiro menciona Arobin em um caso que, aparentemente, poderia ser de adultério: “— Agora, se eu fosse como Arobin... lembra-se de Alcée Arobin e aquela história da mulher do cônsul em Biloxi?”²²² (CHOPIN, 1994a, p. 34).

Depois desta primeira menção, claramente pejorativa, Arobin só voltará a ser mencionado no capítulo XXIII. Enquanto personagem atuante na narrativa, só aparecerá no capítulo XXV e será um dos acompanhantes de Edna às corridas de cavalo que esta começara a frequentar depois da visita de seu pai, o Coronel. Assim o narrador o descreve:

Ele era uma figura familiar nas corridas, na ópera, nos clubes da moda. Exibia um perpétuo sorriso em seus olhos, que raramente deixavam de despertar um acolhimento equivalente em quem quer que os mirasse e ouvisse sua bem-humorada voz. Seus modos eram calmos e por vezes um pouco insolentes. Tinha boa aparência, um rosto agradável que não se sobrecarregava com pensamentos ou sentimentos profundos, e seu modo de trajar era o do homem mundano convencional²²³ (CHOPIN, 1994a, p. 99).

²²¹ No original: “presence of that personality which was offensive to her [Mademoiselle Reisz]” (CHOPIN, 1988, p. 961).

²²² No original: “Now if I were like Arobin — you remember Alcée Arobin and that story of the consul’s wife at Biloxi?” (CHOPIN, 1988, p. 900).

²²³ No original: “He was a familiar figure at the race course, the opera, the fashionable clubs. There was a perpetual smile in his eyes, which seldom failed to awaken a corresponding cheerfulness in any one who looked into them and listened to his good-humored voice. His manner was quiet, and at times a little insolent. He possessed a good figure, a pleasing face, not overburdened with depth of thought or feeling; and his dress was that of the conventional man of fashion” (CHOPIN, 1988, p. 956 – 957).

Há alguns traços nesta descrição que revelam características fundamentais de Arobin: “Ele era uma figura familiar nas corridas, na ópera, nos clubes da moda”, “Seus modos eram calmos e por vezes um pouco insolentes” e, principalmente, “homem mundano convencional”. Em suma, Arobin é um *bon vivant*, praticamente um boêmio, que se apaixona por Edna à primeira vista: “Ele passou a admirar Edna extravagantemente depois de tê-la encontrado nas corridas com o pai. Já a encontrara antes, em outras ocasiões, mas ela lhe parecera inatingível até aquele dia”²²⁴ (CHOPIN, 1994a, p. 99 – 100), “Arobin ficou contagiado pela excitação que o atraía para Edna como um ímã”²²⁵ (id., *ibid.*). Como se pode notar, a paixão tomou conta de Arobin com a mesma rapidez dos turfes que ele participava, num arroubo que lembra bastante a primeira e avassaladora visão que Pedro da Maia teve de Maria Monforte — personagens de **Os Maias** (1888), do também realista Eça de Queirós —, a qual ocorreu em uma significativa tourada.

Imediatamente, Arobin começa uma intensiva corte à Edna, vindo buscá-la para as corridas e aceitando convites para jantar, uma vez que Léonce viajara a negócios e a deixara só. Em dado momento, Edna demonstra que estava se deixando levar pela corte de Arobin e que começara a sentir algo por ele, algo carnal. Em uma passagem que, guardadas as devidas proporções, remete à famosa cena do reconhecimento da cicatriz de Ulisses pela sua ama, na **Odisséia** (século VIII a.C.), temos Arobin mostrando à Edna uma cicatriz que contraíra em um duelo nos arredores de Paris quando era jovem: “Ela tocou em sua mão enquanto examinava de perto a cicatriz vermelha descoberta pelo punho branco. Um rápido impulso, com algo de espasmódico, impeliu seus dedos a se fecharem numa espécie de aperto de mão dele. Ele sentiu a pressão de suas unhas afiladas na palma da mão”²²⁶ (CHOPIN, 1994a, p. 102).

É claro que tal situação provocou em ambos sentimentos de pudor, fazendo com que imediatamente soltassem as mãos um do outro. Contudo, Arobin aproximou-se de Edna e olhou-a nos olhos. Este olhar acabou incitando o despertar: “Aproximou-se de Edna e a *imprudência de seus olhos* espantou o velho e esvanecente ser que a habitava, provocando toda sua sensualidade nascente. Ele viu em seu rosto o suficiente para se animar a pegar sua

²²⁴ No original; “He admired Edna extravagantly, after meeting her at the races with her father. He had met her before on other occasions, but she had seemed to him unapproachable until that day” (CHOPIN, 1988, p. 957).

²²⁵ No original: “Arobin caught the contagion of excitement which drew him to Edna like a magnet” (CHOPIN, 1988, p. 957).

²²⁶ No original: “She touched his hand as she scanned the red cicatrice on the inside of his white wrist. A quick impulse that was somewhat spasmodic impelled her fingers to close in a sort of clutch upon his hand. He felt the pressure of her pointed nails in the flesh of his palm” (CHOPIN, 1988, p. 959).

mão e segurá-la enquanto dizia sua demorada despedida”²²⁷ (CHOPIN, 1994a, p. 103 – grifo nosso).

Apesar deste arroubo momentâneo por parte de Edna, ela não deu chances para que Arobin fosse além. Depois que ele se despediu e beijou-lhe a mão, ela sentiu-se “um pouco como uma mulher que num momento de paixão é flagrada num ato de infidelidade e percebe o significado de seu ato sem estar inteiramente desperta de seu fascínio. Um pensamento vago atravessou sua mente: ‘O que ele pensaria’”²²⁸ (CHOPIN, 1994a, p. 104). A pergunta que ela se faz é bastante reveladora, principalmente depois que se descobre que

Não estava pensando no marido; estava pensando em Robert Lebrun. Seu marido parecia-lhe agora uma pessoa com quem se casara sem ter o amor como desculpa. Acendeu uma vela e foi para o quarto. Alcée Arobin não significava absolutamente nada para ela. Ainda assim, sua presença, seus modos, o calor de seus olhares e, sobretudo, o toque de seus lábios em sua mão, agiram sobre ela como um narcótico²²⁹ (id., *ibid.*).

A paixão de Arobin por Edna chega às raias da veneração, lembrando vagamente a antiga e perdida paixão endeusante de Léonce: ele a visita diariamente, sempre lhe manda flores e torna-se uma presença constante. Suas visitas à casa da protagonista chamam a atenção de outras personagens, como Adèle Ratignolle e Robert Lebrun. Adèle, num tom de conselho, dá uma espécie de advertência à Edna quanto ao seu relacionamento com Arobin: “[...] você sabe como o mundo é torpe... alguém andou falando sobre as visitas de Alcée Arobin. É claro, isto não teria importância não fosse pela terrível reputação do Sr. Arobin. Monsieur Ratignolle esteve me contando que apenas suas atenções já bastam para arruinar a reputação de uma mulher”²³⁰ (CHOPIN, 1994a, p. 127). Já Robert, quando volta e encontra uma foto de Arobin no estúdio de pintura de Edna, tem uma reação de claro ciúme:

²²⁷ No original: “He stood close to her, and *the effrontery in his eyes* repelled the old, vanishing self in her, yet drew all her awakening sensuousness. He saw enough in her face to impel him to take her hand and hold it while he said his lingering good night” (CHOPIN, 1988, p. 959 – grifo nosso).

²²⁸ No original: “somewhat like a woman who in a moment of passion is betrayed into an act of infidelity, and realizes the significance of the act without being wholly awakened from its glamour. The thought was passing vaguely through her mind, ‘What would he think?’” (CHOPIN, 1988, p. 960).

²²⁹ No original: “She did not mean her husband; she was thinking of Robert Lebrun. Her husband seemed to her now like a person whom she had married without love as an excuse. She lit a candle and went up to her room. Alcée Arobin was absolutely nothing to her. Yet his presence, his manner, the warmth of his glances, and above all the touch of his lips upon her hand had acted a narcotic upon her” (CHOPIN, 1988, p. 961).

²³⁰ No original: “[...] you know how evil-minded the world is — some one was talking of Alcée Arobin visiting you. Of course, it wouldn’t matter if Mr. Arobin had not such a dreadful reputation. Monsieur Ratignolle was telling me that his attentions alone are considered enough to ruin a woman’s name.” (CHOPIN, 1988, p. 979 – 980).

— Alcée Arobin! Que diabos faz uma foto dele aqui?
 — Tentei fazer um croqui de sua cabeça outro dia — respondeu Edna — e ele achou que a foto poderia ajudar. Foi na outra casa. Pensei que a havia deixado lá. Devo tê-la empacotado com meus materiais de desenho.
 — Acho que deveria ter devolvido a ele se já o terminou.
 [...].
 Robert jogou a foto para o lado²³¹ (CHOPIN, 1994a, p. 131).

A má fama de Arobin tem origem claramente em seu trato com as mulheres, ou seja, ele se envolve e as abandona com muita facilidade, algo que no pensamento do século XIX era até esperado dos homens, mas que poderia trazer a desgraça à vida de uma mulher, já que ela poderia ser acusada de adultério. Em especial no estado da Louisiana — bem como na França —, onde as leis são baseadas no famoso Código Napoleônico²³² desde 1821, a mulher era tutelada pelo pai ou marido e, por isso, o adultério era visto como uma afronta à moral e aos bons costumes, podendo o marido traído desafiar o amante da esposa para um duelo, algo que era até previsto em lei. Assim, Edna estava correndo um certo perigo — um perigo que envolve honra e o julgamento da sociedade, frise-se — com a aproximação de Arobin, uma vez que este já participara de um duelo, como ele mesmo o dissera na cena da cicatriz, o que indicia sua condição de amante de mulheres normalmente infelizes com seus casamentos.

Um outro indício da possível “má influência” de Arobin é algo sutilmente expresso no decorrer do jantar de aniversário (e marco da independência) de Edna. Em uma conversa com Monsieur Ratignolle, marido de Adèle (esta não pôde comparecer ao jantar, uma vez que estava se recuperando do parto de seu quarto filho), tem-se o seguinte sobre Arobin:

Monsieur Ratignolle estava preparado para levar as coisas a sério: os *mets*, os *entre-mets*, o serviço, as decorações, até mesmo as pessoas. Ergueu o olhar do pampo em seu prato e perguntou a Arobin se era aparentado ao cavalheiro daquele mesmo nome do escritório de advocacia Laitner e Arobin. O jovem admitiu que Laitner era

²³¹ No original: “‘Alcée Arobin! What on earth is his picture doing here?’

‘I tried to make a sketch of his head one day,’ answered Edna, ‘and he thought the photograph might help me. It was at the other house. I thought I had been left there. I must have packed it up with my drawing materials.’

‘I should think you would give it back to him if you have finished with it.’

[...].

Robert threw aside the picture” (CHOPIN, 1988, p. 984).

²³² Promulgado em 21 de março de 1804 por Napoleão Bonaparte, então imperador da França, o Código Napoleônico serviu de base para praticamente todas as constituições legais modernas da Europa e das Américas na medida em que separava o Direito Canônico das outras formas de legislação. Baseado no Direito Romano e, possivelmente, no **Contrato Social**, de Rousseau, o Código Napoleônico instituía o casamento como *un affair d’argent* (um negócio de dinheiro), ou seja, como um contrato que podia ser desfeito a qualquer tempo por qualquer uma das partes. Nesse sentido, foi a primeira vez que o divórcio se tornou legal, afrontando diretamente o caráter sagrado e indissolúvel do matrimônio instituído até então pela igreja Católica. Contudo, o Código também instituía, baseado no pátrio poder do Direito Romano, que todas as mulheres deviam ser tuteladas pelo pai, marido ou filho (na falta do pai), o que deu margem a uma legalização da subordinação da mulher. Na Louisiana, único estado norte-americano a basear suas leis no Código Napoleônico, este foi instituído em 1821 (cf. www.la-legal.com/history_louisiana_law.htm, consultado em 11/05/2005).

um bom amigo pessoal que permitira que o nome Arobin decorasse os timbres da firma e aparecesse numa tabuleta que embelezava a rua Perdido.
 — Há uma abundância tão grande de pessoas e instituições curiosas — disse Arobin — que por motivo de conveniência as pessoas são realmente obrigadas a assumir a virtude de uma ocupação, se não a têm, hoje em dia²³³ (CHOPIN, 1994a, p. 116 – 117).

O sutil indício da possível “má influência” de Arobin é expresso na menção à rua Perdido (no original, *Perdido Street*). Não é necessário tecer-se muitas considerações sobre o claro significado de *perdido* em português ou em espanhol (língua original da palavra que nomeia a rua), uma vez que se trata de algo ou alguém que se perdeu ou que se comporta em desacordo com a moral e os bons costumes. Certamente que Arobin se encaixa nesta segunda definição. Complementando o interessante significado de *perdido* está a própria declaração da personagem quanto a sua profissão, a qual não tem, e o fato de que fora o amigo Laitner que tivera a bondade de colocar também o seu nome — e possivelmente pagar-lhe algum dividendo — na placa do irônico escritório de advocacia da rua Perdido, já que todo “perdido” precisa ou precisará de um advogado (ou será que todo advogado está “perdido”?).

Em termos de alteridade, Arobin é uma espécie de Robert Lebrun mais experiente, uma vez que o segundo, apesar de também afeito a tornar-se amante de várias mulheres, ainda guarda um ar de infantilidade e pureza que o torna um pouco mais sutil do que o primeiro, que se deixa levar pelas momentâneas e perigosas paixões arrebatadoras. É por isso que Edna sente-se um pouco estremecida e atraída com os olhares de Arobin, pois são olhares que expressam uma liberdade e uma libertinagem que não se deixam controlar pelas convenções sociais, ou seja, expressam o próprio despertar da protagonista²³⁴. Não seria prudente afirmar que Edna tenha se envolvido mais profundamente com Arobin, como ocorreu com Robert. Contudo, inegavelmente ele a abalou, uma vez que no limiar do impasse do suicídio ela menciona seu nome: “‘Hoje é Arobin; amanhã será algum outro. [...]’”²³⁵ (CHOPIN, 1994a, p. 149). Como Robert, Arobin é também uma sombra fantasmal que, de uma forma ou de outra, influencia a protagonista, mesmo que corporalmente ausente, em seu trajeto de despertar.

²³³ No original: “Monsieur Ratignolle was prepared to take things seriously: the *mets*, the *entre-mets*, the service, the decorations, even the people. He looked up from his pompono and inquired of Arobin if he were related to the gentleman of that name who formed one of the firm of Laitner and Arobin, lawyers. The young man admitted that Laitner was a warm personal friend, who permitted Arobin’s name to decorate the firm’s letterheads and to appear upon a shingle that graced Perdido Street.

‘There are so many inquisitive people and institutions abounding,’ said Arobin, ‘that one is really forced as a matter of convenience these days to assume the virtue of an occupation if he has it not.’” (CHOPIN, 1988, p. 971).

²³⁴ “Os olhos são o espelho da alma”, já diz o ditado popular.

²³⁵ No original: “‘To-day it is Arobin; to-morrow it will be some one else. [...]’” (CHOPIN, 1988, p. 999).

Com a análise de Alcée Arobin concluímos as conjecturas sobre as cinco personagens que compõem o cerne de **The Awakening** e suas interações com o despertar da protagonista. Como se pôde notar até aqui, o universo da narrativa em questão é extremamente complexo e repleto de sutilezas, inferências e referências, ironias e *inter-ditos*.

O narrador está o tempo todo jogando com as personagens e com o leitor, ora distanciando-se destes, ora aproximando-se e quase se confundindo com estes. Entretanto, um olhar distanciado, portanto crítico, invariavelmente mostra que o grande assunto, o grande foco de **The Awakening** é mesmo Edna Pontellier e seu trajeto de despertar enquanto indivíduo independente. Todas as personagens até aqui analisadas contribuem, de uma forma ou de outra, para este despertar através de inter-relações que acabam revelando mais sobre Edna do que propriamente sobre elas mesmas. Elas são, na verdade, os “eus” de Edna Pontellier, “eus” estes que compõem sua multifacetada personalidade. A ausência de Léonce, a beleza e o irrepreensível comportamento de Adèle, a sombra erótica e influente de Robert, a música e a feiúra de Mademoiselle Reisz e, finalmente, a liberdade libertina de Alcée Arobin influenciam de forma decisiva, através de relações de alteridade, o ser de Edna Pontellier, ao mesmo tempo levando-a a tornar-se um indivíduo de personalidade independente, mas também colocando-a ante o insolúvel impasse entre ser mãe zelosa e esposa dedicada ou tornar-se uma artista, uma mulher corajosamente independente.

Um ar melancólico, uma atmosfera de falha, de regressão, de contrariedade perpassa, contudo, a personagem Edna Pontellier, tornando-a tristemente infeliz, uma infelicidade de quem não encontrou a plenitude ou, pior ainda, de quem a plenitude da independência individual e subjetiva foi negada em seu momento mais doce. Neste sentido, talvez Edna Pontellier denuncie, veladamente, o medo de Kate Chopin de deixar que sua personagem fosse além de conceder-lhe a plenitude do despertar, de conceder-lhe a plenitude da independência feminina em todos os aspectos. Talvez porque nenhuma mulher tenha chegado a essa plenitude, a essa *jouissance*, nos termos de Hélène Cixous, já que é impossível libertar-se completamente do patriarcado. A pergunta que não quer calar é: *e se Edna Pontellier não tivesse se suicidado, no que teria se transformado?* Teria renegado a si mesma e regredido ao papel angelical de Adèle Ratignolle; ou teria levado a coragem mencionada por Mademoiselle Reisz às últimas conseqüências e transcendido a normalidade, tornando-se um monstro? Ou ainda teria encontrado o equilíbrio entre o anjo e o monstro, aceitando assim os dois aspectos da mesma coisa, e se transformado em algo único, diferente, inimaginável; algo que desafia a própria compreensão do universo patriarcal em todas as suas dimensões?

Talvez por ter chegado a estas mesmas questões e não as ter respondido, uma vez que não há mesmo resposta para elas, Kate Chopin tenha optado por fazer com que Edna Pontellier se suicide. Não se quer aqui dizer que a autora não teve capacidade para desenvolver sua personagem para além do normal e esperado. Longe disso. A questão é que também Kate Chopin estava presa às convenções patriarcais, ao universo patriarcal, já que mesmo com toda a sua cultura ela ainda fora criada — e inferira os papéis, assim como toda mulher — para ser uma esposa dedicada e uma mãe zelosa, como o fora até o final de sua vida. O suicídio era a opção porque não há, até o presente momento e em toda a literatura ocidental, outra opção que não esta ou a loucura. Personagens como Edna Pontellier atingiram um limiar. Nenhum outro autor ou autora conhecido, escrevendo sobre o universo feminino, foi além desse limiar, havendo portanto uma lacuna na tradição literária do ocidente.

4. O Jogo de Interiores e Exteriores: Tempo e Espaço

TEMPO

Assim como enredo, narrador e personagens, um olhar sobre a instância narrativa do tempo, em **The Awakening**, pode enriquecer sobremaneira a leitura que se tem procurado fazer neste trabalho, qual seja de apontar a disseminação das desarticulações do pensamento patriarcal empreendidas por Kate Chopin.

