





1910004364



Marcela Aparecida Cucci Silvestre

A PERSONAGEM FEMININA COMO VÍTIMA OU AGENTE DA IRONIA NO CONTO DE KATE CHOPIN

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São
José do Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Letras

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Carlos Daghlían

São José do Rio Preto
1997



A Biblioteca da Unesp de
Araraquara.

Liandra Silvestre
11/08/97



Marcela Aparecida Cucci Silvestre

AGRADECIMENTOS:

A Deus, que é, tomando as sábias palavras de Paulo Leminski,
"tudo aquilo (ou aquilo tudo) que faz a gente viver, com plenitude mental e
espiritual, vida boa de ser vivida: chama-se Ra, Amém, Aton, Zeus, Javé, Jesus,
Xangô, Bunda ou revolução. O sentido a interpretação final do gesto de existir. O

A PERSONAGEM FEMININA COMO VÍTIMA OU AGENTE DA IRONIA NO CONTO DE KATE CHOPIN



Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São
José do Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Letras

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Carlos Daghlían

RETOMBADO

São José do Rio Preto
1997



AGRADECIMENTOS:

A Deus, que é, tomando as sábias palavras de Paulo Leminski, “tudo aquilo (ou aquilo tudo) que faz a gente viver, com plenitude mental e espiritual, vida boa de ser vivida: chame-se Ra, Amon, Aton, Zeus, Iavé, Jesus, Xangô, Buda ou revolução. O sentido: a interpretação final do gesto de existir. O para quê. E o por quê”.

À minha família e meu marido pelo apoio e carinho com que me acompanharam nessa jornada.

Ao Prof. Dr. Carlos Daghljan por sua orientação segura e dedicada e pelos ensinamentos valiosos que me foram transmitidos durante o curso.

Aos funcionários das Bibliotecas do Campus de Araraquara e de São José do Rio Preto pelo auxílio com a bibliografia.

À Prof. Dra. Ana Maria Gottardi e ao Prof. Dr. João Carlos Gonçalves que, participando da Banca de Exame Geral de Qualificação, apresentaram significativas contribuições a este trabalho.

Ao Prof. Dr. Sérgio L. P. Bellei, pela indispensável colaboração no fornecimento do material utilizado neste estudo.

Ao amigo Marcos Murad pelas sugestões e pela ajuda na correção do trabalho.



Marcela Aparecida Cucci Silvestre, A PERSONAGEM FEMININA COMO VÍTIMA OU AGENTE DA IRONIA NO CONTO DE KATE CHOPIN. Dissertação de mestrado apresentada à UNESP S. J. Rio Preto, 1997.

RESUMO

Após um estudo do conto como gênero literário e de uma tentativa de situar o conto de Kate Chopin no contexto da Literatura Americana, analisamos seis contos da autora, com ênfase no foco narrativo e na ironia. Em três, analisamos a protagonista como *agente* e, nos outros, como *vítima* da ironia. Discutimos a aplicação que a autora faz da ironia como o aspecto responsável pela eficácia de sua narrativa.

• • •

Marcela Aparecida Cucci Silvestre, THE FEMALE CHARACTER AS VICTIM OR AGENT OF IRONY IN KATE CHOPIN'S SHORT STORIES. Master's thesis presented to Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 1997.

ABSTRACT

After a study of the short story as a literary genre and an attempt to place Kate Chopin's short story in the context of American Literature, six of her short stories were analyzed with emphasis on the focus of narration and irony. In three of them, the female protagonists were analyzed as *victims* and, in the others, as *agents* of irony. The author's uses of irony as the aspect responsible for the efficacy of her narrative were discussed.



"A woman's writing is always feminine."

Virginia Woolf



SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO: Kate Chopin e o Conto Americano.....	1
CAPÍTULO I: As Estratégias Narrativas de Kate Chopin.....	7
1.O Conto Enquanto Gênero Literário.....	14
2.O Foco Narrativo—Duas Teorias: Norman Friedman e Wayne Booth.....	22
CAPÍTULO II: A Personagem Feminina como Agente da Ironia	
1.A “Ingenuidade” de Madame Célestin.....	34
2.A Lucidez de Dorothea.....	54
3.O Jogo Duplo de Nathalie.....	65
CAPÍTULO III: A Personagem Feminina como Vítima da Ironia	
1.A “Esperteza” de Madame Baroda.....	74
2.A Euforia de Mrs. Mallard.....	92
3.A Decepção de Désirée.....	107
CONCLUSÃO.....	118
BIBLIOGRAFIA.....	122



INTRODUÇÃO:

KATE CHOPIN E O CONTO AMERICANO

A partir da segunda metade do século XIX surge nos Estados Unidos uma geração de escritores que, preocupados em focalizar aspectos mais sérios da personalidade humana, da vida cotidiana e da sociedade de uma maneira mais impessoal e objetiva, instauraram o Realismo.

