

CONFIDÊNCIAS: OS ENSAIOS CRÍTICOS DE KATE CHOPIN

Aparecido Donizete ROSSI¹

RESUMO

Entre os anos de 1894 e 1899, Kate Chopin (1850 – 1904), um dos principais nomes do realismo e do Feminismo estadunidenses, publicou sete breves ensaios críticos em jornais e periódicos, aos quais se pode acrescentar um rascunho intitulado “Confidences” e as duas primeiras entradas de **Impressions**, seu segundo diário, em um total de nove textos. Esses escritos revelam um refinado espírito crítico, um estilo de escrita franco e cortante, às vezes sarcasticamente impiedoso, e uma leitora contumaz, aspectos que seriam colocados em prática por meio da crítica feminista expressa nos contos e romances da autora. Apresentar e discutir brevemente tais ensaios são os objetivos deste estudo.

Palavras-chave: Kate Chopin. Crítica literária. Crítica cultural. Feminismo.

ABSTRACT: Between 1894 and 1899 Kate Chopin (1850 – 1904), one of the main exponents of American Realism and Feminism, published seven critical essays in newspapers and journals. To this number, it might be added the sketch “Confidences” and the two first entrances of **Impressions**, her second diary, totalizing nine texts. These texts unveil a refined critical spirit, an outspoken and edge-cutting style in writing, sometimes sarcastically merciless, and an eager reader, all of them aspects that would be put into practice by the Feminist criticism expressed in the author’s novels and short stories. To introduce and briefly discuss these essays are the main purposes of this paper.

Keywords: Kate Chopin. Literary criticism. Cultural criticism. Feminism.

INTRODUÇÃO

Kate Chopin (1850 – 1904) é um dos nomes mais importantes da literatura norte-americana do final do século XIX. Artista exímia e não sem razão conhecida como a Rebelde de Saint Louis, Chopin transitou pela literatura, música, tradução e crítica literária, o que a tornou popular e respeitada ainda em sua época. Seu legado é constituído por dois romances — **Culpados** [**At Fault**, 1890] e **O despertar** [**The Awakening**, 1899] —, o último deles, controverso e provocador ao mesmo tempo em que *avant la lettre* e lírico, hoje canônico na literatura americana; mais de cem contos e *sketches*, dentre os quais se destacam “O neném de Désirée” [“Désirée’s Baby”, 1893], “A história de uma hora” [“The Story of an Hour”, 1894] e “O temporal” [“The Storm”, 1969]; dois diários; diversas cartas; nove traduções e sete textos de crítica literária.

O escândalo causado pela publicação de **O despertar**, considerado “ficção pornográfica” (*THE CHICAGO TIMES-HERALD*, 1994, p. 166) pelo resenhista do **Chicago Times-Herald** de primeiro de junho de 1899, acabou relegando autora e obra ao esquecimento, o que só viria a mudar ao final da década de 1960 com a emergência do Feminismo e dos demais pós-estruturalismos. Os estudos feministas da obra de Chopin

¹ Doutor em Estudos Literários pela UNESP. Professor da Universidade Estadual Paulista/Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

acabaram apontando a existência de um ponto de confluência entre os múltiplos trânsitos artísticos da autora: as questões relacionadas à mulher. Em praticamente todos os seus textos, inclusive os considerados não literários como as cartas e os diários, a autora demonstra algum tipo de preocupação com o feminino em meio à sociedade patriarcal que erigiu o Ocidente, seja essa preocupação de ordem ontológica, sociológica, psíquica ou artística.

Há um refletir sobre o feminino em toda a obra chopiniana, um pensar teórico-crítico que se volta, com especial atenção, ao fazer artístico, particularmente à autoria feminina, como se pode notar na recente publicação da tradução brasileira dos principais contos da autora, intitulada **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas**² (2011). Todavia, esse pensar teórico-crítico desvela-se com maior clareza no conjunto de textos de crítica literária escritos por Chopin, conjunto que, talvez por sua quantidade diminuta em comparação às outras autoras que também escreveram crítica literária, é pouco estudado pelos especialistas na obra chopiniana, pelos especialistas em Feminismo e pelos demais especialistas nos estudos literários e nos estudos de gênero.

Em **The Norton Anthology of Literature by Women**, Sandra Gilbert e Susan Gubar afirmam que o ensaio fundador do Feminismo contemporâneo, o **Um teto todo seu [A Room of One's Own]**, 1928 – 1929], de Virginia Woolf, é “o primeiro grande feito da crítica feminista em língua inglesa”³ (1996, p. 1317). Sem dúvida que Gilbert e Gubar estão corretas, e possivelmente tal afirmação não se restringe apenas à língua inglesa, pois não seria imprudente afirmar que **Um teto todo seu** é o primeiro grande feito da crítica feminista ocidental. Contudo, um olhar mais atento à crítica feminista de língua inglesa produzida no século XIX talvez revele que Kate Chopin já havia realizado grandes feitos de crítica, feminista ou não feminista, pelo menos vinte anos antes de Woolf. Apresentar e discutir brevemente tais feitos da Rebelde de Saint Louis são os objetivos do presente estudo, que pretende demonstrar também, a partir dessa apresentação e discussão, que alguns elementos do que se entende por Modernidade e Pós-modernidade já estão presentes de maneira precursora na crítica e, conseqüentemente, na obra da autora, de onde emerge um fazer literário que é, ao mesmo tempo, literatura e pensamento sobre a literatura.