Em termos de marcação datada, não há, em toda a narrativa, qualquer indício que denote um período específico do tempo histórico. Não é possível, portanto, se dizer em que ano se passa a trama. Apenas se sabe que a estação é o verão e, pelas descrições de locais, roupas e costumes, que o cenário é do século XIX. Esse caráter não datado de **The Awakening** abre possibilidades interessantes de interpretação, sendo uma delas a questão da atemporalidade.

Apesar de ser uma narrativa escrita no século XIX e que pinta um contexto sócio-cultural tipicamente *fin de siècle*, não se pode dizer que a obra deve ser lida tendo-se em mente *apenas* o contexto do século XIX, como ocorre, por exemplo, com **A cabana do pai Tomás** (1852), de Harriet Beecher Stowe. Certamente que as leituras anteriores do enredo, do narrador e das personagens seriam bem menos ricas se não fosse levado em consideração o contexto sócio-histórico. Entretanto, à medida que se torna mais aprofundado o olhar sobre a narrativa, as fronteiras do século XIX são ultrapassadas tanto para frente quanto para trás, o que torna possível evocar, na mesma narrativa, a modernidade do Movimento Feminista e o tratamento de assuntos à maneira dos clássicos gregos. É essa maleabilidade interpretativa que torna possível afirmarmos que **The Awakening** é uma narrativa atemporal, ou seja, que não se limita ao contexto do século XIX, mas sim expande-se até as raias do passado mais longínquo e do futuro mais distante.

Sob esta perspectiva, torna-se mais clara a opção de Kate Chopin por um tempo narrativo não datado e sim apenas sugerido: Edna Pontellier está na Grand Isle do século XIX, mas poderia estar também na mítica Avalon (uma possível sugestão para o que ocorre no capítulo XIII) ou na New Orleans do século XXI. Essa característica atemporal de **The Awakening** é bastante significativa em termos dos propósitos desarticuladores da autora, ou seja, a atemporalidade confere um caráter de *eterno retorno* às abordagens da narrativa, uma vez que os assuntos referentes à mulher — sua sexualidade, seu papel social, sua personalidade — sempre retornaram, de tempos em tempos, à pauta das discussões da

sociedade patriarcal. Algo como uma ferida que é curada apenas aparentemente: passa-se o tempo e, em algum momento, ela volta a infeccionar. Assim ocorre com as questões sócio-culturais abordadas em **The Awakening**: o universo patriarcal nunca resolveu a questão do papel da mulher, e a mulher também nunca resolveu seu próprio papel. É claro que, de tempos em tempos, isso retorna às discussões, umas vezes com menos ênfase, outras vezes de forma avassaladora (como o foi o Movimento Feminista).

Já na Grécia Antiga se discutia o papel feminino no universo social, o que resultou no aparecimento dos poemas de Safo e de **Medéia**, a grande tragédia de Eurípides. Anterior mesmo à própria formação da Grécia, as civilizações Paleolíticas já cultuavam entidades femininas ligadas à fertilidade, haja visto a estatueta da **Vênus de Willendorf**²³⁶ (c. 24000 – 22000 a.C.), claro exemplar de um culto quase pré-histórico ao feminino. No próprio Egito Antigo o culto de Ísis, a *mãe do deus-criador*, era muito difundido. Até mesmo a Idade Média, com todas as suas proibições e caças às bruxas, foi “assolada” pelo retorno do feminino a partir da lenta e velada incorporação da figura da Deusa celta na imagem da Virgem Maria cristã²³⁷. É no século XVII que Shakespeare constrói seus anjos (Julieta) e demônios (Lady Macbeth) femininos. Já no século XVIII a mulher começa a manifestar-se na literatura, com Madame de Staël na França e Mary Wollstonecraft na Inglaterra. No século XIX, o Realismo literário empreende nova caça às bruxas pelo medo do retorno do feminino, reagindo à Jane Austen e às irmãs Brontë com narrativas do peso de **Ana Karênina**, **Madame Bovary**, **O primo Basílio** (1878) e **Dom Casmurro** (1900), nas quais as mulheres são retratadas ou como anjos ou, principalmente, como monstros a serem exterminados. Interessantemente os autores dessas obras canônicas da literatura matam suas protagonistas, o que reforça a idéia de que seus padrões são pautados por uma visão do feminino como monstro. É somente no século XX, com o esfacelamento dos tabus vitorianos e com a revisão de tradições milenares, que o Feminismo pôde eclodir abertamente e dar seu grito há tantos séculos reprimido.

Com este brevíssimo resumo histórico, nota-se que o Feminismo/Feminino esteve presente em praticamente todos os momentos da existência humana, como um eterno partir e regressar ao mesmo lugar, ou seja, sempre que ocorre uma tentativa de manifestação do ente Feminino, este é imediatamente reprimido pelo universo patriarcal e, tempos depois, a mesma

²³⁶ Vide Anexo 3, Figura 1.

²³⁷ É preciso que se tenha em mente aqui que o culto à Virgem Maria surge ainda na Idade Média, difundindo-se muito especialmente entre os povos cristianizados da Irlanda e Escócia, cuja religião anterior era calcada no panteão celta. Apesar disso, o dogma da Imaculada Conceição, que oficializa o culto à Virgem Maria e institui que esta concebera Jesus Cristo e continuara virgem, só foi proclamado em 8 de dezembro de 1854, por Pio IX.

manifestação retorna de outra forma e até em outro lugar (às vezes até no mesmo lugar e com a mesma forma). **The Awakening** é um desses momentos de retorno que, pouco a pouco, vão corroendo um *status quo* que parece perfeitamente equilibrado. Nada mais natural que Kate Chopin escolhesse uma perspectiva atemporal para contar a história de sua protagonista, pois o próprio Feminismo/Feminino é atemporal.

A atemporalidade em **The Awakening** tem também uma outra função: dar um caráter mítico à narrativa. Tal caráter é evocado por Sandra M. Gilbert em sua análise da obra — “The Second Coming of Aphrodite” (1983). Diz a autora que “**The Awakening** é uma ficção feminina que ao mesmo tempo se detém e revisa o hedonismo *fin de siècle* para propor um mito feminista e matriarcal de Afrodite/Vênus como uma alternativa ao mito masculinista e patriarcal de Jesus”²³⁸ (1987, p. 91 – grifos da autora). Nesta passagem a teórica refere-se ao mito de Afrodite, que pode ser encontrado na narrativa de **The Awakening** na figura de Edna Pontellier. Interseccionando texto e subtexto, a narrativa emana uma atmosfera mítica em vários níveis, explicando, portanto, passagens como o capítulo XIII e todas as suas nuances (o sono, a cor branca, as histórias de Madame Antoine, a vela vermelha do barco de Tonie etc.); a beleza *surreal* de Adèle Ratignolle; as sugestivas imagens noturnas, pontuadas pela lua e pelo som do mar; e principalmente o momento em que Robert conta à Edna uma história de fantasma, que não deixa de ser, em certo sentido, também uma declaração de amor:

No dia vinte e oito de agosto, à meia-noite, e se a lua estiver brilhando — a lua precisa estar brilhando — um fantasma que assombrou estas plagas durante eras se levanta do Golfo. Com sua visão penetrante, o fantasma sai à procura de algum mortal digno de lhe fazer companhia, digno de ser exaltado por algumas horas nos reinos dos semicelestiais. Sua busca vinha sendo infrutífera e, desalentado, ele voltava a mergulhar no mar. Mas esta noite ele encontrou a Sra. Pontellier. Talvez ele jamais a liberte inteiramente de seu encantamento. Talvez ela jamais tenha que se submeter novamente a ter um pobre e indigno terráqueo caminhando à sombra de sua divina presença²³⁹ (CHOPIN, 1994a, p. 45).

Com passagens como essa, pode-se notar que há claros indícios de que **The Awakening** guarda influências e manifestações das narrativas míticas, tipicamente

²³⁸ No original: “**The Awakening** is a female fiction that both draws upon and revises *fin de siècle* hedonism to propose a feminist and matriarchal myth of Aphrodite/Venus as an alternative to the masculinist and patriarchal myth of Jesus”.

²³⁹ No original: “On the twenty-eighth of August, at the hour of midnight, and if the moon is shining — the moon must be shining — a spirit that has haunted these shores for ages rises up from the Gulf. With its own penetrating vision the spirit seeks some one mortal worthy to hold him company, worthy of being exalted for a few hours into realms of the semi-celestials. His search has always hitherto been fruitless, and he has sunk back, disheartened, into the sea. But to-night [sic] he found Mrs. Pontellier. Perhaps he will never wholly release her from the spell. Perhaps she will never again suffer a poor, unworthy earthling to walk in the shadow of her divine presence” (CHOPIN, 1988, p. 909 – 910).

atemporais. Claramente, essa atemporalidade mítica é contraditória ao Realismo e ao Naturalismo, que pressupõem uma tentativa (evidentemente falha) de chegar o mais próximo possível da realidade. Na verdade, o uso do tempo mítico por Kate Chopin é, em si, também uma desarticulação do pensamento patriarcal na medida em que instaura pontos de irrealidade no que se concorda ser o real e o torna instável, além de ser também uma clara crítica aos pressupostos da escola Realista. Esse uso, extremamente moderno por sinal, da instância narrativa do tempo é uma das características que tornam **The Awakening** inclassificável, irreduzível aos modelos de qualquer escola literária do século XIX ou posteriores/anteriores. Já observamos, em capítulo anterior, que é possível encontrar características de várias escolas literárias na narrativa. A questão da atemporalidade vem acrescentar a possibilidade de afirmar que **The Awakening** pode ser classificado em todas as escolas, mas também em nenhum delas.

Kate Chopin faz ainda outros jogos com o tempo da narrativa para tecer impasses de significação que desarticulam qualquer possibilidade *pré-concebida* de *estrutura*, o que contribui sobremaneira para — quando não empreende em si — a disseminação de desarticulações que minam os pressupostos opostos e hierárquicos patriarcais.

Um desses jogos constitui-se em uma tentativa de igualar o tempo da história, ou seja, o tempo em que ocorrem os fatos narrados (um tempo atemporal, portanto); com o tempo do discurso, ou seja, o tempo em que a história é contada pelo narrador. Como anteriormente dito quando analisamos o narrador, não há um distanciamento crítico deste em relação à protagonista. Essa aproximação entre a história narrada e o seu narrador tem implicações também sobre a instância do tempo, uma vez que coloca narrador e narração em um mesmo nível. Dessa forma, o tempo da história é igual ao tempo do discurso, o que vem novamente reafirmar a já aventada possibilidade de identificação entre o narrador e Edna Pontellier.

Partindo-se de tal identificação como um pressuposto, poder-se-ia afirmar que **The Awakening** é perpassado, em praticamente toda a sua extensão textual, pelo que a Teoria Literária moderna chama de *fluxo de consciência*, ou *monólogo interior*, uma das técnicas utilizadas por modernistas como Virginia Woolf e James Joyce.

Alfredo Leme Coelho de Carvalho define fluxo de consciência (*stream of consciousness*) como “a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (1981, p. 51), e complementa:

Frequentemente as denominações ‘stream of consciousness’ e monólogo interior têm sido usadas como sinônimas. Scholes e Kellogg, entretanto, advertem que, enquanto a primeira ‘é propriamente antes um termo psicológico que literário’, a

segunda é, de fato, um termo literário, ‘sinônimo de solilóquio não falado’²⁴⁰ (1981, p. 52).

Para os propósitos deste trabalho, não tomaremos a diferenciação entre fluxo de consciência e monólogo interior de Scholes e Kellogg como algo relevante, uma vez que partimos do princípio desconstrucionista de que não existem fronteiras demarcadas entre Literatura, Filosofia, História, Psicanálise ou qualquer outra ciência humana, exata ou biológica (inclusive a Física e a Matemática).

Contudo, nos interessa a definição de *monólogo interior* dos dois teóricos ingleses citados por Carvalho, uma vez que tal definição é menos específica do que a de fluxo de consciência proposta pelo teórico brasileiro. Isso se torna importante na medida em que se constata que Kate Chopin não usou o fluxo de consciência à maneira de James Joyce, por exemplo, que tenta reproduzir (e consegue) no seu **Ulisses** (1922) a fragmentação caótica de um dia (16/06/1904) do pensamento de Leopold Bloom, a personagem principal da narrativa. Nesse aspecto, Chopin foi mais “contida”, digamos, uma vez que usou o fluxo de consciência apenas como um “solilóquio não falado” na instância do narrador que narra o que a protagonista pensa e/ou sente (mas sem formar um juízo crítico, note-se), o que pode ser mais um indício da identificação entre narrador e protagonista, já que o fluxo de consciência é uma característica de narradores-personagens, e não só de narradores e nem só de personagens.

Assim o uso dessa técnica narrativa, conjugado com a igualdade entre tempo da história e tempo do discurso, juntamente com a possibilidade de aproximação identitária entre narrador e protagonista, tornam **The Awakening** uma narrativa com um viés (anti)estrutural modernista, o que nos permite reafirmar sua atemporalidade e a impossibilidade de classificá-lo em qualquer escola literária.

Essa constatação justifica ainda o emprego de uma teoria analítica de base desconstrucionista — marcadamente *pós*-estruturalista, já que uma leitura estruturalista da conjugação entre narrador, protagonista e tempo não poderia chegar às conclusões que chegamos, pois seria considerado inválido o pressuposto da igualdade entre tempo da história e tempo do discurso, visto que Gerard Genette, por exemplo, considera essa possibilidade (o *grau zero* da narrativa) uma existência hipotética²⁴¹ —, a qual nos propomos empregar, e que vem se mostrando até o presente momento bastante produtiva como ferramenta de análise e

²⁴⁰ De fato, o termo *fluxo de consciência* ou *stream of consciousness* foi cunhado e primeiramente definido pelo psicólogo norte-americano William James em **Principles of Psychology** (1955). Já o termo *monólogo interior* foi criado pelo crítico francês Valéry Larbaud no prefácio que fez para uma narrativa de Édouard Dujardin [**Les Lauriers Sont Coupés** (1888)] a qual James Joyce afirmou ter se inspirado para escrever **Ulisses**. (Cf. notas 1 e 7 do texto de Carvalho – vide Referências Bibliográficas).

²⁴¹ Cf. GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vegas, s/d.

interpretação e, justamente por isso, arriscamo-nos a dizer que **The Awakening** é uma narrativa que já guarda indícios do que é atualmente conhecido como pós-modernidade (que não é uma escola literária, frise-se), uma vez que além dos usos das instâncias narrativas até aqui demonstrados, há ainda o rico diálogo com outras linguagens artísticas, como a música e as artes plásticas. Essas características são, notadamente, verificáveis na literatura pós-moderna²⁴².

Aventada a possibilidade do emprego do fluxo de consciência em **The Awakening**, é esperado que se conclua que o tempo da narrativa, além de atemporal, é marcadamente psicológico, ou seja, que se dá na mente da(s) personagem(ns). Entretanto, uma conclusão desse tipo só se torna possível se novamente partirmos do pressuposto da identificação entre narrador e protagonista, uma vez que há apenas uma única passagem da narrativa em que sabemos, marcadamente, que é Edna Pontellier quem está pensando (ou “dizendo para si mesma”) — “Hoje é Arobin; amanhã será algum outro. Não faz diferença para mim, não me importo com Léonce Pontellier... mas Raoul e Etienne!”²⁴³ (CHOPIN, 1994a, p. 149) —, pois nos outros momentos o pensamento desta é narrado pelo narrador, mas um narrador que, de forma muito *sui generis*, se coloca no mesmo nível da personagem e até mesmo do leitor utilizando uma única palavra: “Mas o começo das coisas, especialmente de um mundo, é necessariamente vago, confuso, caótico e extremamente perturbador. Quão poucos de nós emergem de um tal começo! Quantas almas não perecem nesse turbilhão!”²⁴⁴ (CHOPIN, 1994a, p. 26 – grifo nosso).

E assim Kate Chopin vai jogando, amparada pelo limiar da instância do tempo, com o exterior e o interior de sua protagonista e do seu narrador à medida que o segundo, numa perspectiva exterior, já que é um narrador em terceira pessoa, *narra* os sentimentos — interiores — da primeira, em um movimento que torna nebuloso, portanto desarticulado, os limites entre o exterior e o interior. Isso ficará mais claro quando analisarmos a instância do espaço.

²⁴² Não é nosso propósito, no presente trabalho, enveredar pelos caminhos de uma discussão teórica sobre o que é e o que não é o pós-modernismo, visto que tal rotulação (como *qualquer* rotulação) tem se mostrado extremamente passível dos mais variados tipos de contestação. Por isso, entendemos pós-modernismo, para os fins os quais aqui utilizamos esta terminologia, como uma tendência da Literatura pós década de 1960 de utilizar-se de outras linguagens, além da textual, para se construir, bem como de técnicas que prezam a fragmentação em vários níveis da textualidade.

²⁴³ No original: “‘To-day [*sic*] is Arobin; to-morrow [*sic*] it will be some one else. It makes no difference to me, it doesn't matter about Léonce Pontellier — but Raoul and Etienne!’” (CHOPIN, 1988, p. 999).

²⁴⁴ No original: “But the beginning of things, of a world especially, is necessarily vague, tangled, chaotic, and exceedingly disturbing. How few of us ever emerge from such beginning! How many souls perish in its tumult!” (CHOPIN, 1988, p. 893 – grifo nosso).

Um outro jogo com o tempo empreendido por Kate Chopin em **The Awakening** é a questão das anacronias (prolepses e analepses). A rigor, não há prolepses na narrativa, uma vez que isso seria até mesmo antitético em relação ao que mencionamos acima sobre a tentativa de igualar tempo da história e tempo do discurso. Há apenas quatro analepses, que não podem ser classificadas exatamente como tal, uma vez que são menos a evocação de um *período* de tempo anterior ao discurso do que simples *lembranças*. Teceremos comentários primeiramente sobre a não existência de prolepses.

Em termos discursivos, ou seja, de escopo estrutural do texto, de fato não há, em nenhuma passagem de **The Awakening**, pontos em que se antecipa qualquer fato que vá ocorrer posteriormente na narrativa, nem por parte do narrador e nem por parte das personagens. Contudo, **The Awakening** é um palimpsesto, é uma narrativa que guarda níveis de significação subentendidos e que, como o corpo feminino para Hélène Cixous ou como a tradição literária feminina para Gilbert e Gubar, contém algo escondido, contém um *subtexto*. Há, evidentemente, rastros desse subtexto no texto (discurso) propriamente dito, já que não há limite entre um e outro, uma vez que estão em perpétuo diálogo (como o consciente e o inconsciente de Freud). Sob esta perspectiva, **The Awakening** guarda não apenas uma, mas sim várias prolepses contidas no subtexto, as quais adiantam especificamente o final trágico da protagonista que vai ocorrer no nível discursivo. Dessa forma, as prolepses têm, especificamente nesta narrativa, um aspecto de *inter-dito* (posicionam-se *entre* o texto e o subtexto) e contêm, por isso, também um aspecto do despertar. São, na verdade, *rastros deixados pelo despertar*, ou possíveis centros disseminadores de desarticulação do que é aparentemente estável.

No universo de **The Awakening**, as prolepses têm um caráter de anúncio do destino de Edna Pontellier, como se a Morte fizesse pairar sobre a narrativa uma sombra, ou melhor, uma teia tênue e quase invisível, de sua inelutável chegada. Assim a primeira, e talvez a mais sutil, destas prolepses contidas no subtexto é a shakespeariana figura da mulher de negro, a qual aparece já no capítulo I: “Mais adiante, à frente de um dos chalés, uma senhora de preto caminhava com ar compenetrado para cima e para baixo, rezando o terço”²⁴⁵ (CHOPIN, 1994a, p. 12). Shakespeariana porque os sonetos 127 a 152 de Shakespeare são dedicados a uma certa “Dark Mistress” ou “Black Beauty” a quem o eu lírico ao mesmo tempo ama e odeia, compreende e condena, elogia e insulta. Enfim, uma figura aporética em si, um ponto de desarticulações na poesia do autor.

²⁴⁵ No original: “Farther down, before one of the cottages, a lady in black was walking demurely up and down, telling her beads” (CHOPIN, 1988, p. 882).

Esta “Dark Lady” — como foi consagrada pela crítica — continua um grande mistério nas obras do bardo inglês, um espectro sem rosto ou forma (quem seria tal dama? terá existido mesmo ou será mais um fruto brilhante da mente de um autor ímpar?) que vem aumentar ainda mais a já extensa lista de incógnitas que rodeiam seus sonetos, como a pergunta que já se tornou clichê sobre a autoria dos poemas, a questão da dedicatória dos sonetos 1 a 126 ao terceiro conde de Southampton, a problemática da palavra *begetter* e da referência a um certo Mr. W. H. no frontispício do volume original, além da própria linguagem inventiva e renovadora encontrada nos poemas do autor. No ensaio introdutório à tradução de trinta sonetos de Shakespeare feita por Ivo Barroso, Nehemias Gueiros resume de maneira singular a questão da “Dark Lady” ao dizer que esta “continua a dama escondida, um *fantasma hamletiano*, a musa clássica ou a mulher em carne e osso do poeta, mas incógnita e misteriosa” (1991, p. 39 – grifo nosso).

O contexto dessa aparição da dama de negro em **The Awakening** — uma aparição do Além, por assim dizer — é, como ocorre nos sonetos shakespearianos, bastante estranho, pois ocorre à luz do dia em meio à agitação da *pension* de Madame Lebrun: as gêmeas Farival estão tocando o dueto de **Zampa** ao piano, Madame Lebrun está andando de um lado para o outro, há muitos hóspedes no local e crianças brincando à sombra de um carvalho. Trata-se, portanto, de uma cena alegre, uma cena que não justificaria a menção, por parte do narrador, de uma mulher de *negro*. Há, ainda, dois pontos fulcrais que merecem um olhar atento nesta cena: a roupa usada por Madame Lebrun — “Era uma mulher bonita e bem-disposta, *sempre vestida de branco* [...]”²⁴⁶ (id., *ibid.* – grifo nosso) — e a lenta aproximação de Edna e Robert vindos da praia sob um *guarda-sol branco*²⁴⁷. Fica claro, portanto, que há um contraste gritante, até mesmo *surreal*, entre a alegria da cena, a cor branca da roupa e do guarda-sol e a mulher vestida de negro. É inevitável, portanto, perguntar-se o que esta mulher estaria fazendo ali, naquele momento, visto que nesta e em todas as outras vezes nas quais tal *aparição* (seria um fantasma? seria um espectro? ou seria apenas mais uma personagem acessória?) se faz presente na narrativa, Edna e Robert estão juntos ou próximos.

Neste primeiro contexto, certamente que a presença da mulher de negro é um símbolo deliberadamente inserido por Kate Chopin: o símbolo da Morte, já que a mulher encontra-se

²⁴⁶ No original: “She was a fresh, pretty woman, *clad always in white* [...]” (CHOPIN, 1988, p. 881 – grifo nosso).

²⁴⁷ Eça de Queirós também usou, em uma das cenas de **Os Maias** (1888), um guarda-sol como metáfora do destino de uma personagem. Trata-se da cena em que Pedro da Maia e Maria Monforte se encontram em Sintra. Dom Afonso, pai de Pedro, seguiu o casal e os viu passeando de carruagem. Na carruagem, Maria Monforte tinha aberto um guarda-sol vermelho para proteger a ela e a Pedro. Ao avistar tal guarda-sol, um terrível pressentimento de morte tomou Dom Afonso. Tempos depois, Pedro se suicidaria por Maria tê-lo abandonado.

de luto (a roupa negra e o terço à mão). A função desta inserção é claramente colocar um ponto de desequilíbrio no todo aparentemente feliz da cena, é colocar um ponto que gere um impasse — uma *aporia* —, que permita se pensar aquele momento como uma felicidade *aparente*. Além disso, esta mulher de negro aparece como um prenúncio da chegada de Edna — que já avançava vagarosamente na companhia de Robert rumo à *pension* —, ou seja, trata-se de um arauto da Morte, um arauto que anuncia a morte da protagonista, uma morte que tem imensa ligação com Robert e com o despertar e a água. É, portanto, uma prolepse que adianta na segunda página da narrativa o que só ocorrerá na última. O fato desta aparição ocorrer durante o dia vem demonstrar que é na luz que se encontra a treva, e vice-versa, uma vez que a luz da compreensão trazida pelo despertar (sendo a luz aqui um símbolo da clareza de idéias), o qual já se iniciara em Edna Pontellier, será também o motivo da morte da protagonista simbolizado no luto da mulher. Isso explicaria também o fato do suicídio de Edna ocorrer em plena luz do dia, algo tão *sobrenatural* quanto uma mulher de negro em um dia claro e feliz.

Em razão deste signo funesto aparecer sempre em contextos onde Edna e Robert estão juntos ou próximos, e levando-se em consideração que estes são amantes, é inevitável a associação entre as duas personagens mencionadas e a mulher de negro, uma associação que lembra as entidades de Eros e Tânatos na mitologia grega: o primeiro, o amor primordial (não o filho de Afrodite e de Ares), é um princípio unificador, um princípio de agregação, um princípio de vida (Robert); o segundo é o filho de Nix (a Noite), a personificação da própria Morte, que povoa o ideário ocidental como um princípio desagregador (a mulher de negro). No universo cosmogônico grego, Eros e Tânatos são entendidos como opostos impossíveis de serem associados. Contudo, a teoria freudiana das pulsões mostrará que eles são, na verdade, indissociáveis na psique humana, ainda que opostos (a pulsão de morte é fundamentalmente oposta à pulsão de vida), já que na própria base do Complexo de Édipo, ou seja, o **Édipo Rei** (séc. III a.C.) escrito por Sófocles, é o *amor* entre mãe e filho que causa a *morte* de ambos²⁴⁸.

Na cena analisada e nos outros breves momentos nos quais a mulher de negro aparece, ela assume o papel simbólico de Tânatos, sendo um signo de desagregação, portando da morte da protagonista que a separará, inelutavelmente, de Robert, seu grande amor. Esse sutil jogo de associações entre a mulher de negro/Tânatos/morte e Edna/Robert/Eros/vida, por ocorrer em uma obra que antecede em um ano (1899) a publicação da obra fundadora da Psicanálise

²⁴⁸ Entendemos o ato de se cegar e o ato de auto-exilar-se imputado a Édipo por ele mesmo, após a catarse da peça, como signos de morte, uma morte em vida (talvez até um tipo de ascese), pois a personagem nulificou sua existência devido ter descoberto a verdade sobre si mesmo.

(1900), pode ser entendido como uma *antecipação* do que só bem mais tarde seria teorizado por Freud, o que vem reforçar o caráter atemporal e moderno de **The Awakening**, bem como a desarticulação da oposição hierárquica entre Literatura e Teoria Literária, sendo aqui o texto de Chopin, da mesma forma que o de Sófocles, fonte de referencial teórico para a corrente psicanalítica de análise literária.

Uma segunda prolepse da morte de Edna seria o próprio capítulo XIII e a metafórica cena da última ceia da protagonista nela apresentada, bem como a vela vermelha do barco de Tonie, o qual foi utilizado por Edna e Robert para voltar a Grand Isle. A cena da última ceia já foi suficientemente analisada no capítulo anterior, inclusive sob este aspecto. Resta ainda uma breve menção à vela vermelha do barco.

Diz o narrador a respeito: “Quando ela 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 [*sic*] céleres sobre a água à procura de abrigo”²⁴⁹ (CHOPIN, 1994a, p. 57). Neste último parágrafo do capítulo XIII, tem-se uma das mais belas visões fantásticas, noturnas e relacionadas à água que permeiam **The Awakening**. O que é interessante notar aqui, para os propósitos que ora aventamos, é a menção a navios fantasmas a vagarem procurando abrigo. É fato que na tradição literária ocidental a figura do navio fantasma, ou seja, do navio cujos tripulantes mesmo mortos ainda o habitam, permeia a obra de autores famosos — como Melville, Conrad e até mesmo Tolkien — e o imaginário do público, significando uma centelha de morte que vem assombrar o reino da vida, ou como uma estranha centelha de vida que insiste em sobreviver mesmo na seara da morte.

No contexto subtextual das prolepses em **The Awakening**, esta evocação de navios fantasmas parece não apenas lembrar a História de Grand Isle e sua ligação com os piratas da região do Caribe, mas também, e principalmente, parece ser um signo de morte, um signo do *espreitar* da Morte em relação a Edna, novamente tentando adiantar, veladamente, o que vai se concretizar apenas no último momento da obra. Trata-se, portanto, de uma cena claramente gótica, certamente inspirada em Edgar Allan Poe ou, mais emblematicamente, na famosa **Balada do velho marinheiro** (1798), de Coleridge, na qual se tem a figura de um marinheiro que, inexplicavelmente, mata um albatroz no mar e, a partir desse momento, uma terrível maldição se abate sobre ele e o navio onde se encontra: todos os tripulantes morrem misteriosamente — menos o marinheiro, que a tudo assiste em extremo horror e pânico — e o

²⁴⁹ No original: “When she and Robert stepped into Tonie’s boat, with the red lateen sail, misty spirit forms were prowling in the shadows and among the reeds, and upon the water were phantom ships, speeding to cover” (CHOPIN, 1988, p. 920).

próprio navio é envolto em trevas dantescas e amaldiçoadas que o tornam um barco fantasma à deriva em um “mar com as águas podres”²⁵⁰.

Este *estar à deriva* que caracteriza o navio fantasma nos permite ler a passagem correspondente no capítulo XIII como uma metáfora da condição feminina causada pelo despertar: os papéis eminentemente inferiores perpetrados e incutidos à mulher ficariam como navios fantasmas à procura de abrigo ante o turbilhão que são as águas oceânicas do despertar. Além disso, a presença desse navio fantasma em uma obra como **The Awakening** pode ser também interpretada como a grande metáfora da essência do despertar de Edna, ou seja, como metáfora das paixões, pois o fato de ter se deixado levar por estas (Robert, a música, a água, a pintura etc.), da mesma forma que um navio fantasma à deriva no oceano do Destino, é ao mesmo tempo a causa do despertar e a causa do suicídio da protagonista. De certa forma, o navio fantasma é o próprio fantasma do suicídio, a própria materialização quase surreal da Morte a espreitar Edna.

Uma outra prolepse do destino trágico da protagonista pode ser lida na própria menção, muito *en passant*, à ópera **Tristão de Isolda**, de Wagner. No contexto, tem-se Edna em visita a Mademoiselle Reisz. O crepúsculo já toma conta do céu e a pianista entrega à protagonista a carta que Robert enviara. Enquanto Edna lê, Mademoiselle toca primeiramente um **Impromptu** de Chopin que, em dado momento, é suavemente *entrecruzado* por uma passagem da canção de Isolda: “Mademoiselle deslizara do Chopin para a melodia apaixonada e emocionante da canção de Isolda e novamente de volta ao Impromptu, com seus apelos profundos e pungentes”²⁵¹ (CHOPIN, 1994a, p. 87).

Na leitura do subtexto desta passagem encontram-se significados que prenunciam, novamente, a morte de Edna, uma vez que já mencionamos a tragédia ocorrida na ópera **Tristão de Isolda**, baseada na balada medieval **O romance de Tristão e Isolda**. A canção de Isolda, mencionada pelo narrador, é uma canção que fala do amor que esta sente por Tristão. Contudo, ao final da balada e da ópera os dois amantes morrem tragicamente pela falta um do outro: Tristão, doente, fora avisado que Isolda estava vindo ao seu encontro. De acordo com os mensageiros, ela chegaria de navio. Esse navio, ao aproximar-se do local onde estava Tristão, deveria içar uma vela branca caso Isolda nele estivesse, ou uma vela negra caso fosse o contrário [novamente tem-se o contraste entre o branco e o preto como uma metáfora do contraste entre luz e trevas ou vida e morte]. Por tramitações ocorridas no enredo da história,

²⁵⁰ In: COLERIDGE, Samuel Taylor. **A balada do velho marinheiro**. Trad. e notas de Alípio Correia de Franca Neto. Ilustrações de Gustave Doré. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p. 146.

²⁵¹ No original: “Mademoiselle had glided from the Chopin into the quivering love-notes of Isolde’s song, and back again to the Impromptu with its soulful and poignant longing” (CHOPIN, 1988, p. 946).

houve um primeiro navio que aportou e içou uma vela negra. Vendo isso, Tristão entregou-se aos braços da Morte pensando que sua amada o abandonara. Momentos depois, um outro navio chegou e içou a vela branca, mas era tarde demais: ao ver o amado morto, Isolda morreu também de dor²⁵².

Levando-se esta história em consideração como algo subjacente à narrativa de **The Awakening**, juntamente com o fato de Edna se encontrar no mesmo estado de Isolda à época da chegada da carta, ou seja, espacialmente separada de seu amado/amante Robert, o suave dedilhar da canção de Isolda por parte de Mademoiselle Reisz guarda não só um significado de alegria momentânea (na ópera de Wagner, a canção de Isolda é uma canção de felicidade resultante do amor), mas também um prenúncio do final trágico de **The Awakening**, com o suicídio de sua protagonista²⁵³. Novamente, tem-se uma aporia, um ponto que desarticula o aparente estado de felicidade emitido pela situação narrada — o próprio fato de Mademoiselle Reisz ter *interpolado* uma outra música ao **Impromptu** de Chopin é, em si, uma metáfora dessa aporia — ao imprimir uma tênue sombra da Morte por trás de uma inocente canção.

A quarta prolepse subtextual da morte de Edna ocorre na cena do jantar de aniversário e independência da protagonista, no capítulo XXX. Muitas personagens estão presentes neste jantar. Entretanto, uma delas ali aparece pela primeira e última vez em **The Awakening** (e marcadamente pela última vez na obra toda de Kate Chopin após **The Awakening**), como se fosse uma voz do Destino: “[Miss Mayblunt] viera com um cavalheiro atendendo pelo nome de *Gouvernail*, relacionado a um dos jornais, do qual nada de especial se podia dizer, exceto que era observador e parecia calmo e inofensivo”²⁵⁴ (CHOPIN, 1994a, p. 115 – grifo nosso).

Gouvernail, apesar de sua única aparição no universo de **The Awakening**, comporta em si uma imensa gama de significados. Primeiramente, trata-se de uma personagem que, como outras na narrativa (Madame Lebrun, Tonie, Madame Antoine e Claire Duvigné), aparece em outras obras de Kate Chopin. Os contos “A Respectable Woman” (1894) e “Athénaise” (1895) são os dois universos dos quais Gouvernail também faz parte. Nesses dois

²⁵² Cf. capítulo XIX de BÉDIER, Joseph (ed.). **O romance de Tristão e Isolda**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

²⁵³ Uma conjectura interessante pode ser tecida ao levarmos em consideração a ópera de Wagner e a balada medieval mencionadas nesta interpretação de **The Awakening**: qual seria a reação de Robert ao encontrar Edna morta? Morreria ele também ao ver o corpo da amada? Seria uma cena que inegavelmente suplementaria (em um sentido derridiano do termo) tanto a ópera de Wagner quanto a balada medieval — bem como a tragédia **Romeu e Julieta**, de Shakespeare, claramente influenciada pelo texto medieval —, uma vez que haveria uma inversão de papéis (o amado morrendo pela amada, e não o contrário, como ocorre nas obras mencionadas). Todavia, infelizmente Kate Chopin não escreveu tal cena em **The Awakening** e nem nos seus contos.

²⁵⁴ No original: “[Miss Mayblunt] had come with a gentleman by the name of Gouvernail, connected with one of the daily papers, of whom nothing special could be said, except that he was observant and seemed quiet and inoffensive” (CHOPIN, 1988, p. 970).

contos, pode-se observar várias características desta personagem e se descobrir que se trata de um jornalista muito culto, sensível, bem apessoado, admirador da beleza feminina, observador contumaz e adepto do liberalismo em casos que envolvam relacionamentos extraconjugais, apesar de ser capaz de renegar um grande amor em nome de um código pessoal de conduta ético-moral pautado pelo princípio de que “afeto e desejo devem ser mútuos, de forma a tornar um relacionamento satisfatório e ‘moral’”²⁵⁵ (DYER, 1987, p. 65).

Como se pode notar, Gouvernail aparece em **The Awakening** com todas essas informações pressupostas quanto a sua personalidade, visto que a introdução do narrador feita sobre sua presença no jantar de Edna é extremamente sucinta e vaga. Entretanto, estas informações pressupostas assumem fundamental importância quando se lê a passagem do comentário sussurrado de Gouvernail quando da visão de Victor Lebrun já caracterizado como **Baco** de Caravaggio, pela Senhora Highcamp: “‘There was a grave image of Desire/ Painted with red blood on a ground of gold’, murmurou Gouvernail, em voz baixa”²⁵⁶ (CHOPIN, 1994a, p. 119).

Este murmúrio do jornalista nada mais é do que os dois primeiros versos de um poema de Algernon Charles Swinburne (1837 – 1909) intitulado “A Cameo” [*Um camafeu*] (1866). Como pessoa sensível e observador contumaz que é, Gouvernail conseguiu captar de forma estarrecedora o universo daquele jantar oferecido por Edna, um universo em que paira algo estranho, meio onírico, permeado por uma atmosfera tênue de luxúria e perversidade. Levando-se em consideração a presença de Victor caracterizado como Baco — que estranhamente imprime no leitor uma sensação de que se está diante da figura de um *sátiro* —, o ambiente do jantar parece recender à selvageria, uma selvageria absurdamente reprimida, mas ainda assim desvairada. Inevitavelmente, esse ambiente remete às **Bacantes**²⁵⁷ (405 a.C.), outra tragédia de Eurípides. Nas palavras de Joyce C. Dyer, “há algo desagradável, quase perverso na cena do capítulo 30. E Gouvernail o percebe”²⁵⁸ (1987, p. 67).