Dentro dessa perspectiva, entre os anos de 1894 e 1899, Kate Chopin publicou sete ensaios críticos em jornais e periódicos, aos quais se pode acrescentar as duas primeiras entradas de **Impressions**, seu segundo diário. Esses escritos revelam um refinado espírito crítico, um estilo de escrita franco e cortante, às vezes sarcasticamente impiedoso, e uma leitora contumaz, versada tanto nos grandes clássicos da literatura inglesa, francesa, estadunidense e universal, quanto no que havia de mais contemporâneo na literatura de sua época. A julgar pelos livros listados na última página do seu primeiro diário (**Common Place Book**, 1867 – 1870), lidos pela autora durante sua viagem de lua de mel pela Europa, quase vinte anos antes de sua primeira publicação literária, pode-se dizer que Chopin era também uma grande leitora do que havia disponível de teoria e crítica literárias em sua época, já que na referida lista constam clássicos como **A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful** (1757), de Edmund Burke, **Influence of Literature on Society** (1799), de Madame de Staël, **Essays of Elia** (1823), de Charles Lamb, os ensaios de Thomas Carlyle, dentre outros. Por certo que tais leituras foram cruciais na formação da autora e leitora crítica de

² Essa coletânea, uma edição bilíngue e crítica dos contos mais famosos e importantes de Kate Chopin, foi organizada por Beatriz Viégas-Faria, Betina Mariante Cardoso e Elizabeth R. Z. Brose. Detém o mérito de ser a primeira do gênero sobre a autora publicada no Brasil. No entanto, o primeiro texto de Chopin a ser publicado no país foi uma tradução feita por Lígia Junqueira Caiuby do conto “Madame Célestin’s Divorcee” (“O divórcio de Madame Célestin”) para a coletânea **Maravilhas do conto feminino** (1958), organizada por Diaulas Riedel para a Editora Cultrix.

³ As traduções dos textos de Gilbert e Gubar, Kate Chopin, John R. May, Emily Toth, Barbara Johnson e dos trechos de artigos publicados em jornais são de autoria do articulista.

linhagem feminista que Kate Chopin se tornou, o que desponta com clareza em suas obras literárias.

1. IMPRESSIONS E “THE WESTERN ASSOCIATION OF WRITERS”

Na primeira entrada de **Impressions**, espécie de diário que a autora manteve constantemente atualizado no decorrer do ano de 1894, entrada essa datada de 04 de maio do referido ano, Chopin relata que uma de suas vizinhas lhe pediu que lesse dois de seus manuscritos. Ao que tudo indica, a vizinha tinha pretensões literárias, pois disse à autora que “tinha treinado a escrita durante toda a sua vida” e que “podia escrever histórias tão boas quanto as que ela lia nas revistas”, ao que Chopin acrescentou, em um irônico parêntese, que “tal crença em sua própria capacidade é um mau presságio” (CHOPIN, 1979a, p. 90). A segunda entrada do diário, datada de cerca de uma semana após a primeira (12 de maio de 1894), inicia-se da seguinte forma:

li a história da Sra. Hull [a vizinha] esta manhã. É uma história sobre o tema que Cable tem tratado com eficácia. Uma moça de sangue negro que é amada por um homem branco. Dona de um caráter nobre, ela apaga-se a si mesma e ele não a quer mais... a moça morre de tuberculose. *Não tenho nenhuma objeção a um tema lugar-comum se este for manuseado artisticamente ou com originalidade.* A Sra. Hull escreve em bom inglês, tem conhecimento de seu assunto e evidentemente demonstra suas impressões sobre a vida, mas temo que ela não será capaz de dar a forma literária requerida na feitura de uma história aceitável. Não há *novidade, espontaneidade ou originalidade de percepção* (ibid., grifo nosso).

O primeiro aspecto notável nessas palavras é a clara crítica da autora ao lugar comum da literatura de cor local⁴ que, à sua época, tinha nas obras de George Washington Cable o seu principal representante. Apesar de, segundo Chopin, Cable tê-la “tratado com eficácia”, trata-se de uma literatura de “lugar-comum” que estava em decadência ao final do século XIX, mas que retornou com força renovada a partir da segunda metade do século XX, especialmente após a forte propaganda a seu favor direta ou indiretamente articulada por Edmund Wilson em **Patriotic Gore** (1962).