Tal afirmação da ensaísta norte-americana só se torna possível se, além de conjugarmos todo o ambiente do jantar e seu diálogo com a mencionada tragédia de Eurípides, também voltarmos nossos olhares ao poema de Swinburne, cuja citação por

²⁵⁵ No original: “affection and longing must be mutual in order for a relationship to be satisfying and ‘moral’”.

²⁵⁶ A tradução dos versos citados seria algo como “Havia uma imagem gravada de Desejo/ Pintada com sangue rubro sobre um fundo de ouro”.

²⁵⁷ É interessante lembrar que **As Bacantes**, de Eurípides, é a única tragédia grega na qual a figura de um deus aparece como personagem. No caso, trata-se do próprio Dioniso, ou Baco, o que vem realçar ainda mais o diálogo entre o capítulo XXX de **The Awakening**, a famosa peça do tragediógrafo e a tela de Caravaggio.

²⁵⁸ No original: “there is something unpleasant, almost perverse about the scene in chapter 30. And Gouvernail recognizes it”.

Gouvernail é uma espécie de resumo não só daquele jantar, mas também do fatídico destino de Edna.

Considerando-se os dois versos mencionados em **The Awakening**, pode-se dizer que a visão lírica de Gouvernail é marcada pelo traço da Morte: a imagem do Desejo é pintada com sangue em um fundo dourado. Estas cores, o vermelho do sangue e o dourado, estão presentes de forma singular no capítulo XXX: o dourado do vestido de cetim usado por Edna e o vermelho sangue das rosas vermelhas usadas pela Senhora Highcamp para tecer a grinalda de Victor/Baco. Numa interpretação possível, mas não indiscutível, pode-se dizer que Edna é o Desejo mencionado no poema, uma vez que seu despertar é, de certa forma, pautado por este sentimento de cunho luxurioso. A imagem de um desenho pintado com sangue denota, claramente, a morte.

Essa interpretação ganha mais força quando observamos todo o poema de Swinburne²⁵⁹ e descobrimos que este trata basicamente de seis temas, ou sentimentos: Desejo (Desire), Dor (Pain), Prazer (Pleasure), Saciedade (Satiety), Ódio (Hate) e Death (Morte). Todos estes temas/sentimentos parecem contidos em um camafeu, ou seja, em um espaço muito pequeno, uma vez que há uma espécie de ligação intrínseca entre eles. É como se todo um universo de sentimentos e sensações estivesse contido em um espaço extremamente comprimido, prestes a explodir.

Entretanto, talvez o que mais chame a atenção no poema de Swinburne seja a Morte a espreitar os seres humanos, escravos desses temas/sentimentos, através da brecha de um portão (o que sintomaticamente indica que ele está *semi-aberto*) cuja fechadura contém a inscrição “Peradventure”, ou *incerteza*. No pensamento patriarcal ocidental, de fato a Morte é uma incerteza, e no poema de Swinburne ela parece ser a única saída (pois está no portão, aguardando que alguém venha ao seu encontro) para se libertar desses temas/sentimentos escravizadores.

²⁵⁹ “A Cameo”, de A. C. Swinburne:

There was a graven image of Desire
 Painted with red blood on a ground of gold
 Passing between the young men and the old,
 And by him Pain, whose body shone like fire,
 And Pleasure with gaunt hands that grasped their hire.
 Of his left wrist, with fingers clenched and cold,
 The insatiable Satiety kept hold,
 Walking with feet unshod that pushed the mire.
 The senses and the sorrows and the sins,
 And the strange loves that suck the breasts of Hate
 Till lips and teeth bite in their sharp indenture,
 Followed like beasts with flap of wings and fins.
 Death stood aloof behind a gaping gate,
 Upon whose lock was written Peradventure.

É dessa forma que, através do dito e do não dito (do *inter*-dito, portanto), Gouvernail não só resume o ambiente daquele jantar, mas também prenuncia com a clareza da água cristalina, talvez na mais lírica das prolepses subtextuais da narrativa, o final trágico de Edna Pontellier, a quem e a cujas incertezas a Morte espreita de longe, mas incessantemente.

Um olhar crítico sobre esses exemplos de prolepses subtextuais aqui analisados nos leva a concluir que a Morte é uma constante que se repete de forma sutil na narrativa, contaminando-a com seu signo fantasmagórico e espreitador e revelando-se como a única saída para Edna Pontellier depois de seu despertar, como os dois últimos versos do poema de Swinburne, evocado por Gouvernail, tão bem retratam: “Death stood aloof behind a gaping gate,/ Upon whose lock was written Peradventure”²⁶⁰. A Morte apenas espreita, apenas se faz presente o tempo todo, mas não torna **The Awakening** uma narrativa gótica (apesar de algumas breves evocações deste estilo literário) na qual parece ir ao encontro de suas vítimas, como em **A intrusa** (1890), de Maurice Maeterlinck, em que é a personagem-título sempre presente mas nunca revelada; ou no filme **Os outros**²⁶¹ (2001), em que está presente desde sempre, mas só se revela no final; ou ainda como nas obras de Kafka, nas quais se revela sufocante, irônica e irascível, perseguindo sorradeira e sadicamente suas vítimas. Antes, porém, a Morte em **The Awakening** espera pacientemente que Edna Pontellier, por si própria, a procure e se jogue em seus braços como uma criança se joga aos braços da mãe quando se sente ameaçada. É exatamente o que a protagonista faz e é recebida de braços abertos: “A voz do mar é sedutora, incessante, sussurrante, clamante, murmurante, convidando a alma a errar em abismos de solidão”²⁶² (CHOPIN, 1994a, p. 150).

Há, portanto, um jogo de vida e morte em **The Awakening**, um jogo no qual a morte se faz presente na vida e a vida se faz presente na morte, o que torna ambas interdependentes. De certa forma, a morte de Edna, a todo tempo prenunciada, decorre de seu despertar para a vida, decorre da independência de sua individualidade e subjetividade. A morte se torna então, em **The Awakening**, o ápice da vida, o momento do limiar da plenitude, o momento em que a vida transcende a si mesma e se torna eterna. No seu suicídio, Edna Pontellier se torna uma deusa (Afrodite?), se torna um ser de vida eterna através da concretização do ideário judaico-cristão — o ideário que limita Kate Chopin e todos os seres humanos através do Logos — de que é preciso morrer para se alcançar a vida eterna. Contudo, mesmo nesta

²⁶⁰ Algo que poderíamos traduzir como “A Morte espreitava por trás da brecha de um portão,/ Sobre cuja fechadura estava escrito Incerteza”.

²⁶¹ Direção de Alejandro Amenábar.

²⁶² No original: “The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamoring, inviting the soul to wander in abysses of solitude” (CHOPIN, 1988, p. 999).

concretização Logocêntrica há uma ironia, há uma desarticulação última: Edna se torna, à maneira judaico-cristã, uma deusa pagã.

Observadas com atenção algumas prolepses subtextuais da narrativa, um olhar sobre as analepses faz-se então necessário.

Como já mencionado, **The Awakening** contém apenas quatro analepses que não podem ser totalmente consideradas como tais, uma vez que não constituem exatamente uma suspensão temporal da narrativa para um retorno ao passado (*flashback*) com o intuito de explicar algo que esteja ocorrendo com as personagens ou com o narrador. A analepse literária arquetípica²⁶³, ou a analepse por excelência, é a famosa passagem das Madeleines em **Em busca do tempo perdido** (1913), de Marcel Proust, a qual tem um caráter de *rememoração*. Da mesma forma são as quatro analepses notáveis em **The Awakening**, ou seja, são menos uma interrupção temporal do que *rememorações*, *recordações* da protagonista. Uma dessas quatro analepses, que versa sobre o momento em que Edna conheceu Léonce, já foi devidamente analisada no capítulo anterior. Portanto, nos ateremos apenas às três ainda não mencionadas.

Quando ainda era muito nova — talvez tenha sido quando ela atravessou o oceano de capim ondulante — *lembrava-se* de ter se enamorado apaixonadamente por um altivo oficial de cavalaria de olhos tristonhos que visitara seu pai no Kentucky. Quando ele estava lá, ela não conseguia se afastar de sua pessoa ou desviar os olhos de seu rosto, que lembrava um pouco Napoleão, com um cacho de cabelos negros caindo sobre a testa. Mas o oficial de cavalaria desaparecera imperceptivelmente de sua existência.

Em outra ocasião, suas afeições foram fortemente atraídas por um jovem cavalheiro que freqüentava uma dama de uma fazenda vizinha. Isto aconteceu *depois que eles se mudaram para o Mississippi*. O jovem estava noivo da moça e eles às vezes convidavam Margaret para passear, às tardes, numa charrete. Edna era uma juvenzinha recém-chegada à adolescência e a percepção de que ela própria não significava nada, nada, nada para o jovem noivo custou-lhe um amargo sofrimento. Mas também ele enveredara pelo caminho dos sonhos.

Era já uma moça crescida quando foi tomada pelo que imaginou ser o auge de seu destino. Foi quando o rosto e a figura de um grande ator trágico começou a assombrar sua imaginação e agitar seus sentimentos. *A persistência do envolvimento emprestou-lhe um aspecto de genuinidade*. Sua desesperança o coloria com os tons carregados de uma grande paixão.

A fotografia do ator repousava emoldurada sobre sua escrivaninha²⁶⁴ (CHOPIN, 1994a, p. 31 – grifos nossos).

²⁶³ O recurso da analepse, mais conhecido como *flashback*, é largamente usado na literatura [Camões compõe uma das maiores analepses literárias ao começar **Os Lusíadas** (1572) em *medias res* e, em dado momento, dedicar três cantos do poema (III, IV e V) ao relato do que havia acontecido antes do início ao rei de Melinde] e no cinema [**Pulp Fiction** (1994), de Quentin Tarantino, é entrecortado de analepses, bem como o brasileiro **Os Normais** (2003), de José Alvarenga Júnior, que é inteiro construído sobre esse recurso].

²⁶⁴ No original: “At a very early age — perhaps it was when she traversed the ocean of waving glass — she remembered that she had been passionately enamored of a dignified and sad-eyed cavalry officer who visited her father in Kentucky. She could not leave his presence when he was there, nor remove her eyes from his face,

Tem-se aqui as três outras analepses verificáveis em **The Awakening**. Note-se que elas são temporalmente encadeadas, portanto guardam relações entre si, uma vez que a aparição do oficial dá-se na infância, a do cavalheiro no início da adolescência e a do ator trágico quando “moça crescida” (adulta). Note-se também que elas são *recordações* elucubradas pelo *narrador* sobre a vida pregressa da protagonista.

Nestas três passagens da vida de Edna anteriores ao tempo da história e ao tempo do discurso, pode-se notar a presença de amores platônicos: o primeiro porque ela era muito nova; o segundo porque o ser amado estava comprometido com outra e o terceiro por fazer parte de sua “imaginação”, já que certamente constituía-se a partir da fotografia. Dos três, o último é certamente o mais platônico, pois tornou-se um sentimento adquirido e cultivado a partir de um retrato, uma forma de *representação da realidade*, ou seja, uma meta-realidade. Contudo, além do caráter de encadeamento e do platonismo, há mais um fato que une esses três episódios ao despertar: eles serão lembrados nos momentos finais da protagonista, na iminência do seu suicídio: “avançando mais e mais, pensando no prado de *capim-do-campo* que atravessara quando criancinha [...]. As esporas do oficial *de cavalaria* retiniam quando ele caminhava pela varanda”²⁶⁵ (CHOPIN, 1994a, p. 151).

É interessante observar que, na última página de **The Awakening**, tem-se uma espécie de *retorno da rememoração*, algo como uma analepse das analepses — ou uma *arqui-analepse* —, ao momento da rememoração das três passagens em questão²⁶⁶: a figura do “capim-do-campo” está presente na narração da primeira prolepse — “talvez tenha sido quando ela atravessou o oceano de capim ondulante” —; “Margaret” é mencionada na segunda analepse — “às vezes convidavam Margaret para passear” —; e o próprio suicídio é

which was something like Napoleon's, with a lock of black hair falling across the forehead. But the cavalry officer melted imperceptibly out of her existence.

At another time her affections were deeply engaged by a young gentleman who visited a lady on a neighboring plantation. *It was after they went to Mississippi to live.* The young man was engaged to be married to the young lady, and they sometimes called upon Margaret, driving over of afternoons in a buggy. Edna was a little miss, just merging into her teens; and the realization that she herself was nothing, nothing, nothing to the engaged young man was a bitter affliction to her. But he, too, went the way of dreams.

She was a grown young woman when she was overtaken by what she supposed to be the climax of her fate. It was when the face and figure of a great tragedian began to haunt her imagination and stir her senses. *The persistence of the infatuation lent it an aspect of genuineness.* The hopelessness of it colored it with the lofty tones of a great passion.

The picture of the tragedian stood enframed upon her desk” (CHOPIN, 1988, p. 897 – 898 – grifos nossos).

²⁶⁵ No original: “went on and on, thinking of the blue-grass meadow that she had traversed when a little child [...]”. The spurs of the cavalry officer clanged as he walked across the porch” (CHOPIN, 1988, p. 1000).

²⁶⁶ A quarta analepse da narrativa, a que versa sobre o casamento de Edna e Léonce e que já foi analisada, também é rememorada na última página de **The Awakening**: “Pensou em Léonce [...]” (CHOPIN, 1994a, p. 151).

a imagem evocada pelo “ator trágico”, uma vez que o suicídio é um signo trágico desde os primórdios da Literatura Ocidental (Jocasta se suicidou ao descobrir que era mãe de Édipo).

Portanto, as três analepses detêm, além de um viés de amores não correspondidos — portanto sublimados —, um caráter de prenúncio do final fatídico da narrativa. Elas são, portanto, prolepses subtextuais ou rastros mnêmicos do suicídio e também signos da espreita velada da Morte. Além disso, são ainda elementos do próprio despertar, pois demonstram que as paixões — as quais, como mencionamos em outros momentos, são a essência desse despertar — já faziam parte de sua psique muito antes do momento em que a narrativa se inicia. Na verdade, as paixões não correspondidas da jovem Edna são pressupostos que a colocam no caminho do despertar, ou seja, estão evocadas em seus atos de transgressão às convenções sociais ora perpetrados no decorrer de **The Awakening**, uma vez que as três analepses guardam também um caráter repressor do “eu” feminino: na primeira Edna é uma criança, ou seja, seus sentimentos são irrelevantes no pensamento patriarcal do século XIX²⁶⁷; na segunda tem-se a presença de Margaret, a irmã mais velha, substituta da figura materna e representante das tradições, as quais não permitiam que uma jovem se apaixonasse por um homem muito mais velho e comprometido, como era o caso do cavalheiro; e na terceira tem-se o próprio caráter imaginário (platônico) da paixão, que obriga Edna a sublimar seus sentimentos uma vez que é impossível concretizá-los, já que a *pessoa real* do ator está *ausente*. “Quando a sós, às vezes o agarrava [a fotografia do ator trágico], beijando apaixonadamente o vidro frio”²⁶⁸ (CHOPIN, 1994a, p. 31).

Duas conjecturas podem ser tecidas em relação ao que vimos dizendo sobre as analepses. Primeiramente, o fato do caráter de transgressão às convenções sociais estar presente tanto no momento em que a história é narrada quanto nas lembranças do passado da protagonista indica que há um ponto em comum entre um tempo e outro, o que vem novamente reforçar a tese anteriormente desenvolvida de uma possível tentativa de igualar tempo da história e tempo da narrativa por parte do narrador/autor, bem como as relações de identificação entre narrador e protagonista.

Esta primeira conjectura se torna ainda mais interessante quando observamos — em uma segunda proposição — a estrutura temporal da narrativa, ou seja, quando constatamos

²⁶⁷ Somente Sigmund Freud vai mudar este panorama ao sistematizar o Complexo de Édipo e demonstrar que a criança já tem desejos sexuais, ou seja, paixões, desde a mais tenra idade. Contudo, o marco zero da Psicanálise — a publicação de **A interpretação dos sonhos** (1900) — só aparece um ano após a publicação de **The Awakening**, já no século XX. Portanto, o pensamento do século XIX em relação à criança não foi influenciado por Freud.

²⁶⁸ No original: “When alone she sometimes picked it up [the tragedian picture] and kissed the cool glass passionately” (CHOPIN, 1988, p. 898).

que há analepses que remetem a um momento anterior ao ponto no qual **The Awakening** começa, o que nos permite afirmar que a obra se inicia em *medias res*, um uso temporal característico das epopéias clássicas. Teoricamente, esta afirmação seria contraditória ao que acabamos de mencionar, ou seja, que o narrador/autor tenta igualar tempo histórico e tempo da narrativa, já que a analepse é uma anacronia, uma *ruptura* temporal marcada. Contudo, vemos neste uso peculiar da *medias res* um minar das próprias convenções de estruturação da narrativa a partir delas mesmas, demarcando novamente uma disseminação de desarticulações empreendida por Kate Chopin em várias instâncias, o que reforça o já mencionado caráter pós-moderno de **The Awakening**.

Esse minar se dá ao notarmos a conjugação da tentativa de igualar tempo da história e tempo da narrativa, o que denota uma atemporalidade característica do tempo mítico, com o uso da *medias res*, um jogo temporal característico das epopéias, as quais também se passam em um tempo mítico. Assim, há novamente um reforçar da idéia de que **The Awakening** pode também ser lido como um mito, como “uma segunda vinda de Afrodite”, para parafrasearmos o título do já mencionado ensaio de Sandra M. Gilbert no qual este viés é desenvolvido.

Com as considerações sobre a instância do tempo até aqui engendradas, cremos ter dado um panorama bastante rico da complexidade estrutural da narrativa de Kate Chopin em seu intuito de disseminar desarticulações no universo patriarcal, a ponto de romper com os próprios parâmetros estruturais. Falta ainda uma última seara a ser explorada: o espaço.

ESPAÇO

Diferentemente do tempo, o espaço em **The Awakening** é muito bem demarcado: grande parte da narrativa se passa em Grand Isle e uma pequena parte em New Orleans. Há um brevíssimo deslocamento da protagonista e de Robert para uma pequena ilha próxima — Grande Terre —, o qual acontece apenas no capítulo XIII. Os momentos mais importantes da narrativa, no entanto, ocorrem todos em Grand Isle, e é para esta pequena ilha no Golfo do México, a cerca de oitenta quilômetros ao sul da costa de New Orleans, que se volta nosso olhar neste momento.

De acordo com a nota dois (1994b, p. 3) da edição crítica de **The Awakening** editada por Margo Culley, Grand Isle foi, no início do século XIX, o quartel general dos piratas de Lafitte. 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 americanas e era visto como um problema de difícil solução. Contudo, passou a ser considerado um herói da Louisiana²⁶⁹ por ter ajudado na defesa de New Orleans quando esta foi atacada pela 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. Contudo, em 1893 um furacão devastou a área desses *resorts*²⁷⁰. Atualmente, Grand Isle tem grande importância

²⁶⁹ A história da Louisiana é bastante rica e difere muitíssimo da história dos Estados Unidos estudada nas escolas brasileiras, a qual restringe a formação daquele país à ocupação das treze colônias britânicas da Costa Leste. Entretanto, a área hoje ocupada pelo país não se restringia somente à Costa Leste, pois a oeste dessa região havia a Louisiana e um outro grande espaço territorial só mais tarde explorado (o que viria a ser conhecido como o *Far West*, retratado nos filmes de “faroeste”). A história da Louisiana remonta ao século XVII quando, em 1682, Robert Cavalier, senhor de La Salle, erigiu uma cruz na foz do rio Mississippi e declarou todo aquele território pertencente a Luis XIV, rei da França. Cavalier batizou a região de *Louisiana* em homenagem ao soberano francês. Nesta época, o território da Louisiana ocupava uma gigantesca extensão que ia de norte a sul do que hoje é os Estados Unidos. Em 1718 New Orleans foi fundada por Filipe, então Duque de Orleans (daí também o nome da cidade). Em 1762, Luis XV (então rei da França) presenteou seu primo, Carlos III, rei da Espanha, com a região da Louisiana. Em 1803 o território é vendido, por Napoleão Bonaparte, aos Estados Unidos, mas só em 1812 é que a região passa a fazer parte da União. Como se pode notar por esta breve explanação histórica, explica-se então porque os Creoles (Crioulos) eram a aristocracia da região: descendiam dos primeiros colonizadores franceses e espanhóis do local.

²⁷⁰ Recentemente um outro furacão — o Katrina — devastou não apenas as ilhas da região, mas toda a cidade de New Orleans.

comercial no setor da pesca, além de ainda ser um ponto turístico bastante visitado, principalmente pelos moradores de New Orleans.

Deste sucinto resumo histórico pode-se depreender duas coisas importantes para a questão do espaço em **The Awakening**: primeiramente que Grand Isle foi um local ocupado por piratas e, em segundo lugar — e aqui o tempo se funde ao espaço —, que o enredo de **The Awakening** se passa, necessariamente, *antes de 1893*, já que os *resorts* foram destruídos naquele ano. Esta segunda constatação torna-se interessante à medida que se pode, então, obter uma possibilidade — ainda que discutível — ao menos de um limite temporal que situe a história. É claro que esta constatação não invalida tudo que dissemos em relação ao tempo da narrativa nas páginas anteriores, mas apenas corrobora o fato de Kate Chopin empreender, em sua obra prima, uma dissolução das fronteiras logocêntricas (patriarcais, portanto, pois envolvem oposição e hierarquia) entre espaço e tempo.

Todavia, é a primeira depreensão a que mais nos interessa, pois Kate Chopin dialoga com o fato historicamente demarcado de Grand Isle ter sido, um dia, reduto de piratas sob dois aspectos: um subtextual e outro textual. Na verdade, a história da pirataria em Grand Isle faz parte do palimpsesto que é **The Awakening**.

Quando, no capítulo anterior, analisamos as gêmeas Farival já mencionamos as questões concernentes à ópera **Zampa**, de Hérold. Dissemos que se trata de uma história de amor que envolve piratas, sendo o próprio título da obra o nome de sua personagem principal: o pirata Zampa. Levando-se em consideração o que mencionamos sobre a história de Grand Isle, é inevitável perceber um diálogo subtextual entre a menção à ópera e os fatos históricos. Certamente que Kate Chopin não fez esta ligação por acaso, uma vez que ela se repete, ou melhor, se confirma em outro momento da narrativa: o capítulo XIII (novamente).

Madame Antoine acomodou seu corpo gordo, amplo e atarracado, num banco ao lado da porta. Ela estivera conversando durante a tarde toda a 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 acorando pela ilha, reunindo lendas das Ilhas Baratárias e do mar²⁷¹ (CHOPIN, 1994a, p. 57 – grifo da autora).

²⁷¹ No original: “Madame Antoine seated her fat body, broad and squad, upon a bench beside the door. She had been talking all the afternoon, and had wound herself up to the story-telling pitch. And what stories she told them! But twice in her life she had left the *Chênrière Caminada*, and then for the briefest span. All her years she had squatted and waddled there upon the island, gathering legends of the Baratarians and the sea” (CHOPIN, 1988, p. 920).

Nesta cena do capítulo XIII, cheia de significados sob vários aspectos — a descrição corporal de Madame Antoine lembra a imagem da Vênus de Willendorf²⁷², com suas formas amplas que fazem referência ao poder feminino de reter vida em si; o próprio fato da mesma Madame Antoine ser uma contadora de histórias, ou seja, uma narradora primordial que evoca o segundo tipo de narradores definidos por Walter Benjamin (1994, p. 198 – 199): “o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do país e que conhece suas histórias e tradições”; etc. —, temos a clara menção à história de Grand Isle, pois os piratas de Lafitte dominaram tal região. De posse deste conhecimento, torna-se mais clara a referência a navios fantasmas no último parágrafo deste mesmo capítulo, referência esta que já analisamos parcialmente em outro momento: o navio fantasma faz parte do folclore que envolve piratas. Na verdade, o navio fantasma é, geralmente, um navio pirata que foi destruído mas continuou vagando no mundo fluido das águas do mar — o mundo das profundezas inconscientes —, pois os piratas nele existentes não conseguiram se libertar da ganância pelas posses terrenas e estão sempre à procura do tesouro que enterraram em alguma ilha. O navio fantasma é, em sua fantasmagoria, uma imagem de *inter-ditos*, pois está entre a vida e a morte, ligado ainda ao plano físico pela ganância de seus tripulantes já mortos.

Um outro aspecto do diálogo subtextual entre a ópera de Hérold e a história dos piratas de Grand Isle diz respeito às paixões. Como também já mencionamos no capítulo anterior, 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 por estar cercada de água por todos os lados — como o navio fantasma. Edna e Robert estão vivendo uma paixão muito especial, de caráter epifânico para a protagonista, que vai levar à morte da primeira. Sob este aspecto, 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. Dessa forma, o espaço, em **The Awakening**, reflete o estado ou a condição das personagens que nele habitam.

Esta tese é verificável em inúmeros momentos da narrativa, como na descrição do apartamento *espartano* de Mademoiselle Reisz, cujo piano ocupa um lugar de especial destaque e revela, portanto, que há uma alma de erudição ateniense por trás da rude aparência e comportamento tão espartanos da pianista. 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

²⁷² Vide Anexo 3, Figura 1.

Esplanade Street: há um claro contraste — neste caso uma tensão — entre a casa insular de Madame Lebrun, onde Edna passou o verão, e a casa dos Pontellier, um espaço de repressão.

John R. May (1994, p. 212), em seu ensaio dedicado à cor local em **The Awakening**, afirma que há uma “tensão entre liberdade e repressão”²⁷³ causada pela incorporação, por parte de Edna, da liberdade inerente ao espaço insular 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”, do mundo das convenções — perpassa toda a parte do texto que tem por cenário a ilha de Grand Isle. A grande maioria das passagens descritas neste lugar se passam em locais abertos. Até mesmo algumas convenções sociais são rompidas: “Edna Pontellier jamais esquecerá 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”²⁷⁴ (CHOPIN, 1994a, p. 21). Evidentemente que falar dos detalhes de um parto, especialmente para um homem, não seria algo que Madame Ratignolle poderia fazer no espaço fechado de sua casa em New Orleans, especialmente levando-se em consideração o universo social do século XIX.

É por isso que a antítese a esta cena citada — que vem, por sua vez, confirmar que o espaço é usado, na narrativa, para refletir o estado e a condição das personagens — é justamente a interpelação de Léonce ao comportamento de Edna na mansão Pontellier, ao saber que ela não havia recebido as visitas na terça-feira: “precisamos observar *les convenances* se quisermos acompanhar a procissão e não ficarmos para trás”²⁷⁵ (CHOPIN, 1994a, p. 71). Esta foi a primeira das várias admoestações que se seguiram encadeadas uma atrás da outra na narrativa do capítulo XVII. A reação de Edna a todas elas foi apenas ouvir enquanto o marido as falava. Contudo, sozinha no quarto, ela perpetra 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”²⁷⁶ (CHOPIN, 1994a, p. 74). Observe-

²⁷³ No original: “tension between freedom and restraint”.

²⁷⁴ No original: “Never would Edna Pontellier forget the shock with which she heard Madame Ratignolle relating to old Monsieur Farival the harrowing story of one of her *accouchements*, withholding no intimate detail” (CHOPIN, 1988, p. 889).

²⁷⁵ No original: “we’ve got to observe *les convenances* if we ever expect to get on and keep up with the procession” (CHOPIN, 1988, p. 932).

²⁷⁶ No original: “Once she stopped, and taking off her wedding ring, flung it upon the carpet. When she saw it lying there, she stamped her heel upon it, striving to crush it. But her small boot heel did not make an indenture, not a mark upon the little glittering circle” (CHOPIN, 1988, p. 934).

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 resistência simbólica do patriarcado ante a desarticulação perpetrada por Chopin (uma resistência talvez da própria autora), o que vem se somar à já mencionada impossibilidade de destruir completamente o sistema falo-logocêntrico sobre o qual está erigida a sociedade ocidental.

A reação de Edna expressa, portanto, o imenso descontentamento que ela sentia, descontentamento este reforçado pelo espaço fechado em que acontece a cena. Diferentemente de um outro momento, ocorrido em Grand Isle, em que o espaço agora 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 abraço²⁷⁷ (CHOPIN, 1994a, p. 25 – 26).

Nesta cena, portanto, o mar reflete o estado e a condição de Edna Pontellier, ou seja, reflete o próprio instante epifânico no qual se manifesta o despertar. O despertar está, assim, profundamente relacionado à água, como vimos reafirmando em vários momentos anteriores, e *o mar revela-se o espaço desse despertar*, o local onde ele começa e também o local para onde ele conflui e é bruscamente interrompido com o suicídio da protagonista. O mar e a água são, na verdade, *o verdadeiro espaço de **The Awakening***, um espaço *cíclico*, um *espaço feminino*. Por isso, é chegado o momento de nos voltarmos para o signo/símbolo espacial da água/mar nesta obra prima de Chopin.

Há uma identificação simbólica entre a água, o círculo e o feminino²⁷⁸ que se reproduz em **The Awakening** nos momentos em que Edna entra em contato com o mar.

²⁷⁷ No original: “‘Are you going bathing?’ asked Robert [...].

Edna Pontellier could not have told why, wishing to go to the beach with Robert, she should in the first place have declined [...].

The voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation.

The voice of the sea speaks to the soul. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace” (CHOPIN, 1988, p. 892 – 893).

Primeiramente, a água se revela, como já dito, o espaço do despertar da protagonista: é dentro do mar que ocorre a já citada epifania do capítulo VI. 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, que envolve uma fantasmagoria marítima; 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 e a outros pontos da trama. Finalmente, o feminino é uma constante em **The Awakening**, sendo toda a narrativa dedicada ao despertar do “eu” da mulher. A presença dessas três instâncias na narrativa não é, certamente, um mero acaso, pois dialoga como uma longa tradição simbólica que, desde tempos imemoriais, vem relacionando água, círculo e feminino. Não vamos nos deter em grande profundidade na análise desta simbologia em **The Awakening**, uma vez que algo assim justificaria, por si só, uma dissertação inteira. Limitar-nos-emos às suas implicações mais gerais para o despertar.

Uma análise simbólica do arquétipo da água, manifestado através da figura do mar na obra prima de Chopin, revela 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, conjugada com a escura profundidade dos mares e oceanos, que se revelam guardiões de seres e criaturas inimagináveis (os peixes abissais, por exemplo). Tal imagem do arquétipo da água será emprestada pela Psicologia (principalmente a Psicologia Analítica, ou Psicologia Profunda, de Jung) para representar o inconsciente, ou seja, a parte da personalidade humana que é a morada de coisas desconhecidas, local desconhecido e incontrolável para nós mesmos. No inconsciente estão todas as repressões que foram sublimadas, estão todos os rastros deixados por estas sublimações — rastros traumáticos, portanto — que só vão se manifestar

²⁷⁸ É interessante notar que o círculo é o principal símbolo da religião celta antiga, a religião da Deusa (que modernamente reapareceu com o estranho nome de *Wicca*) — lembremos que o já mencionado **O romance de Tristão e Isolda** é inspirado em lendas celtas. Nesta religião, Tinha a mesma importância da ansada para os sacerdotes de Ísis e da cruz para os cristãos. O círculo era o símbolo da não origem e do não fim da Deusa, visto que a religião celta antiga cultuava o aspecto feminino do divino. Por isso, quando o Cristianismo chegou à Irlanda (V d.C.), terra da religião da Deusa, ele não foi abominado (como ocorreu entre os muçulmanos). Antes, porém, sua simbologia foi bem recebida porque dialogava muito com aquela religião pagã, que viu na ressurreição de Cristo um caráter cíclico da vida morte, na simbologia da trindade as três faces de cada um de seus deuses e na Virgem Maria um outro nome e um outro aspecto da Deusa. A identificação percebida pelos pagãos irlandeses entre sua religião antiga e a nova religião que lhes era “imposta” foi tamanha que os símbolos máximos de ambas as religiões acabaram fundindo-se: a cruz cristã foi unida ao círculo celta, originando o que hoje é conhecido como Cruz Celta — uma cruz que comporta um círculo ao redor do local onde há o cruzamento dos dois vértices. Atualmente, a Cruz Celta é identificada pelos cristãos como uma representação do Espírito Santo, havendo até mesmo estudos teológicos que propõem que o terceiro membro da Trindade é um princípio feminino.

através de sonhos, neuroses ou psicoses. “O reprimido é, para nós, o protótipo do inconsciente” (1996a, p. 28), dirá Freud, seu descobridor.

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, mas o próprio Freud o identifica com as três partes da personalidade descobertas por ele mesmo. No que tange ao inconsciente, diz o médico austríaco: “Não penso, porém, que seja demasiado exagerado comparar [...] a prancha de cera com o inconsciente [...]” (FREUD, 1996b, p. 258). Como se sabe, o bloco mágico é um instrumento de escrita composto por uma prancha de cera sobre a qual são colocadas uma folha de seda e uma folha plástica. 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 existe, recebe marcas do consciente e do subconsciente, mas não é visível. O “Bloco Mágico” freudiano propõe, portanto, o inconsciente como um palimpsesto, ou seja, como um objeto no qual se inscreve e, depois, se pode apagar o inscrito. Contudo, sempre ficará um traço, uma marca do que um dia foi inscrito, marca esta que entrará em contato com marcas anteriores e posteriores e produzirá, portanto, novos significados. A revisitação a este texto fundamental da Psicanálise empreendida por Jacques Derrida em “Freud e a cena da escritura”, capítulo de **A escritura e a diferença** (1967), só veio trazer mais significados à imagem inconsciente, pois Derrida pensa o “Bloco Mágico” freudiano como algo em que as partes não são dissociadas — Freud pensava o id, o ego e o superego como três instâncias distintas, apesar de comporem juntas a personalidade humana —, mas sim um imenso 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 – grifos do autor). Portanto, o aparelho da memória, para Derrida, é um composto só de inscrições, ou seja, só há 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 entre real e imaginário, entre loucura e normalidade, tão caros à Psicanálise, o que torna o inconsciente um espaço de *inter-dito*, já que o dito e o não dito nele se conjugam, da mesma forma que em um palimpsesto.

A associação entre a água e o inconsciente com o feminino se dará a partir de questões biológicas inerentes ao corpo da mulher. 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 que foi 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 – grifo do autor).

Assim, a mulher é uma espécie de *vaso* que retém líquidos em seu interior, o que levará Erich Neumann a dizer que “o núcleo simbólico do Feminino é o vaso”²⁷⁹ (2001, p. 46). 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 simbologia 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, uma vez que a escuridão e o sufocamento (o útero é um espaço muito reduzido e ainda cheio de água!) são signos de morte que lembram, por analogia, a simbiose simbólica entre o pântano e a flor-de-lótus²⁸⁰. Como dirá Erich Neumann (2002, 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 é também, portanto, um espaço de *inter-dito* onde vida e morte tornam difusas suas fronteiras, fronteiras estas que na verdade nunca existiram. Esse aspecto será também um dos *leitmotivs* geradores do Complexo de Castração masculino, o qual já abordamos em páginas anteriores, justamente pelo 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 de

²⁷⁹ Não poderíamos deixar de mencionar aqui, como o fizemos também na nota 47 do capítulo um da primeira parte, que a tradicional oração Católica dedicada à Virgem Maria — a Ladainha de Nossa Senhora — também atribui as qualidades “Vaso espiritual, Vaso honorífico, Vaso insigne de devoção” à mãe de Cristo. Cf. RÖWER, Fr. Basílio (org.). **Manual da Pia União das Filhas de Maria**. Petrópolis: Vozes, 1957, p. 99 – 100.

²⁸⁰ A flor-de-lótus, que é normalmente branca (há outras cores, mas estas são mais raras), nasce nas águas escuras e pestilentas dos pântanos.

que o funcionamento de parte de sua biologia corporal é muito parecido — para não dizer igual — 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 faz parte inexoravelmente. A figura do círculo liga-se ao feminino até mesmo sob aspectos físicos e palpáveis: diz Bachelard, identificando a forma ao conteúdo (o que não deixa de ser um exercício de desconstrução), que “o seio é arredondado porque intumescido de leite” (2002, p. 124). Ou seja, a forma arredondada do seio feminino é consequência do líquido aquoso que ele contém.

O círculo pressupõe, ainda, o eterno retorno, ou seja, o caráter de continuidade, o caráter de *infinitude* do feminino, uma infinitude que não tem origem, pois a figura do círculo não tem início ou fim. Da mesma forma são os rastros marcados no palimpsesto do 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 arqui-alazón, tomou por esposa a própria mãe. O círculo não faz parte do feminino, mas *é* o feminino na 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.

A sobreposição entre feminino, água, inconsciente e círculo encontra sua máxima representação no símbolo astrológico do planeta Vênus²⁸¹: uma cruz encimada por um círculo. Este símbolo é uma releitura, quase um plágio, do *ankh*²⁸² — 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 abordaremos à seguir.

Dizem Jean Chevalier e Alain Gheerbrant sobre o ankh, ou cruz ansada:

²⁸¹ Vide Anexo 4, Figura 2.

²⁸² Vide Anexo 4, Figura 1.

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 freqüentemente 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. [...]. A cruz ansada pode, portanto, ser assimilada à árvore da vida, com seu tronco e sua fronde (1997, p. 61 - 62).

Não entraremos em todos os pormenores que as palavras de Chevalier e Gheerbrant suscitam, uma vez que enveredaríamos por outros caminhos analíticos. Contudo, alguns detalhes são importantes de serem destacados. 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 **The Awakening**. O propósito da autora — tomado como tese e pressuposto deste trabalho —, claramente feminista, não é sobrepôr o feminino ao masculino, mas sim igualá-los no âmbito social. Em suma, Kate Chopin desarticula a associação maniqueísta entre gênero (psico-social) e sexo (biológico), associação esta que tem determinado as relações entre os seres humanos desde tempos imemoriais. Além disso, como vimos ressaltando desde a introdução da presente dissertação, o universo patriarcal é inteiro construído sob o signo da oposição e da hierarquização, o que o símbolo do ankh vem minar, uma vez que ele é segurado por “deuses” e “reis” (não importando, portanto, o *sexo* desses deuses e reis). Entretanto, o ankh foi associado ao feminino porque a não oposição e a não hierarquização são associadas ao feminino (pejorativamente na sociedade patriarcal), já que a mulher grávida carrega dentro de si tanto homens quanto mulheres. “A cruz ansada é freqüentemente 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 a vida, Ísis era identificada com a “essência infinita da energia vital”.