O segundo aspecto importante que merece atenção é o que, na concepção chopiniana de fazer literário, torna uma história aceitável em termos de literatura: “novidade, espontaneidade” e “originalidade de percepção”. Ou seja, mesmo que o tema seja um lugar-comum, o *tratamento* do tema — a *forma* que lhe é dada — deve ser inovador, da mesma maneira que a própria Chopin faz em suas obras e como viria a fazer os Modernistas que a sucederam. Vale lembrar que, dentre esses Modernistas, estava T. S. Eliot, conterrâneo de Chopin (como a autora, Eliot também nasceu em Saint Louis). A mãe de Eliot participou de grupos de leitura na companhia de Kate Chopin (cf. TOTH, 1990) e, apesar de não existirem provas concretas até o momento, é possível que o autor de “The Waste Land”, então uma criança, tenha ouvido, na companhia de sua mãe, intervenções sobre literatura feitas por Chopin. De certa forma, pode-se tomar autora e obra como precursoras da Modernidade.

A crítica aos lugares-comuns da literatura e o foco na importância dos cuidados com a forma estão presentes também, com outras palavras, no primeiro dos seus ensaios publicados

⁴ Esse tipo de literatura caracteriza-se, genericamente, por narrativas em que “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” (MAY, 1970, p. 1040), e pela presença do racismo como pano de fundo, tema secundário ou tema principal. Entre seus principais autores destacam-se George Washington Cable (1844 – 1925), Sarah Orne Jewett (1849 – 1909), Grace King (1851 – 1932), Mary Wilkins Freeman (1852 – 1930), Hamlin Garland (1860 – 1940) e a própria Kate Chopin, todos genérica e, na maioria dos casos, inapropriadamente denominados *local colorists* (“coloristas locais”).

em jornais e periódicos, intitulado “The Western Association of Writers” (**The Critic**, 07 de julho de 1894), no qual Chopin é enfática ao iniciar o texto dizendo que “[p]rovincianismo, na melhor acepção da palavra, marca o caráter dessa associação de escritores” (CHOPIN, 2006h, p. 691), provincianismo esse que será a sua principal consideração aos escritores da associação e seus escritos. Com refinada ironia, utilizando-se de um tom estilístico didático e pedagógico, a autora anuncia à associação — e, por consequência, a todos os seus leitores, de todas as épocas — que “[e]xiste um mundo muito, muito grande inteiramente situado no norte de Indiana [...]. *Trata-se da existência humana em seu súbito, complexo e verdadeiro significado, despida do véu com o qual a ética e as convenções a ornaram*” (ibid., grifo nosso). De modo bastante lírico, Chopin diz que o autor de textos literários, independente se homem ou mulher, deve escrever para o mundo e não para si, o que implica em tornar o texto literário universalista e não particularista, dentro dos mesmos pressupostos que a crítica especializada aponta e aprecia em James Joyce, Virginia Woolf, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, por exemplo, e que são característicos também da própria obra de Chopin, no que concerne aos seus textos mais importantes, marcadamente “O neném de Désirée” e **O despertar**. Não é mero acaso, portanto, que Sandra Gilbert e Susan Gubar publicaram seus estudos da vida e da obra da autora no segundo volume da coletânea de textos críticos intitulada **No Man’s Land** (1988 – 1994), considerada a continuação do canônico **The Madwoman in the Attic** (1979), coletânea esta que aborda a literatura feminina e feminista do século XX⁵.

2. “‘CRUMBLING IDOLS’ BY HAMLIN GARLAND” E “EMILE ZOLA’S ‘LOURDES’”

As críticas ao lugar comum do fazer literário, especialmente à prevalência do tema em relação ao seu tratamento, serão também o cerne do segundo e do quarto ensaios da autora, respectivamente suas resenhas de “‘Crumbling Idols’ by Hamlin Garland” (**St. Louis Life**, 06 de outubro de 1894) e de “Emile Zola’s ‘Lourdes’” (**St. Louis Life**, 17 de novembro de 1894). Na resenha sobre a importante coletânea de ensaios críticos de Hamlin Garland (1860 – 1940), um dos principais nomes da literatura de cor local à época, além de criticar o tom um tanto quanto *naïve* do autor — “[e]le afirma que na vida real as pessoas não falam sobre o amor. Como ele pode saber? Lamento muito pelo Sr. Garland” (CHOPIN, 2006c, p. 693 – 694) —, Chopin é peremptória ao afirmar que “problemas sociais, ambientes sociais, cor local e o resto dessas coisas não são *por si mesmos* motivos para garantir a sobrevivência de um autor que os utiliza” (id., p. 693, grifo da autora). Isso indica que a autora, muitas vezes erroneamente considerada apenas uma representante da literatura de cor local pela crítica especializada, tinha consciência de que recorrer a tal tipo de textualidade deveria ser um meio e não um fim dentro do fazer artístico. Além disso, fica claro que, apesar de consciente de sua função social, para Chopin a literatura não pode prescindir do artístico e do subjetivo.