De certa forma, este caráter de não oposição e de não hierarquização inerente ao feminino confere a tal gênero/sexo algo de *andrógino*, como demonstrarão Hélène Cixous (1986) — até certo ponto — e Camille Paglia (1992). Esta androginia está presentificada no símbolo do ankh, uma vez que 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 já notam este caráter andrógino, ou seja, 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” (1997, p. 61). 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*,

como os demais que temos apontado até o momento. Estando a figura do andrógino inerente ao ankh, pode-se dizer que este também o simboliza, portanto o ankh também comporta em si o caráter de *inter-dito*.

Em uma leitura microcós mica (ou subtextual) de **The Awakening**, que leve em consideração todas as implicações até aqui levantadas sobre o ankh, poderia-se dizer que tal símbolo é a viga-mestra, a espinha, a estrutura mínima da narrativa, uma vez que há um círculo representado pelo *retorno* ao início na última página do texto; e há também a figura da reta, já que a protagonista segue uma *trajetória linear* em seu despertar. Ainda em uma leitura microcós mica, pode-se dizer que o próprio trajeto do despertar estrutura-se sob o signo da *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 (isso nos permitiria dizer, então, que Edna e Robert são um só, o que nos remeteria novamente à já analisada questão da identificação entre os dois); e Arobin, sendo também o masculino e tendo se envolvido com Edna *depois* de Robert — portanto ele se interpôs entre ambos —, representaria a reta horizontal, que se coloca entre o círculo e a outra reta, e neles se funde. Observe-se que excluímos Léonce, deliberadamente, destas relações, pois seu papel fundamental em toda a narrativa é justamente sua ausência.

A riqueza do símbolo do ankh permite fazer ainda uma leitura macrocós mica (ou do texto superficial) de **The Awakening**, e aqui retornamos ao 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 este 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, evidentemente não por acaso.

O nome do planeta Vênus²⁸³ é uma clara homenagem à Afrodite, e o ankh é um símbolo geralmente atribuído à Ísis. Como se pode notar, 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

²⁸³ De acordo com Romildo Póvoa Faria, o “nome do planeta Vênus foi dado pelos romanos da Antigüidade” (1986, p. 100). Cf. FARIA, Romildo Póvoa. **Astronomia a olho nu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

comerciantes²⁸⁴. Além disso, durante a dinastia ptolomaica no Egito (332 a.C. – 30 a.C.), que trouxe três séculos de cultura grega ao país, pois foi introduzida por Alexandre, o Grande, 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 Profunda diriam que o que une Afrodite e Ísis é justamente o arquétipo do feminino, uma vez que o feminino, segundo tal teoria, está presente em todas as culturas antigas e até mesmo entre os povos pré-históricos (já mencionamos, em outro momento, a existência de um culto pré-histórico ao feminino). Há, portanto, uma fusão, a partir do arquétipo do feminino, da simbologia da água, do círculo e do inconsciente em Afrodite e Ísis, fusão esta que nos permite dizer 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 também nossa afirmação de que o símbolo astrológico do planeta Vênus/Afrodite é uma releitura do ankh.

Essa conclusão nos traz de volta ao espaço aquoso de **The Awakening**, nos traz de volta aos mergulhos da protagonista. Em suma, nos traz de volta à já mencionada comparação, feita pelo narrador, 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 [...]”²⁸⁵ (CHOPIN, 1994a, p. 148 – 149).

The Awakening é uma narrativa que está sob a égide de Afrodite. Edna Pontellier é Afrodite, que é Ísis, que é o arquétipo do feminino. O trajeto do despertar da protagonista poderia ser interpretado como um trajeto de auto-descobrir-se de uma deusa: cada vez que Edna mergulha no mar, renova-se, reforça-se contra as limitações que o patriarcado lhe impõe por ser mulher. Como diz Sandra M. Gilbert, “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”²⁸⁶ (1987, p. 98 – grifo da autora). 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**

²⁸⁴ Junito de Souza Brandão (**Mitologia grega**) faz referências a este fato, bem como Pierre Grimal (**Dicionário da mitologia grega e romana**). Além disso, na antiga Babilônia, cuja cultura é mais antiga que a grega, a deusa Ishtar tinha as mesmas funções de Afrodite. Na verdade, todas as culturas antigas tinham, em seu panteão religioso, uma deusa do amor e/ou da fecundação. É o caso da germânica Freya, da celta Ailinn, da escandinava Idun e da hindu Kali, por exemplo. Kali, sintomaticamente, é também a deusa da morte para os hindus.

²⁸⁵ No original: “Venus rising from the foam could have presented no more entrancing a spectacle than Mrs. Pontellier, blazing with beauty and diamonds at the head of the board [...]” (CHOPIN, 1988, p. 997).

²⁸⁶ No original: “More important, however, is the fact that swimming immerses Edna in an *other* element — an element, indeed, of otherness — in whose baptismal embrace she is mystically and mythically revitalized, renewed, reborn”.

Nascimento da Vênus²⁸⁷ se repetisse, sendo a água o espaço fluido do inconsciente que a cada vez revela-se mais e mais no espaço do consciente.

O **Nascimento da Vênus**, de Botticelli, é, na verdade, um suplemento — no sentido derridiano do termo, ou seja, 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 **The Awakening**, e vice-versa. Assim, a pintura do mestre Renascentista retrata o que poderíamos chamar de o verdadeiro início da narrativa. Já mencionamos em outro momento a hipótese da obra começar em *medias res*, uma vez que há analepses que remetem a um momento anterior ao tempo narrado. Entretanto, trata-se apenas de uma hipótese e, como tal, passível de contestação. No que tange à pintura de Botticelli e **The Awakening**, não há apenas um simples diálogo no qual a pintura complementa o texto escrito. 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: Afrodite nasceu na pintura, mas todos os deuses gregos sabiam que um dia teriam que enfrentar o crepúsculo dos deuses, o Ragnarok (na mitologia nórdica/germânica). O crepúsculo dos deuses chega para Afrodite no suicídio de Edna Pontellier, a qual renasceria 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, portanto fonte da vida. A cena final de **The Awakening** é, dessa forma, o pressuposto já existente, porém ausente, da pintura de Botticelli. Água, círculo e inconsciente aí se conjugam novamente na estrutura do ankh egípcio, que revela o maior e mais importante entre todos os seus significados: a eternidade,

[...] símbolo de milhões de anos de vida futura. Seu círculo é a imagem perfeita daquilo que não tem nem começo nem fim: representa a alma que é eterna, por ter saído da substância espiritual dos deuses; a cruz figura o estado de transe no qual se debatia o iniciado, e representa, mais exatamente, o estado de morte, a crucificação do eleito e, em certos templos, o iniciado era deitado pelos sacerdotes sobre um leito em forma de cruz... Aquele que possuísse a chave geométrica dos mistérios esotéricos, cujo símbolo era precisamente essa cruz ansada, sabia abrir as portas do mundo dos mortos e podia penetrar o sentido oculto da vida eterna (CHAMPDOR *apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 61 – 62).

Grand Isle, o espaço consciente pintado por Kate Chopin, volta a ser Citera, a ilha cujas praias tiveram a dádiva de servir de berço para Afrodite, e que não poderiam deixar também de servir de túmulo na dinâmica do eterno retorno. Grand Isle/Citera é o espaço do

²⁸⁷ Vide Anexo 1.

começo e do fim, onde se instaura a vida e aonde chega a morte; é o útero que é também o túmulo. Isso torna mítico o espaço de **The Awakening**, da mesma forma que ocorre com o tempo, rompendo assim com as barreiras que separam estas duas instâncias narrativas.

Certamente que não foi um acaso o fato da autora ter escolhido uma *ilha* para que sua protagonista despertasse, para que ela encontrasse a luz enquanto sujeito independente. É novamente Sandra M. Gilbert quem elucida de forma cabal a escolha da ilha como cenário principal de **The Awakening**:

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 cultura²⁸⁸ (1987, p. 97).

A ilha é também, portanto, um signo de *inter-dito*: ela está situada no exato limiar entre a natureza e a cultura, no local onde estas duas instâncias hierarquicamente opostas no universo patriarcal se entrecruzam, permeiam-se uma à outra, uma vez que a ilha é um pequeno aglomerado de consciência que emergiu do profundamente gigantesco espaço marítimo do inconsciente. O fato de estar afastada da cidade, do centro disseminador da cultura 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 idéias aporéticas que minam ou desarticulam o universo patriarcal da cidade. É o momento no qual a margem começa a influir no centro, mas ela não se torna o centro, um local único. Na margem estão centros disseminadores que contaminam o centro único e o desarticulam à medida que novos centros vão surgindo. Isso fica bem claro em **The Awakening** quando olhamos 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.

Enquanto Edna Pontellier *desperta* no mar da aquosa Grand Isle, ilha povoada por grande quantidade de mulheres a qual Sandra M. Gilbert vai chamar de “uma paródia de Lesbos”²⁸⁹ (1987, p. 96), numa interessante referência à ilha onde Safo — a famosa poetisa grega que dedicou a maioria de seus poemas à Afrodite — nasceu, mas que nós poderíamos

²⁸⁸ No original: “Chopin’s Aphrodite, like Hesiod’s, is born from the sea, and born specifically because the colony where she comes to consciousness is situated, like so many places that are significant for women, outside patriarchal culture, beyond the limits of the city where men make history, on one of those magical shores that mark the margin where nature intersects with culture”.

²⁸⁹ No original: “a parodic Lesbos”.

chamar também de Ilha dos Amores, a famosa 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”²⁹⁰ (MAY, 1988, p. 213).

O espaço da casa — um espaço marcadamente fechado, portanto em claro contraste com o espaço aberto da ilha de Grand Isle — assume, em **The Awakening**, um significado de repressão, um significado de retenção da manifestação da subjetividade feminina. Isso fica claro nas já mencionadas repressões de Léonce à Edna, as quais ocorrem todas no espaço fechado da mansão dos Pontellier. Inexoravelmente esse fato nos remete à tese central desenvolvida por Virginia Woolf no já mencionado **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, uma vez que enquanto assim for a mulher será sempre cativa, já que o local onde reside não lhe pertence e ela deve, portanto, respeito e obediência a seu dono, que é sempre um homem. “Uma mulher deve ter dinheiro e um teto que seja seu”²⁹¹ (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 (o anel pisoteado, a não recepção das visitas 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 (é claro que o dinheiro que ela usa para tal aquisição é de Léonce, contudo o *simbolismo* que envolve tal casa é a liberdade), menor do que a mansão Pontellier, e por isso mesmo um espaço só seu. Edna Pontellier realiza, em suma, o sonho de Virginia Woolf: ela adquire um teto seu, e poderia vir até mesmo a sustentar-se a si própria, pois começara a pintar quadros e estava ganhando fama e dinheiro com isso, não fosse o suicídio.

Como se pôde notar até o momento, a instância do espaço em **The Awakening** é de crucial importância para o entendimento do que está ocorrendo com Edna Pontellier, uma vez que tal espaço reflete o estado psíquico da protagonista 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 um 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

²⁹⁰ No original: “The Pontellier home on Esplanade is a perfect microcosm of the restraints of the Creole city”.

²⁹¹ No original: “A woman must have money and a room of her own”.

uma relação *identitária* entre espaço e protagonista/narrador. Esta afirmação se torna ainda menos absurda quando nos voltamos para a questão da cor local (*local color*) presente em **The Awakening**, questão esta que é uma constatação unânime entre os críticos que analisaram a narrativa.

John R. May define cor local: “um romance de cor local é aquele no qual a identidade do cenário está integrada ao desenrolar do tema, em vez de simplesmente fortuita a uma temática que poderia muito bem ser encenada em qualquer lugar”²⁹² (1994b, p. 216). Diz ainda o mesmo autor que “É a personificação do mar, contudo, que domina toda a imagética. O mar é indubitavelmente o símbolo central do romance”²⁹³ (id., p. 211 – 212). Ou seja, as definições de May vêm corroborar o que dissemos sobre o espaço. Contudo, duas outras questões estão inerentes à cor local: trata-se do caráter regionalista e do caráter Impressionista da obra.

É fato, como já apontamos, que toda a ficção de Kate Chopin tem como cenário a Louisiana e, em menor escala, o Mississippi e o Kentucky, estados vizinhos ao primeiro. **The Awakening** não é diferente nesse quesito, tendo a Louisiana como pano de fundo. Essa característica de utilizar-se de um cenário específico e muito bem demarcado torna Chopin uma escritora regionalista. Na verdade, tradicionalmente a expressão *local color* é traduzida como *regionalismo* em português. Certamente que a *local color* norte-americana de Kate Chopin não pode ser comparada a regionalistas brasileiros como Monteiro Lobato, que tinha por objetivo específico retratar a indolência do caipira com seu famoso Jeca Tatu; ou Graciliano Ramos, no qual se pode sentir a secura e o calor do nordeste brasileiro ao simples toque das páginas de **Vidas Secas** (1938).

Talvez o regionalismo de Chopin, especialmente o que compõe o cenário de **The Awakening**, encontre um paralelo em Guimarães Rosa. É claro que a autora não retratou a vida do caboclo nem tampouco a imensidão dos Campos Gerais. Contudo, há uma característica em comum no regionalismo rosiano e no regionalismo de Chopin: a universalidade. Os dois autores transformam seus espaços claramente marcados, por isso aparentemente restritos, nos quais ambientam suas histórias, em cenários que refletem algo que transcende tais espaços, tornando-os universais à medida que refletem os conflitos, as alegrias e as tristezas que compõem a complexidade das personagens que os ocupam: não é

²⁹² No original: “a color novel is one in which the identity of the setting is integral to the very unfolding of the theme, rather than simply incidental to a theme that could as well be set anywhere”.

²⁹³ No original: “It is the personification of the sea, though, that dominates all the imagery. The sea is undoubtedly the central symbol of the novel”.

possível separar o cenário de “Campo Geral” (1956), por exemplo, das personagens que o habitam; da mesma forma que não é possível separar Grand Isle de Edna Pontellier.

Todavia, ao mesmo tempo as histórias dessas personagens que vivem no interior mineiro, um espaço tão específico a ponto de ser impossível sua reprodução em outras línguas²⁹⁴, poderiam se passar na Londres vitoriana ou na Índia dos Árias, uma vez que os conflitos e os problemas vividos são sempre de ordem humana e, por isso, têm acometido a humanidade desde sempre: a identidade, o para onde ir, o lugar no mundo. Sob esta perspectiva do regionalismo rosiano, pouco ou nada difere o regionalismo de Kate Chopin, uma vez que os conflitos vividos pela sua Edna Pontellier são os mesmos de seres reais e seres de papel que têm povoado o mundo e a Literatura em todos os tempos.

A realística, porém quase onírica, presença de cenários pintados com cores fortes sobre um espaço definido, porém mítico, confere a **The Awakening** um caráter Impressionista. É marcada a presença de cores distintas, as quais conferem uma plasticidade artística à narrativa: o guarda-sol *branco* que protege Edna e Robert quando eles se aproximam de Léonce, as camomilas *amarelas*, o *azul* do mar e do horizonte, a mulher vestida de *negro*, o cetim *dourado* da roupa da protagonista na cena do jantar etc. As cores de objetos e lugares assumem grande importância na narrativa à medida que ajudam a refletir o estado de espírito das personagens ou numinosamente adiantam seus futuros. Na verdade, **The Awakening** é um grande quadro pintado com palavras, justamente o que nos permitiu aproximá-lo às pinturas de Botticelli e Caravaggio.

Isso se reforça pela presença marcada da pintura, que perpassa toda a narrativa tanto no nível inconsciente do subtexto, com a evocação das grandes obras de mestres Renascentistas, quanto na consciência do texto em si, com o fato de Edna Pontellier se tornar uma pintora.

— Mas não me contou nada a seu respeito. O que tem feito?
 — Pintando! — riu Edna. — Estou me tornando uma artista. Veja só!
 — Ah! uma artista! E tem pretensões, Madame?
 — Por que pretensões? Acha que eu não poderia me tornar artista?
 — Não a conheço o suficiente para dizer. Não conheço seu talento ou seu temperamento. Ser artista exige muito, é preciso possuir muitos dons — dons absolutos — que não foram adquiridos pelo esforço próprio. E além do mais, para sair-se bem, o artista precisa ter uma alma corajosa²⁹⁵ (CHOPIN, 1994a, p. 86 – 87).

²⁹⁴ É de conhecimento da crítica especializada na obra de Guimarães Rosa a dificuldade que seus tradutores tiveram para verter em outras línguas os escritos do autor. Já se tornou lenda a carta que o próprio Rosa escreveu em resposta a seu tradutor inglês, que lhe perguntou o que era um carro de boi. Rosa, sabendo da ausência de palavra e objeto correspondente na língua e na cultura inglesa, enviou um desenho do carro de boi para o tradutor.

²⁹⁵ No original: ““But you have told me nothing of yourself. What are you doing?”

Edna é uma pintora de paisagens e retratos. É claro que pinta esses dois gêneros porque é iniciante ou mesmo amadora, pois o verdadeiro artista, como diz Mademoiselle Reisz (e com consciência de causa, pois ela é uma verdadeira artista), precisa ter “dons absolutos” e ser uma “alma corajosa”. Edna ainda não tem ambas características, mas seu trajeto de despertar está encaminhando-a para as veredas dos dons e da coragem: o dom da pintura e a coragem de romper com as leis patriarcais que a sufocam. Infelizmente ela morrerá antes de chegar à plenitude dessas características.

Essa presença marcante da pintura em vários níveis da narrativa, bem como nossa constatação de que a obra-prima de Chopin é uma grande tela pintada com palavras, leva os intérpretes de **The Awakening** a constatarem um viés Impressionista neste. O Impressionismo é a famosa escola de pintura francesa que se manifestou principalmente na segunda metade do século XIX, especialmente entre os anos de 1874 e 1886, e é tida como a antecessora direta das manifestações modernistas nas Artes Plásticas. Nomes como Monet, Cézanne e Renoir foram os mentores e principais representantes dessa escola.

Ao invés de aspirar a uma visão direta da realidade, o Impressionismo está preocupado com o efeito de cena provocado sobre a consciência individual; através da priorização das sensações do artista, desfigura ou decompõe ativamente o mundo externo. Contornos tendem a perder suas formas sólidas a medida que mudam e se anuviam de acordo com a mudança de posição ou sentimentos do observador. O espontâneo é preferido ao estático, ao instantâneo é outorgado um valor maior do que ao permanente. Schapiro afirma que “a visão desajustada, não-convencional” do Impressionismo implica em “uma crítica das formalidades domésticas e sociais simbólicas, ou ao menos um modelo oposto a estas”²⁹⁶ (GILMORE, 1988, p. 64-65).

Nota-se, assim, que não há mais vestígios de técnicas clássicas de pintura (o contraste entre preto e branco, por exemplo) no Impressionismo, uma vez que eram privilegiadas as sensações do artista, que começava a tornar sua pintura mais abstrata, já que os sentimentos e sensações são abstratos; e do observador, que passava a exercer um papel ativo na concepção

‘Painting!’ laughed Edna. ‘I am becoming an artist. Think of it!’

‘Ah! an artist! You have pretensions, Madame.’

‘Why pretensions? Do you think I could not become an artist?’

‘I do not know you enough to say. I do not know your talent or your temperament. To be an artist includes much; one must possess many gifts — absolute gifts — which have not been acquired by one’s own effort. And, moreover, to succeed, the artist must possess the courageous soul.’ (CHOPIN, 1988, p. 946).

²⁹⁶ No original: “Rather than aspiring to an unmediated vision of reality, Impressionism is concerned with a given scene’s effect on the individual consciousness; by giving priority to the sensations of the artist, it actively disfigures or decomposes the external world. Shapes tend to lose their solid form as they change and blur in accordance with the shifting position or feelings of the observer. The spontaneous is preferred to the static, the momentary accorded a higher value than the permanent. Schapiro asserts that Impressionism’s ‘unconventionalized, unregulated vision’ implies ‘a criticism of symbolic social and domestic formalities, or at least a norm opposed to these’”.

da pintura, uma vez que esta só era definitivamente finalizada naquele, perdendo-se assim o distanciamento entre obra e observador, um pressuposto da pintura anterior ao Impressionismo. Ou seja, de certa forma, o Impressionismo tem um caráter intimista de *descoberta individual dos próprios dons artísticos (no caso do artista) e de reconhecimento no outro (no caso do observador)*, o que não deixa de ser uma *auto-descoberta* ou, mais sugestivamente, um *despertar*.

Sob este aspecto, pode-se dizer que **The Awakening** é uma tela Impressionista — que, por isso mesmo, revisita e deslê os clássicos Renascentistas — pintada com palavras, uma vez que fica claro, por tudo que dissemos até o momento, que o próprio despertar de Edna Pontellier, o ponto fulcral da obra, é de caráter intimista, individualista, subjetivo e que visa uma auto-descoberta. Além disso, o movimento de disseminação de desarticulações empreendido por Kate Chopin no universo narrativo dialoga com a técnica Impressionista do esmaecimento dos contornos. Também já mencionamos, em outro momento, que há um jogo entre personagem, narrador e *leitor*, um jogo que equivale à posição e aos sentimentos do pintor e do observador ante uma pintura Impressionista, posição e sentimentos estes que vão influenciar na própria interpretação da obra. Ou seja, o observador faz parte da pintura em si, como o leitor faz parte da narrativa em si, em um movimento que se tornaria uma das principais características do Modernismo literário e também do Modernismo nas artes plásticas. Finalmente, o próprio trajeto do despertar de Edna Pontellier é, ele mesmo, uma “crítica das formalidades domésticas e sociais simbólicas, ou ao menos um modelo oposto a estas”, além de se comparar também ao próprio mergulho que o pintor Impressionista faz dentro de si mesmo para pintar suas sensações.

Guardadas as devidas proporções e limitações da narrativa de Kate Chopin, o caráter Impressionista de **The Awakening** vem realçar mais ainda a já tangenciada modernidade, maleabilidade e atemporalidade que apontamos, em outros momentos, na narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Edna foi caminhando em direção à praia quase mecanicamente, sem notar nada em especial, exceto que o sol estava quente.”

Kate Chopin, **The Awakening**

Muitas são as questões que ficaram por ser abordadas em relação a **The Awakening** e à disseminação de desarticulações textuais e subtextuais do patriarcado empreendida por Kate Chopin. Contudo, é chegado o momento de fechar alguns pontos. *Fechar* apenas, mas não *concluir*. Entendemos que fechando momentaneamente haverá ainda a possibilidade de outros (e nesses *outros* também nos incluímos) reabrirem tais pontos. Reabrirem para rever, rediscutir, acrescentar, e mesmo discordar e criticar; o que é muito diferente de *concluir*, uma vez que algo concluído é algo acabado, finalizado e, portanto, não aberto a possíveis revisões e opiniões contrárias, o que nos faria cair no campo patriarcal das imposições (neste caso, imposições de idéias). *Concluir* a presente dissertação seria contradizê-la em sua essência, ou seja, em seu propósito feminista de “contestação do patriarcado” (XAVIER, 1999, p. 16).

Assim, talvez um primeiro ponto a ser fechado no momento seja justamente a questão da proposta inicial deste trabalho, qual seja a de apontar e analisar, a partir de uma teoria feminista de base desconstrucionista, a disseminação de desarticulações do universo patriarcal empreendida por Kate Chopin em **The Awakening**, disseminação de desarticulações esta que está presente nos vários níveis da narrativa, ou seja, no texto e no subtexto. Talvez de forma mais veemente, ou com mais liberdade, no subtexto.

Em relação a esse ponto, cremos ter atingido nossos objetivos, pois toda a segunda parte foi dedicada a apontar e analisar, textual e subtextualmente, os pontos de aporia que, em nossa opinião, compõem o universo narrativo da obra prima de Chopin e, ao mesmo tempo, tornam tal obra algo muito à frente do seu tempo. Questões fulcrais como o foco narrativo, as problemáticas que envolvem o espaço-tempo da narrativa, as relações da protagonista com um círculo de personagens específico e muito prolífico em significados, os diálogos intertextuais com outras obras literárias e com outras artes (pintura, música), a Morte, o simbolismo da água, a questão do ser mulher em um universo patriarcal (mãe, esposa) e o despertar do eu feminino foram, em nossa opinião, os pontos mais importantes abordados no presente trabalho, pontos estes que procuramos focar em *close reading* e problematizar em relação ao próprio universo literário da obra, ao mesmo tempo em que procurávamos tecer ligações desse universo literário (o interior, portanto) com outros universos do vasto e rico repertório da Literatura Ocidental (o exterior à obra), de forma a enriquecer a leitura aqui empreendida.

Tentamos também, na medida do possível, fazer incursões interpretativas quanto ao suicídio da protagonista, suicídio este que é emblemático e que, para os intérpretes canônicos de **The Awakening** (Per Seyersted, Elaine Showalter, Sandra M. Gilbert, Emily Toth, entre outros), feministas ou não, constitui um retorno ou um resgate dos valores patriarcais por parte da autora, já que Edna Pontellier morre no momento imediatamente anterior a se tornar

completamente independente e, o que é mais problemático: enquanto entra no mar ao encontro de seu destino fatídico, suas lembranças remetem à passagens de sua vida nas quais é eminente a presença de papéis patriarcais impostos à mulher — ela se lembra dos filhos (a mãe), dos amantes (a adúltera), da casa paterna e do marido (a esposa), da irmã mais velha (a mulher que interiorizou o papel secundário que lhe foi imposto).

Sob esses aspectos, o suicídio da protagonista pode ser interpretado como um *mea culpa* da mesma e também de Kate Chopin, pois fica implícito que o desvio às normas patriarcais leva à morte. Guardadas as devidas proporções, seria algo comparável — como já apontamos em outro momento deste trabalho — com o magistral **Madame Bovary**, de Flaubert, cujo narrador regozija-se sadicamente com o suicídio terrível da personagem título, suicídio este que parece ser entendido pelo mesmo narrador como justiça (ou seria vingança?) ante os adultérios cometidos pela protagonista, sendo o adultério (que também é cometido por Edna) compreendido, no século XIX (e talvez ainda atualmente), como o maior de todos os “crimes” femininos contra a sociedade patriarcal.

Evidentemente que toda essa complexidade em torno do suicídio de Edna precisaria ser mais e melhor inquirida e explicada, principalmente porque não concordamos com a interpretação canônica do mesmo, já que o lemos como uma desarticulação última — e muito sutil — dos valores patriarcais. O fundamento de tal discordância estaria na intrincada relação suplementar (em termos derridianos) existente entre a protagonista, o mito de Afrodite, o círculo, a água e a Morte, relação essa que analisamos mais detidamente no capítulo sobre o tempo e o espaço em **The Awakening**, mas que evidentemente não foi abarcada em toda a sua totalidade e complexidade textual e subtextual.

Esta múltipla relação de símbolos com o feminino e, muito especialmente, deste com a Morte (representada no suicídio) voltou a chamar a atenção dos meios acadêmicos e populares, principalmente depois da publicação do polêmico **O código Da Vinci** (2003), de Dan Brown, no qual o autor faz uma brilhante aproximação de significados (ainda que auto-declarada como hipotética na primeira página da obra) entre símbolos femininos e o Santo Graal, a arquitetura de igrejas e monumentos europeus, os quadros de Leonardo Da Vinci, as figuras de Jesus Cristo e Maria Madalena, vertentes da Igreja Católica e de sociedades secretas. Com essa miríade de relações, Brown desenvolve a teoria de que Maria Madalena teria tido um filho de Jesus Cristo, o que colocaria em cheque a “divindade” do filho do pai primordial. Por conta disso, **O código Da Vinci**, um *best-seller* feito sob medida para ser vendido como pão quente, tem causado um furor altamente significativo nas altas cúpulas

Católicas, a ponto do arcebispo de Gênova recomendar aos fiéis que não lessem e nem comprassem o livro²⁹⁷.

Além disso, as inúmeras vezes em que fizemos referências ao suicídio de Edna durante a análise certamente criaram no leitor a impressão de que, em algum momento, nos debruçaríamos de forma mais focada sobre a questão. Infelizmente, isso não foi possível aqui. Reconhecemos, portanto, que falta um longo capítulo ou uma parte toda — capítulo ou parte essa que, em nossa opinião, poderia acrescentar muito para uma melhor compreensão de **The Awakening** — dedicada ao suicídio da protagonista e ao desenvolvimento da tese que temos em mente sobre ele. Tempo e espaço, inimigos contumazes que são, não nos permitiram fazê-lo nesta dissertação. Todavia, trabalhos futuros serão dedicados a tal questão.

Um segundo ponto que deve ser momentaneamente fechado é a questão do trajeto do despertar do eu feminino realizado pela protagonista, trajeto esse que apontamos (um tanto quanto *en passant*, diga-se) no decorrer da segunda parte do presente trabalho e que diz respeito à percepção, resultante de leitura minuciosa, de uma mudança considerável do estado psíquico inicial de Edna Pontellier em relação a esse mesmo estado no final da narrativa. Houve, como procuramos demonstrar, uma mudança contínua que levou a protagonista a abandonar os papéis patriarcais de esposa dedicada e mãe zelosa em prol da descoberta de si mesma, do seu próprio eu — do despertar em si mesmo —, apesar de tal descoberta ter se revelado trágica no capítulo final da obra.

É importante que se diga que tal trajeto remete ao trajeto formativo encontrado na composição das personagens nos ditos romances de formação (*Bildungsroman*). Entretanto, desenvolver essa perspectiva nos levaria a uma longa discussão da questão do *Bildungsroman* feminino, algo que nos abriria os vastos campos teóricos da literatura em perspectiva histórica e do romance de formação. A complexidade dessa questão, bem como a polêmica que a envolve (já que o romance de formação é um universo eminentemente habitado por personagens masculinas e escrito, em sua grande maioria, por homens), nos obrigaria a tecer inúmeras considerações a seu respeito, considerações estas que demandariam também análises. Em suma, para abordarmos a questão do trajeto do despertar em sua clara relação com o trajeto formativo encontrado no romance de formação, teríamos que compor um extenso desvio teórico-prático da proposta inicial do presente trabalho, algo que seria inviável, pois constituiriam assunto de fôlego para uma nova dissertação ou tese. Assim, optamos por apenas mencionar que se trata de um trajeto — trajeto com características

²⁹⁷ Cf. GAMA, Rinaldo. Ficção herética. **Revista Veja**, São Paulo: Abril, ano 38, edição 1897, n.º 12, p. 117, 23 de março de 2005.

gradativas e cronologicamente organizado na narrativa — a mudança da condição psíquica inicial de Edna Pontellier em relação à sua condição psíquica final.

Um terceiro ponto que precisa ser fechado diz respeito ao cabedal teórico e suas implicações para a leitura desenvolvida neste trabalho. Diante das várias linhas teóricas feministas de que dispomos, decidimos por uma aproximação entre uma corrente norte-americana, tradicionalmente pragmática, e uma corrente francesa, tradicionalmente filosófica. Evidentemente que, em dado momento, as duas correntes teóricas se distanciam em seus pressupostos. Contudo, nosso foco foi sempre pautado pela idéia inicial de uma disseminação de aporias que desarticulam o universo patriarcal, idéia essa que surgiu de reflexões sobre **The Awakening** e sobre o pensamento feminista como um todo.

Sob essa efígie, as teorias da angústia da autoria de Gilbert e Gubar e do “texto-mulher”, como Andrea Nye (1995, p. 230) denomina o pensamento de Hélène Cixous (o qual não podemos, sob pena de cairmos em contradição, chamar de *teoria* na acepção estrita do termo, já que o texto da teórica franco-argelina contém também características autobiográficas e literárias em sua estrutura e abordagem), foram fundamentais: as primeiras nos permitiram ler o palimpsesto, o subtexto feminino que se esconde nas entrelinhas; enquanto a segunda nos abriu os caminhos da interpretação do mesmo subtexto em comunhão com o texto.

Foi graças à complementaridade dessas duas teorias, essencialmente distintas, mas que, de alguma forma, têm algo em comum (as questões feministas, talvez? as bases desconstrucionistas, que em Gilbert e Gubar são apenas distantemente ecoadas no diálogo das autoras com a teoria de Harold Bloom²⁹⁸?), que conseguimos embasar a idéia de que Kate Chopin inova ao proceder a disseminação de desarticulações do pensamento patriarcal nos vários níveis narrativos. Inova porque empreende tal procedimento pelo menos sessenta anos antes da eclosão do Movimento Feminista e das questões sobre gênero-sexo tomarem novo alento nos meios acadêmicos e populares.

Foi graças também a essa complementaridade teórica que conseguimos definir de forma clara a estrutura da disseminação de desarticulações, estrutura essa eminentemente múltipla, composta de vários centros disseminadores (o foco narrativo, as relações entre as personagens, o espaço, o tempo, o enredo, a presença da música e das artes plásticas, o simbolismo da água etc.), e não apenas de um único centro gerador de aporias.

²⁹⁸ Harold Bloom, juntamente com Paul De Man e os críticos da chamada *Escola de Yale*, foi um dos introdutores do pensamento de Jacques Derrida nos Estados Unidos, apesar de atualmente Bloom ter se distanciado das idéias fundamentais da Desconstrução.

Em um nível microcósmino, esse amálgama teórico nos permitiu trazer à tona a pluralidade do eu feminino de Edna Pontellier, pluralidade essa que resulta da simbiose entre a protagonista, o restrito círculo das cinco personagens mais próximas a ela e o ambiente que a envolve. Como mencionamos na Introdução deste trabalho, não há um eu feminino em **The Awakening**. Há, antes, *eus* que compõem a múltipla face do feminino. Só há pluralidades, portanto, as pluralidades do eu feminino de Edna Pontellier, que são as pluralidades do eu feminino de todas as mulheres.

Um viés importante dessas pluralidades é que elas não se opõem ao eu masculino: antes, porém, o agregam sem subjugá-lo; o aceitam como diferença que compõe, e não que se sobrepõe. Infelizmente, o pensamento patriarcal — que já se modificou muito em relação ao que era no século XIX e anteriores — ainda mantém, em sua essência, o pensamento opositor e hierarquizado que o impede de aceitar as diferenças. É por essa razão que o pensamento feminista de base desconstrucionista tem procurado apontar, dentro do próprio patriarcado, aporias que o tornam contraditório a si e em si mesmo, demonstrando que oposições e hierarquizações são reificações do medo arquetípico masculino ante ao desconhecido das diferenças e do feminino ctônico, o qual aceita e convive com tais diferenças.

É por essa razão também que, da mesma forma que Kate Chopin teve coragem de contestar o patriarcado a partir de suas próprias bases em uma época em que não se admitia contestações do que era entendido como *moral e bons costumes*, chegamos ao século XXI necessitando ainda desenvolver trabalhos que contestem essas bases a partir delas mesmas, para que seja minado em seus próprios pressupostos o pensamento opositor, hierarquizador e sexista da sociedade ocidental, pensamento este gerador dos mais variados e aberrantes preconceitos.

Contudo, — frise-se — é necessário contestar sem, no entanto, tentar se sobrepor ao patriarcado, pois tal movimento seria o mesmo que simplesmente inverter os papéis do repressor e do reprimido, o mesmo que incorrer em erro idêntico ao que tantas vezes (e nós, com este trabalho, somos uma delas) têm apontado e criticado com tanta veemência. Seria algo como ocorre no célebre capítulo “O Vergalho” em **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881), de Machado de Assis, no qual temos Prudêncio — ex-escravo que, em criança, era o “saco de pancadas”, segundo o próprio defunto-autor, de Brás Cubas — que, tendo ganhado algum dinheiro em sua liberdade, comprara um escravo para si e, naquele momento, o submetia aos suplícios do tronco por um motivo banal, exatamente como acontecia com ele mesmo quando era também escravo. A mordaz ironia machadiana se apresenta plena quando Brás Cubas ordena a Prudêncio que liberte o escravo supliciado, ao que este imediatamente

atende por obediência, obediência do qual, mesmo depois de liberto, não conseguira se despir. Em suma, seria o mesmo que continuar cometendo as mesmas injustiças, as mesmas inferências manipuladoras e as mesmas abjeções decorrentes do pensamento dual que rege o patriarcado.

Certamente que incorremos, inconscientemente, em falhas que, possivelmente, alguém — ou nós mesmos — apontará e discutirá em trabalhos futuros. Certamente que incorremos também em falhas que podem demonstrar que ainda estamos presos a visões e interpretações patriarcais. Contudo, como também já dissemos em outros momentos e como afirmam também Jacques Derrida e Hélène Cixous, não é possível desvincular-se totalmente do patriarcado, da mesma forma que não é possível desvincular-se totalmente do Logocentrismo e/ou do Falogocentrismo.

Independentemente de tais falhas, reconhecemos que, no que tange ao cabedal teórico, faltou talvez um diálogo maior com um dos textos fundamentais do feminismo, qual seja **O segundo sexo**, de Simone de Beauvoir. Possivelmente um maior diálogo com a teoria da *ginocrítica*, preconizada por Elaine Showalter, pudesse complementar nossas elucubrações sobre a escrita feminina e sobre a tradição de mulheres escritoras; ou talvez uma passada d'olhos na crítica ao Feminismo empreendida por Elisabeth Badinter pudesse ter mudado muitas de nossas opiniões.