Já na resenha do primeiro romance da trilogia *Les Trois Villes*, de Zola, a autora é implacável ao dizer que “o enredo é o mero fio de um enredo que percorre desgovernadamente quatrocentas páginas, e em mais de dois terços do tempo atola-se em uma massa disforme de dados prosaicos, descrições ofensivas e nauseantes e sentimentalismo extravagante” (CHOPIN, 2006d, p. 697). Porém, o que torna esse ensaio de suma importância não é a álcara crítica ao romance **Lourdes** (1894), mas sim a concepção de *verdade* expressa por Chopin, ou sua concepção de literatura, que será retomada em “The Real Edwin Booth”

⁵ **The Madwoman in the Attic** aborda exclusivamente a obra de autoras do século XIX, enquanto **No Man’s Land** é dedicado à autoria feminina do século XX. O estudo que Gilbert e Gubar dedicam à obra de Kate Chopin intitula-se “The Second Coming of Aphrodite: Kate Chopin’s Fantasy of Desire” e consta do segundo volume da coletânea, intitulado **Sexchanges** (1989).

(*St. Louis Life*, 13 de outubro de 1894) e na primeira versão (intitulada apenas “Confidences” e publicada pela primeira vez somente nas **Complete Works**⁶) de “In the Confidences of a Story-Writer” (*Atlantic Monthly*, Janeiro de 1899), respectivamente seus terceiro e quinto ensaios.

Diz Chopin, no primeiro parágrafo de “Emile Zola’s ‘Lourdes’”, que a verdade “repousa sobre uma base mutante e tende a ser caleidoscópica” (CHOPIN, 2006d, p. 697). Tal concepção adianta, em mais de cinquenta anos, as concepções de Martin Heidegger, tão caras e de suma importância aos pós-estruturalistas da segunda metade do século XX, de que a verdade é “não-verdade, na medida em que lhe pertence o domínio de proveniência do ainda-não-(des)-ocultado, no sentido da ocultação” (HEIDEGGER, 1990, p. 48), ou seja, de que a verdade é um permanente jogo de ocultar-desocultar — “uma base mutante” que “tende a ser caleidoscópica” — do verdadeiro, de que a verdade é *alethéia*, ou *mistério* do acontecimento da verdade, e não a verdade em si. Do mesmo modo que para Heidegger “[a] essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade” (ibid., p. 27), essência essa “na qual repousam simultaneamente a obra de arte e o artista” (id., p. 58), para Kate Chopin a essência do artista, a verdade de um autor, só pode ser apreendida em sua arte, em suas obras.

3. “THE REAL EDWIN BOOTH”, “CONFIDENCES” E “IN THE CONFIDENCE OF A STORY-WRITER”

É o que a autora deixa claro em “The Real Edwin Booth”, texto que constitui uma resposta crítica a um artigo homônimo publicado pelo periódico **Century** em outubro de 1894, artigo esse que trazia uma seleção de cartas íntimas de Edwin Booth (1833 – 1893), famoso ator de teatro shakespeariano da época e irmão do assassino de Abraham Lincoln. Diz Chopin que “[s]e fosse possível a Booth, hoje, pegar a revista e reler essas cartas, que jamais foram escritas com a intenção de virem a público, é fácil imaginar ele próprio citando uma delas: ‘reluto ante a indelicadeza’” (CHOPIN, 2006g, p. 695), para então completar naquela que é, atualmente, uma das concepções fundamentais do Pós-estruturalismo e da Contemporaneidade, a de que a única verdade possível ou existente é a arte:

[o] *verdadeiro* Edwin Booth deu-se ao público através de sua arte. Aqueles entre nós que mais sentiram seu poder magnético são os que melhor o conheceram, e essa é a maneira pela qual ele desejava ser conhecido. Sua arte era sua posse mais sólida e preciosa. Por meio dela ele era grande, único, uma força que se valia e atuava sobre os mais finos e sensíveis acordes de cada inteligência humana que o ouvia. Sua arte era o *medium* por meio do qual ele se expressava. Ele não possuía outra forma de expressão pela qual se fizesse conhecer (ibid., p. 695 – 696, grifo da autora).

É somente em “Confidences”, rascunho do que mais tarde viria a se tornar “In the Confidence of a Story-Writer”, que Chopin revelará, ao narrar sua epifânica descoberta das obras de Maupassant, o que é a verdade, a *sua verdade*, ou a sua definição para literatura, que se resume na palavra *Vida*, templo sagrado onde o mistério do ser e do existir são salvaguardados, salvaguardados porque a verdade neles habita (cf. HEIDEGGER, 1990, p. 58 – 59). *Vida*, da forma como a autora a menciona na passagem abaixo, deve ser entendida em toda a sua magnitude significativa, que inclui também (e não se opõe) o par conceitual que possibilita a sua definição mesma: *Morte*.

⁶ **The Complete Works of Kate Chopin**, obra que reúne a grande maioria das obras da autora, foi editada por Per Seyersted e publicada em novembro de 1969. Constitui a única compilação das obras de Chopin recomendada pela The Kate Chopin International Society (<http://www.katechopin.org/>), associação que congrega todos os principais pesquisadores de sua vida e obra.