Um olhar mais acurado sobre o pensamento de Madame de Staël, a precursora do feminismo na França e contemporânea da também precursora Mary Wollstonecraft, talvez nos tivesse aberto outras perspectivas e outras possibilidades interpretativas para o universo narrativo feminino/feminista de **The Awakening** e do pensamento de Kate Chopin, em especial no que diz respeito às paixões, uma das bases fundamentais do suicídio de Edna.

Inúmeras outras considerações precisariam ter sido tecidas sobre a figura de Lilith, o mito da criação judaico-cristão, Afrodite e Edna Pontellier, pois só tardiamente tivemos conhecimento e contato com obras que nos esclareceram sobre a misteriosa, polêmica e significativa figura tida como a “primeira companheira de Adão” (SICUTERI, 1985, p. 23). Por conta disso, infelizmente apenas a mencionamos *en passant* no primeiro capítulo da primeira parte, como um ponto de desarticulação do patriarcado presente na própria base/origem mitológica deste. Todavia, temos consciência de que uma análise comparada entre Lilith e Edna Pontellier teria enriquecido sobremaneira a leitura desenvolvida nesta dissertação, pois daria subsídios para a análise sobre o suicídio, uma análise que, dentro dos pressupostos de nossa leitura, ainda não aconteceu.

Enfim, muito precisava ainda ser dito, questionado, analisado e mesmo descartado, revisto ou ampliado, mas tempo e espaço, repetimos, foram e são nossos inimigos contumazes. Todavia, apesar de todos esses pontos faltantes — e de outros que ainda não tomamos consciência —, cremos que as idéias, pensamentos e análises desenvolvidos no presente trabalho contribuem para a fortuna crítica de Kate Chopin (especialmente em língua portuguesa, já que são pouquíssimos os trabalhos que contemplam a obra da autora escritos em outras línguas que não o inglês) à medida que apontam novas possibilidades de leitura para um texto literário como **The Awakening**, já considerado canônico nos meios feministas e na Literatura Norte-Americana. Não foi, absolutamente, nossa pretensão invalidar outras interpretações da obra, tampouco propor uma teoria feminista revolucionária ou desarticular completamente o patriarcado, já que, especialmente neste último caso, estaríamos diante de um intento falacioso e improdutivo.

Antes, porém, nossa intenção foi promover o diálogo textual de forma a trazer à tona significados que, possivelmente, estavam ocultos, mas que são de suma importância para uma melhor compreensão da obra analisada. Com isso, abrimos brechas para futuras contribuições nossas e de outros pensadores, contribuições essas que podem trazer complementações e inovações várias para a fortuna crítica da autora e para o pensamento sobre as questões que envolvem a mulher, o homem e as interações desses dois seres em todas as suas complexidades, belezas e horrores. Além disso, entendemos que a maneira como lemos a obra prima de Kate Chopin, guardadas as devidas proporções, pode vir a ser uma estratégia útil no desenvolvimento de outras leituras de narrativas longas de autoria feminina.

Finalmente, gostaríamos de deixar registrado o imenso prazer e fascínio que tivemos ao empreender todas as pesquisas e as leituras para concluir esta dissertação. Prazer porque fizemos o que mais gostamos e como gostamos: trabalhamos com Literatura em diálogo com a própria Literatura, com a Teoria da Literatura, com o Feminismo, com a História, com a Filosofia; e fascínio porque as questões ligadas ao feminino sempre nos foram de especial interesse desde tempos anteriores aos nossos estudos acadêmicos, interesse este que veio a se sedimentar e começar a criar contornos nítidos quando tivemos contato com textos que, para nós, foram experiências epifânicas: **Medéia**, de Eurípidés; **Édipo Rei**, de Sófocles; **Macbeth**, de Shakespeare; **Madame Bovary**, de Flaubert; e muito especialmente a peça **A Streetcar Named Desire**, de Tennessee Williams, um texto que analisamos em outro momento e que, por incrível e absurdo que possa parecer, foi de fundamental importância para pensarmos e exteriorizarmos tudo que dissemos aqui sobre **The Awakening**, apesar daquele não travar minimamente — até que se prove o contrário — um diálogo com este.

A bem da verdade, temos consciência de que tal fascínio provém do Inconsciente, o reino selvagem e livre de absolutamente todas as regras, do qual, apesar de tudo que a Psicanálise descobriu depois de Freud, pouco ou quase nada sabemos. Portanto, não há como explicar esse fascínio de forma mais clara. Não até o momento.

Gostaríamos de fechar — e não concluir — essas quase duzentas páginas de elucubrações reconhecendo humildemente, sem ironia ou reducionismo, e fazendo nossas as palavras de James Hillman que iniciaram esta dissertação, que tudo o que foi aqui exposto, pensado e analisado não passa de “uma série de notas de rodapé à história de Adão e Eva” (HILLMAN *apud* SICUTERI, 1985, p. 24), a história que dramatiza já em tempos imemoriais questões que perduram insolúveis ainda atualmente.

* * *

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“Um livro circulara pela *pension*. Quando chegou a sua vez de lê-lo, ela o fez com profunda admiração. [...]. O livro era abertamente criticado e livremente discutido à mesa.”

Kate Chopin, **The Awakening**

ARNAVON, Cyrille. *An American Madame Bovary*. In: CHOPIN, Kate. **The Awakening**. Ed. Margo Culley. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1994 (A Norton Critical Edition).

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

A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1980.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, v. 1).

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard).

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981(Manuais de Estudo).

CHOPIN, Kate. **O despertar**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994a.

_____. The Awakening. In: SEYERSTED, Per (org.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1988.

_____. **The Awakening**. Ed. Margo Culley. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1994b (A Norton Critical Edition).

CIXOUS, Hélène. Sorties. In: CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. **The Newly Born Woman**. Trans. Betsy Wing. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1986 (Theory and History of Literature, v. 24).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002 (Debates, 49).

_____. **Gramatologia**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Estudos, 16).

DYER, Joyce C. Gouvernail, Kate Chopin's Sensitive Bachelor. In: BLOOM, Harold (ed.). **Kate Chopin**. New York; Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.

FREUD, Sigmund. O ego e o id. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a, v. 19.

_____. O estranho. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. 17.

_____. Uma nota sobre o “Bloco Mágico”. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b, v. 19.

GILBERT, Sandra M. Chronology. In: _____ (ed.). **Kate Chopin**. Complete Novels and Stories. New York: The Library of America, 2002.

_____. The Second Coming of Aphrodite. In: BLOOM, Harold (ed.). **Kate Chopin**. New York; Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

_____. (org.). **The Norton Anthology of Literature by Women**. The Traditions in English. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1996.

GILMORE, Michael T. Revolt Against Nature: The Problematic Modernism of *The Awakening*. In: MARTIN, Wendy (ed.). **New Essays on *The Awakening***. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1988 (The American Novel).

GUEIROS, Nehemias. Mistério do soneto shakespeariano. In: SHAKESPEARE, William. **30 sonetos**. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

JULIEN, Nadia. **Dicionário dos símbolos**. São Paulo: Rideel, 1993.

MARTIN, Wendy (ed.). **New Essays on *The Awakening***. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1988 (The American Novel).

MAY, John R. Local Color in *The Awakening*. In: CHOPIN, Kate. **The Awakening**. Ed. Margo Culley. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1994 (A Norton Critical Edition).

MEYER, Marlyse. Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro. In: _____. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 1993.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe**. Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. São Paulo: Cultrix, 2001.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais**. Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEYERSTED, Per. Preface. In: _____ (org.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1988.

SHOWALTER, Elaine. Towards a Feminist Poetics. In: RICE, Philip; WAUGH, Patricia (ed.). **Modern Literary Theory**. 4th ed. London: Arnold Publishers, 2001.

_____. Tradition and the Female Talent: *The Awakening* as a Solitary Book. In: MARTIN, Wendy (ed.). **New Essays on *The Awakening***. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1988 (The American Novel).

SICUTERI, Roberto. **Lilith**. A lua negra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SISCAR, Marcos. A desconstrução de Jacques Derrida. In: BONNICI, Thomas.; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária**. Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Editora da UEM, 2003.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard).

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WILSON, Edmund. Foreword. In: SEYERSTED, Per (org.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1988.

WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own**. London; New York: Penguin, 2000.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Christina (org.). **Literatura e feminismo**. Propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999 (Embiara).

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ABRAMS, M. H. (ed.). **The Norton Anthology of English Literature**. 3rd ed. New York: W. W. Norton, 1975.
- ARMSTRONG, Karen. **Uma história de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BÉDIER, Joseph (ed.). **O romance de Tristão e Isolda**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- _____. (ed.). **Kate Chopin**. New York; Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.
- BOTELHO, Abel. **O barão de Lavos**. Porto: Lello & Irmão, 1982.
- BROWN, Dan. **O Código Da Vinci**. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia grega**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Org. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1997.
- CHOPIN, Kate. **At Fault**. In: SEYERSTED, Per (org.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1988.
- _____. **Culpados**. Vinhedo (SP): Editora Horizonte, 2005 (Mulheres e Letras).
- CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. **O feminino e o sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. **A balada do velho marinheiro**. Trad. e notas de Alípio Correia de Franca Neto. Ilustrações de Gustave Doré. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CRESSY MORRISON, A. Seven Reasons Why a Scientist Believes in God. In: **The Divine Life Society**. Disponível em: <<http://www.sivanandadlshq.org/messages/sciblgod.htm>>. Acesso em: 09 jul. 2005.
- DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**. Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis, As Bacantes, As Fenícias**. Trad. Mário da Gama Kuri. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- _____. **Medéia, Hipólito, As Troianas**. Trad. Mário da Gama Kuri. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FARIA, Romildo Póvoa. **Astronomia a olho nu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. **As melhores histórias da mitologia nórdica**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GAMA, Rinaldo. Ficção herética. **Revista Veja**, São Paulo: Abril, ano 38, edição 1897, n.º 12, p. 117, 23 de março de 2005.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vegas, s/d.
- GRANDE Enciclopédia Ilustrada Larousse Cultural. São Paulo: Círculo do Livro, 1996, v. 3.
- HAWTHORNE, Nathaniel. The Birthmark. In: _____. **Hawthorne's Short Stories**. New York: Vintage Books, 1955.
- KEHL, Maria Rita. Um corpo que seja seu. In: CHOPIN, Kate. **O despertar**. Trad. de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2004.
- LUFT, Lya. **Pensar é transgredir**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MAETERLINCK, Maurice. **A intrusa**. Porto Alegre: CAD – UFRGS, 1967.
- MARKS, Elaine; COURTIVRON, Isabelle de. **New French Feminisms**. An Anthology. New York: Schocken Books, 1980.
- MCMICHAEL, George (ed.). **Concise Anthology of American Literature**. New York: Macmillan, 1985.
- MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. **A condição feminina em Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin**. 1998. 224 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São José do Rio Preto.
- NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. “Notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. Niterói (RJ): EdUFF, 2001.
- OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom; TOURAINE, Alan *et alii* (ed.). **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- OS OUTROS. Direção: Alejandro Amenábar. Los Angeles: Miramax Films, 2001. 1 DVD (114 min).
- PLATÃO. Fedro. In: _____. **Diálogos I**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.

PULP Fiction. Tempo de violência. Direção: Quentin Tarantino. Los Angeles: Miramax Films, 1994. 1 DVD (154 min).

QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**. São Paulo: Ática, 1998.

RAMALHO, Christina (org.). **Literatura e feminismo**. Propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999 (Embiara).

RÖWER, Fr. Basílio (org.). **Manual da Pia União das Filhas de Maria**. Petrópolis: Vozes, 1957.

SERULLAZ, Maurice. **O Impressionismo**. São Paulo: Difel, 1965.

SEYERSTED, Per (org.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1988.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: L&PM, 1999.

_____. **Mcbeth**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. **Romeu e Julieta**. São Paulo: L&PM, 1998.

_____. **30 sonetos**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SILVESTRE, Marcela Aparecida Cucci. **A personagem feminina como vítima ou agente da ironia no conto de Kate Chopin**. 1997. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria Literária) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São José do Rio Preto.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Trad. Mário da Gama Kuri. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

SQUIRE, Charles. **Mitos e lendas celtas**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2003.

TOLSTÓI, Leon. **Ana Karênina**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

TRAUNECKER, Claude. **Os deuses do Egito**. Brasília: Editora da UnB, 1995.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

WILLIAMS, Tennessee. **A Streetcar Named Desire**. New York: Signet, 1951.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **A Vindication of the Rights of Woman**. New York; London: W. W. Norton, 1988 (A Norton Critical Edition).

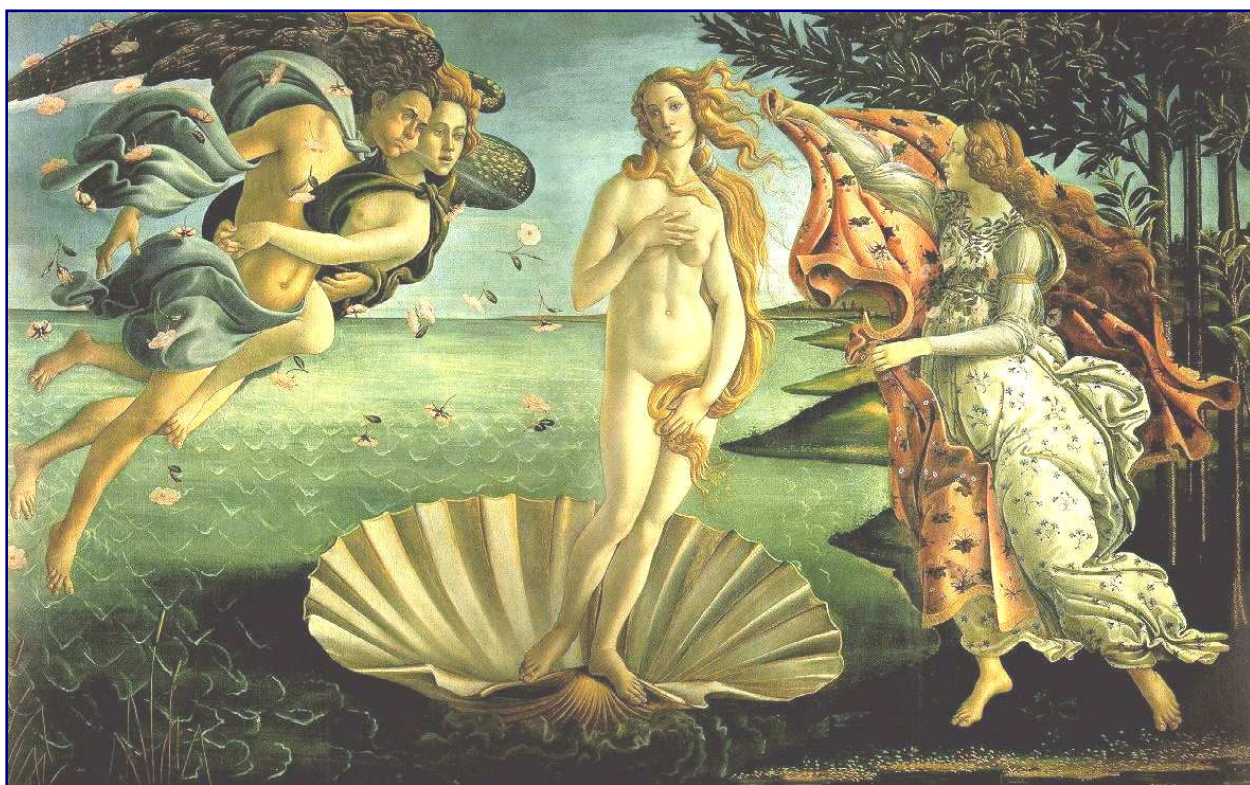
* * *

ANEXOS

“Vênus emergindo da espuma não teria apresentado
um espetáculo mais arrebatador [...]

Kate Chopin, **The Awakening**

ANEXO 1



Sandro Botticelli. **O Nascimento da Vênus** (c. 1485).
Têmpera sobre tela. 172,5cm x 278,5cm.
Galleria degli Uffizi, Florença – Itália.

ANEXO 2



Caravaggio. **Bacco** (c. 1596).
Óleo sobre tela. 95cm x 85cm.
Galleria degli Uffizi, Florença – Itália.

ANEXO 3

Figura 1



ANÔNIMO. **Vênus de Willendorf**
(c. 24000 – 22000 a.C.).
Pedra calcária. 11cm.
Museu de História Natural, Viena – Áustria.

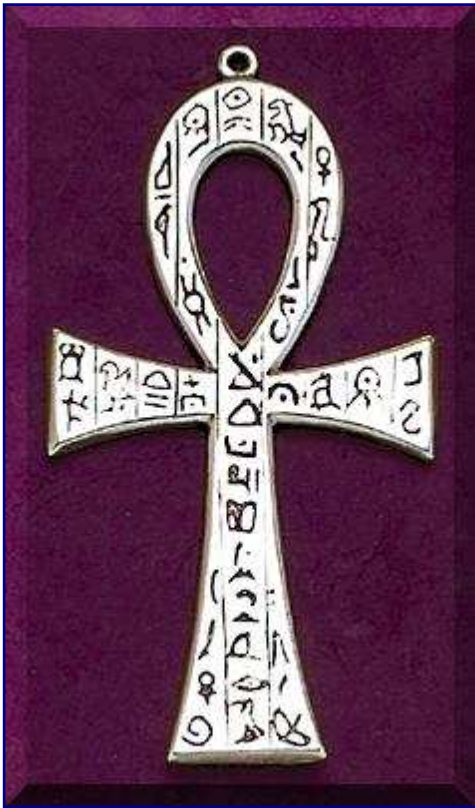
Figura 2



ANÔNIMO. **Deusa das Serpentes**
(c. 1600 a.C.).
Faiança. [c. 10cm.].
Museu Arqueológico de Iraklion,
Creta – Grécia.

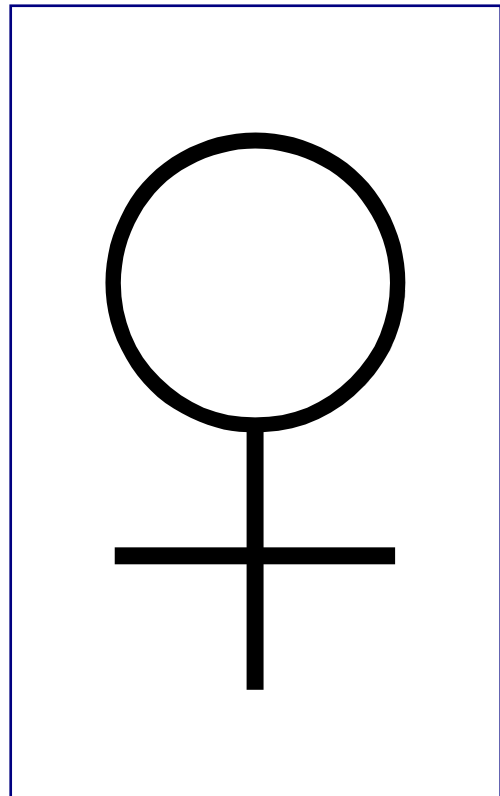
ANEXO 4

Figura 1



Ankh, ou cruz ansada egípcia.

Figura 2



Símbolo astrológico do planeta Vênus.