Cerca de oito anos atrás caiu acidentalmente em minhas mãos um volume dos contos de Maupassant. Eles eram algo novo para mim. Eu estive nos bosques, nos campos, andando às cegas à procura de algo grande, satisfatório, convincente, e encontrei nada mais além de... mim mesma, algo nem grande e nem satisfatório, mas completamente convincente. Foi nesse período de minha emergência da vasta solidão, que até então tinha sido minha companheira, que esbarrei em Maupassant. Li seus contos e fiquei maravilhada. *Aqui há vida, não ficção*, pois onde estavam os enredos, o mecanismo fora de moda e as armadilhas de cena que, de modo vago e impensado, eu imaginava serem imprescindíveis à arte de escrever histórias? Ali estava um homem que tinha *escapado da tradição e da autoridade*, que tinha entrado em si mesmo e olhado a vida através de seu próprio ser e com os seus próprios olhos e que, de um modo direto e simples, contou-nos o que viu (CHOPIN, 2006b, p. 701, grifo nosso).

Vale observar, também nesse trecho, o que a leitura de Maupassant incutiu em Chopin de modo quase epifânico: “um homem que tinha escapado da tradição e da autoridade”. Esse era o pressuposto fundamental de que a autora precisava em sua escrita, qual seja a resistência à tradição e à autoridade patriarcais tanto no nível social quanto no nível artístico. Em sua leitura de Maupassant, Chopin encontrou não uma voz masculina que a autorizava a desviar do Falogocentrismo ocidental por meio do Feminismo, mas sim uma voz que a acompanhava nesse desvio, uma voz que lhe era cúmplice. A voz cúmplice do(a) precursor(a) está na base do que Gilbert e Gubar chamam de “subtexto”, a saída encontrada pelas mulheres autoras frente à “angústia da autoria” (cf. GILBERT; GUBAR, 2000). Chopin nunca se afiliou a nenhum dos feminismos de sua época — as *New Women* e as lutas pelo sufrágio —, mas o Feminismo como é entendido hoje, como princípio de contestação e desarticulação do patriarcado, emerge teorizado criticamente nesse ensaio da autora, além de ser praticado literalmente em suas obras.

“In the Confidence of a Story-Writer”, junto dos seus dois últimos ensaios, “As You Like It” (**The Criterion**, 13 de fevereiro a 27 de março de 1897) e “On Certain Brisk, Bright Days” (**St. Louis Post-Dispatch**, 26 de novembro de 1899), traz à tona aquilo que se pode chamar de teoria do fazer literário, concepções pessoais de autoria e da arte de escrever, ou propriamente o que guiava Kate Chopin na escrita de suas obras. Assumindo inicial e ironicamente o estilo bíblico da Lei Mosaica, o que a autora critica nesse ensaio é a ideia corrente em sua época (e ainda hoje) de que o escritor, para ser um gênio em sua arte, deve ter a “capacidade de ‘trabalhar arduamente’” (CHOPIN, 2006e, p. 704), ou seja, deve ser alguém que mantenha uma disciplina de escrita e que trabalhe arduamente na lapidação de sua obra como um engenheiro ou matemático.

A autora diz que tentou, por algum tempo, seguir essa rotina que pressupunha dias divididos “em seções matemáticas. Tantas horas deveis dedicar-vos a pensar, tantas outras a escrever”, mas logo desistiu, pois o resultado foi “estagnação ao longo de todas as ‘horas’ e impronunciável amargura de espírito”. Tais posicionamentos críticos poderiam ser lidos como uma interessante descrição crítica inicial, mesmo o estabelecimento de um tema a ser desenvolvido bem mais tarde, de outra forma e por outra autora, para o jogo com a marcação das horas articulado por Virginia Woolf em sua obra-prima, **Mrs. Dalloway** (1925), cujo primeiro título, o título de trabalho, foi justamente **As horas**. Dessa experiência em “trabalhar arduamente”, em *lapidar* — termo que também é usado legalmente em alguns países como forma de silenciamento do feminino pela morte, a *morte por lapidação* — a obra literária, Chopin tirou duas conclusões: primeiramente que “consistência é um fardo pomposo e enfadonho” do qual ela “se alivia colocando-o de lado” (id., p. 703); e que ela ficou totalmente convencida de que

um escritor deve contentar-se em utilizar suas próprias capacidades, sejam elas a de trabalhar arduamente ou de compor seus efeitos pelos métodos menos cuidadosos.

Todo escritor [...] tem seu grupo de leitores que o entendem, que estão em consonância com seus pensamentos, impressões ou o que quer que lhes ofereça. E aquele que se contenta em atingir seu próprio grupo, sem a ambição de ser ouvido para além dele, alcança [...] algo como a dignidade de um filósofo (CHOPIN, 2006e, p. 704 – 705).

4. “AS YOU LIKE IT”

“As You Like It” é uma série de seis textos curtos encomendados à autora pelo editor do periódico **The Criterion**, que lhe deu carta branca para escrever sobre o que quisesse. Precisamente o editor da revista, bem como sua atitude, foram os dois primeiros alvos das críticas acirradas e ácidas que Chopin faz no decorrer de toda a série. Diz a autora que ele cometeu dois erros: o primeiro foi não ter-lhe dado “uma instrução imperativa”, pois “[q]uando é educadamente oferecida carta branca a uma pessoa para falar de ‘questões e coisas’, essa pessoa vai falar de si mesma e de seus próprios pequenos feitos, a menos que ela seja experiente o suficiente para não cair nessa armadilha. *É preciso ser de fato muito velho para ser experiente o suficiente para não cair nessa armadilha*” (CHOPIN, 2006a, p. 709, grifo nosso); o segundo foi

supor que eu tivesse algumas opiniões. Há muito tempo atrás eu nada podia fazer com essas opiniões; ninguém as queria. Elas não conseguiam suportar a si mesmas e pereciam de inanição. Desde então tenho às vezes me inclinado a cultivar algumas... uma porção de opiniões sonoras e vendáveis, em antecipação a tais emergências, ainda que eu me negue a assim proceder. Certamente que há tais coisas como opiniões transparentes, que se deve conhecê-las, mesmo roubá-las. Há muitos caminhos, mas qual a utilidade? Eu não disse tudo isso ao editor do **The Criterion** anteriormente por que eu poderia ter perdido a oportunidade de dizê-lo ao público (ibid.).

Como se pode notar nesse primeiro apontamento, diferentemente do que ocorre nos outros seis ensaios, Chopin utiliza-se de um estilo de escrita um pouco mais leve e descontraído, mais irônico e sarcástico, quase cômico, eco talvez de **Como gostais [As You Like It]**⁷, 1599 – 1600], a comédia de Shakespeare cujo título e significações justapõem-se ao título do conjunto de ensaios. Chopin é ainda eloquente e desconcertante, porém menos formal e peremptória do que nos seus demais textos de crítica.

Ainda sobre editores, um tema que permeia “As You Like It”, diz a autora que “uma vez submeti um conto a um proeminente editor de New York, que prontamente retornou a submissão com a observação de que ‘o público está ficando bastante cansado desse tipo de coisa’. *Lamento muito pelo público*” (CHOPIN, 2006a, p. 717, grifo nosso) e que “pergunto a mim mesma se o editor, o escritor e o público alguma vez pensaram da mesma forma” (id., p. 718). Observe-se a preocupação da autora com a problemática da relação entre editor, escritor e público, problemática esta que esteve bastante em voga entre teóricos e críticos de literatura nas décadas de 1960 e 1970; bem como seu irônico momento “arte pela arte” expresso em “[l]amento muito pelo público”, o que a conecta também às discussões teóricas em voga no seu tempo, marcadamente o embate estético entre Oscar Wilde (“arte pela arte”) e George Bernard Shaw (“arte pela sociedade”).

A principal vítima de Chopin nessa série de ensaios é, no entanto, **Judas, o Obscuro [Jude the Obscure, 1895]**, o último romance publicado em vida por Thomas Hardy, que será duramente criticado pela autora. Diz ela que “[a]s personagens são construídas de modo tão óbvio a intentarem ilustrar os objetivos do autor que em nenhum momento transmitem

⁷ O título joga ao mesmo tempo com a peça homônima de Shakespeare e com o sentido próprio da expressão “As you like it” em inglês, equivalente em português a “Como quiser” ou “Como preferir”.

qualquer impressão de realidade. Uma obscuridade que nunca é trazida à luz perpassa as páginas”, “[a] exposição do assunto é inteiramente monótona”, “[o] herói suscita tão pouca simpatia que, ao final da obra, ninguém mais se preocupa se ele vive ou morre” e que “[o] livro é detestavelmente ruim, imperdoavelmente obtuso e imoral por que *não é verdadeiro*” (CHOPIN, 2006a, p. 714, grifo nosso).

“As You Like It” termina com uma crítica positiva ao então recém-publicado **Sister Jane** (1896), de Joel Chandler Harris. Ao destacar a engenhosidade e as qualidades de Harris, Chopin acaba compondo uma metáfora de sua própria condição enquanto autora, condição essa sobre a qual ela mesma talvez nunca tenha se atentado, ou talvez tenha se atentado e por isso se resignado de tentar publicar em vida “O temporal”, seu conto mais erótico. Tal metáfora explica, em boa medida, o porquê de sua atual condição de cânone da literatura escrita por mulheres e da literatura estadunidense: “[é] indubitável que frequentemente ocorra de um escritor, quando ele é um homem de gênio, estar inconsciente de seu próprio poder” (CHOPIN, 2006a, p. 719).

Essa afirmação oracular e atemporal, um fato para todo aquele ou aquela que se dedica à arte da palavra, será literalmente vivenciada pela autora dois anos depois da publicação de “As You Like It”, quando da publicação de **O despertar**, sua obra-prima, e a péssima recepção desse texto pelo público da época. Chopin só se deu conta de que o poder escritural de seu romance causava escândalo nos leitores depois de tê-lo publicado. Por isso, em uma nota escrita em 28 de maio de 1899 e divulgada em julho do mesmo ano, no número 17 do periódico **Book News**, a autora afirma que “eu nunca imaginei que a Sra. Pontellier pudesse causar tamanha balbúrdia e escavar sua própria danação como ela fez. Se eu tivesse um ínfimo vislumbre de tal situação eu a teria excluído do grupo. Mas quando descobri do que ela era capaz, as coisas já tinham começado e era tarde demais” (CHOPIN, 1979b, p. 137).

Face ao escândalo da publicação de **Madame Bovary** (1857), Flaubert incendiou ainda mais a opinião pública com sua famosa afirmação de que Emma Bovary “c’est moi”. Kate Chopin faz algo semelhante nessa nota ao afirmar que se tivesse um ínfimo vislumbre da balbúrdia causada por sua protagonista, Edna Pontellier, tê-la-ia excluído da obra, o que, evidentemente, não é verdade, pois Chopin, sendo a autora que é, tinha perfeita consciência do teor contestador impresso na composição de sua personagem mais famosa. Assim, de uma outra forma, em um desvio, um *post-scriptum*, uma contra-assinatura — ou simplesmente uma nota —, a autora também admite, parodiando Flaubert, que Edna Pontellier “c’est moi”. Não por acaso Willa Cather (1873 – 1947), escrevendo sob o pseudônimo de Sibert (na verdade, seu segundo nome) para a coluna “Books and Magazines” do jornal **Pittsburgh Leader** de 08 de julho de 1899, chama a personagem principal de **O despertar** de “uma Bovary crioula” (*THE PITTSBURGH LEADER*, 1994, p. 170).

5. “ON CERTAIN BRISK, BRIGHT DAYS”

“On Certain Brisk, Bright Days” encerra os sete ensaios críticos de Chopin com um texto que evoca, em certo sentido, “A filosofia da composição” [“The Philosophy of Composition”, 1846], de Poe, à medida que encena, de maneira irônica e sarcástica, talvez em razão de ter sido escrito e publicado num momento em que a autora estava alquebrada com as críticas recebidas por **O despertar**, as respostas, normalmente evitadas pelos artistas, para um dos principais objetos de desejo de qualquer aspirante a autor, teórico ou crítico de literatura ou das artes em geral: os métodos empregados pelo artista, no caso uma escritora, para construir, fabricar, tecer a sua obra. Nesse ensaio, Chopin responderá a cinco questões, as cinco questões que são as chaves-mestras da Teoria e da Crítica literárias: “como”, “onde”, “quando”, “por que” e “o que”.

Como escrevo? Em uma mesa de colo com um bloco de papel, uma caneta de pena e um frasco de tinta comprado na mercearia da esquina, que vende a melhor da cidade. [...].

Onde escrevo? Numa poltrona Morris ao lado da janela, de onde posso ver algumas poucas árvores e um fragmento de céu, mais ou menos azul.

Quando escrevo? [...] Escrevo de manhã, quando não completamente absorta com as complexidades de um bordado; e durante a tarde, se a tentação de experimentar um novo lustre-móveis na perna de uma mesa antiga não é tão poderosa para ser declinada. Às vezes escrevo à noite, apesar de que quanto mais velha fico, cada vez mais estou inclinada a acreditar que a noite foi feita para dormir.

Porque escrevo? é uma pergunta que tenho me feito com frequência, mas nunca encontrei uma resposta satisfatória [...].

O que escrevo? Bem, não tudo que vem à minha mente, mas muito do que escrevi se encontra entre as capas dos meus livros. [...] O “material” de um escritor é, em última instância, incerto, e temo também não vendável. [...] Estou completamente à mercê das seleções do inconsciente. Isso é verdadeiro ao ponto de que o que é chamado processo de polimento tem sempre se mostrado um desastre para minha obra, e eu o evito. Prefiro a integridade das imperfeições às artificialidades (2006f, p. 721 – 722).

Diante de respostas tão claras, concisas e diretas vindas de uma escritora que é, como se procurou mostrar aqui, uma exímia crítica da literatura e da cultura, sendo esse um dos motivos de sua canonicidade, um leitor menos atento incorreria no erro de tomar como confiáveis tais respostas tão sedutoras. A própria Kate Chopin, no entanto, adverte: “[a]o responder questões nas quais um editor acredita que seus leitores possam estar interessados, a vítima não pode levar-se a sério” (2006f, p. 723). Um leitor mais atento, por certo, jamais levaria a sério tais respostas, visto que nem mesmo a autora as leva, e, pelo puro prazer da diversão, o mesmo leitor poderia aproximar a sarcástica menção de Chopin ao lustre-móveis — “[e]screvo de manhã [...] e durante a tarde, se a tentação de experimentar um novo lustre-móveis na perna de uma mesa antiga não é tão poderosa para ser declinada” — às famosas palavras de Betty Friedan sobre o ato de encerar o chão — “[q]ue espécie de criatura seria ela [a dona de casa suburbana] que não sentia essa misteriosa realização [o orgasmo] ao encerar o chão da cozinha?” (FRIEDAN, 1971, p. 20) —, palavras estas que desencadearam o Movimento Feminista nos Estados Unidos e no Ocidente e que, claramente, já estavam contidas, ocultadas sob o efeito desvelador da ironia e da sátira, em “On Certain Brisk, Bright Days”.

Todavia, o leitor atento incorreria no mesmo erro do leitor desavisado se levasse a sério as seguintes palavras também contidas no ensaio em questão:

[h]á oito ou nove anos atrás comecei a escrever histórias, contos que apareceram em revistas. Imediatamente comecei a suspeitar que eu tinha pendor para a escrita. O público compartilhou dessa opinião e chamou-me autora. Desde então, apesar de ter escrito muitos contos e um ou dois romances, *sou forçada a admitir que não tenho o pendor para a escrita*. Mas é difícil fazer as pessoas com a tendência a questionar acreditarem nisso (CHOPIN, 2006f, p. 721, grifo nosso).

“Encenação”, “jogo de representação”, “estética do falso”, “(dis)simulação” são alguns dos adjetivos que poderiam ser atribuídos a essas palavras, a esse ensaio de Chopin em particular e aos demais ensaios abordados, todos permeados por doses nada homeopáticas de ironia e sarcasmo, duas figuras de linguagem que desestabilizam o cerne do que se entende por teoria e crítica literárias, pois, ao mesmo tempo em que emitem o juízo crítico da autora sobre os assuntos tratados, denunciam o caráter representacional desse mesmo juízo crítico. Assim, no mesmo instante em que revelam a verdade, os textos críticos de Chopin a velam na não-verdade (que não é a mentira).

CONCLUSÃO

Do mesmo modo que na técnica de construção da narrativa chopiniana, isso que se poderia denominar de aparente *falha* de perspectiva, essa *fraqueza* epistemológica presente em seus ensaios críticos é, ela mesma, um jogo de aparências, pois nela reside a grande força presente em todos os escritos da autora: no instante mesmo em que Chopin encena o que seria um falso posicionamento crítico, ela de fato se posiciona criticamente, em “um *processo* aberto e infinito, ao mesmo tempo de geração e de subversão de significados” (JOHNSON, 1995, p. 40, grifo da autora).

Para além da essência fundamentalmente feminista de contestação do patriarcado que o define, esse *processo infinito* que se verifica em toda a obra da autora é uma operação textual de resistência ao universo patriarcal, operação essa que abre a textualidade ao acontecimento da linguagem, o que torna os escritos chopinianos também disseminadores dessa resistência que contamina e desarticula as bases sustentadoras da literatura, sociedade e cultura ocidentais, bases essas essencialmente patriarcais. Feminista *avant la lettre*, Kate Chopin foi, em seus posicionamentos críticos expressos nos seus ensaios e em sua obra literária, também uma pós-estruturalista *avant la lettre*.

Referências

- CHOPIN, Kate. As You Like It. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006a, p. 706 – 720 (Southern Literary Studies).
- _____. Confidences. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006b, p. 700 – 702 (Southern Literary Studies).
- _____. “Crumbling Idols” by Hamlin Garland. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006c, p. 693 – 694 (Southern Literary Studies).
- _____. Emile Zola’s “*Lourdes*”. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006d, p. 697 – 699 (Southern Literary Studies).
- _____. Impressions. 1894. In: SEYERSTED, Per; TOTH, Emily (ed.). **A Kate Chopin Miscellany**. Oslo; Natchitoches: Universitetsforlaget; Northwestern State University Press, 1979a, p. 89 – 99.
- _____. In the Confidence of a Story-Writer. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006e, p. 703 – 705 (Southern Literary Studies).
- _____. On Certain Brisk, Bright Days. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006f, p. 721 – 723 (Southern Literary Studies).
- _____. The Real Edwin Booth. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006g, p. 695 – 696 (Southern Literary Studies).

- _____. Statement on *The Awakening*. In: SEYERSTED, Per; TOTH, Emily (ed.). **A Kate Chopin Miscellany**. Oslo; Natchitoches: Universitetsforlaget; Northwestern State University Press, 1979b, p. 137.
- _____. The Western Association of Writers. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006h, p. 691 – 692 (Southern Literary Studies).
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. 2. ed. New Haven; London: Yale University Press, 2000.
- _____. (ed.). **The Norton Anthology of Literature by Women**. The Traditions in English. 2. ed. New York; London: W. W. Norton & Company, 1996.
- FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.
- FROM *THE CHICAGO TIMES-HERALD* (JUNE 1, 1899). In: CHOPIN, Kate. **The Awakening**. Edited by Margo Culley. 2. ed. New York; London: W. W. Norton & Company, 1994, p. 166 (A Norton Critical Edition).
- FROM *THE PITTSBURGH LEADER* (JULY 8, 1899). In: CHOPIN, Kate. **The Awakening**. Edited by Margo Culley. 2. ed. New York; London: W. W. Norton & Company, 1994, p. 170 – 172 (A Norton Critical Edition).
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.
- JOHNSON, Barbara. Writing. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (ed.). **Critical Terms for Literary Study**. 2. ed. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995, p. 39 – 49.
- MAY, John R. Local Color in *The Awakening*. **The Southern Review**, Baton Rouge: Louisiana State University, v. 6, n. 4, p. 1031 – 1040, Autumn 1970.
- TOTH, Emily. **Kate Chopin**. New York: William Morrow, 1990.

RECEBIDO EM 16-08-2012
 APROVADO EM 19-01-2013