Influenciado por escritores europeus como Flaubert, Zola, Dostoiévsky, Balzac e Tolstoy, o realismo norte-americano teve seu início com o *local-colorism*, movimento cujos representantes comprometiam-se com questões regionais e que teve seu apogeu em 1880.

Os representantes mais ilustres do *local-colorism*, escritores como Mark Twain, Bret Harte e Joel Chandler Harris, acrescentaram, ao ideal realista de objetividade e impessoalidade, a excentricidade dos dialetos e costumes regionais.

Estas mudanças também foram compartilhadas pelo crescente número de mulheres na literatura, que ofereceram sua contribuição através da adoção de traços relacionados com a sua luta pela igualdade social.

Dentre estas mulheres podemos citar Harriet Beecher Stowe, que se tornou internacionalmente conhecida com o romance *Uncle Tom's Cabin*, Sarah Orne Jewett, uma das líderes do movimento *local-colorist* e Kate Chopin, escritora recentemente descoberta pelos críticos americanos e que será alvo do presente trabalho.



Estudar Kate Chopin em nossos dias tem um sabor todo especial. É interessante perceber, um século depois, como este ideal de igualdade social e sexual se processa na obra de uma escritora que vive à frente de seu tempo.

Como representante da estética realista, Kate Chopin (1851-1904) foi a primeira mulher americana a aceitar o sexo como tema de sua obra. Todas as vezes em que se manifesta em seus textos, o sexo é encarado de maneira saudável e tratado com naturalidade, deixando clara a intenção de aceitá-lo como parte de um conjunto de necessidades que compõem o ser humano como um todo.

Mas este não é, nem de longe, o seu maior mérito. Exímia contista e romancista, Kate Chopin era capaz de encarar outros temas polêmicos como a discriminação da mulher, as dificuldades do relacionamento conjugal, o preconceito racial e a escravidão de maneira tão bem-humorada, que qualquer ar de denúncia mais aparente se dissipava no meio de metáforas e símbolos.

No entanto, se por um lado seu trabalho era elogiado pelo perfeito domínio de forma e linguagem, por outro, via-se a hostilidade da crítica em relação aos temas polêmicos que enfocava como, por exemplo, o divórcio e a infidelidade feminina.

Para o crítico Bert Bender¹, isso se deve ao fato de que tais atitudes se mostravam um tanto perturbadoras para os leitores americanos da virada do século. Em seu ensaio "Kate Chopin's Lyrical Short Stories", Bender cita dois outros escritores, Paul Laurence Dunbar e Charles Chesnutt, que

¹ BENDER, B. *Kate Chopin's lyrical short stories*, p.257.



acreditam que o público preferia a leitura de histórias inocentes a uma ficção de protesto mais séria.

Talvez este também seja o motivo da maior aceitação dos primeiros textos de Kate Chopin, não por revelarem um menor comprometimento com a realidade, mas pelo fato deste comprometimento ser expresso de maneira menos direta e objetiva do que em seus trabalhos posteriores.

Kate Chopin só começou a escrever em 1889 e sua carreira durou pouco tempo. Seus primeiros contos foram reunidos em *Bayou Folk*, cuja publicação em 1894 revelou o grande talento da escritora como *local-colorist*, uma vez que enfocava a vida rural de Louisiana.

Até hoje muitos críticos rejeitam esta classificação por atribuírem à obra de Kate Chopin um aprofundamento muito maior de questões humanas do que simplesmente das questões regionalistas propostas pelo movimento.

Por isso, apesar do rótulo de *local-colorist*, seu trabalho se torna nacionalmente conhecido através de publicações em revistas importantes como *Atlantic Monthly* e *Vogue*.

O interesse do público pelas narrativas que retratavam diferentes culturas e raças do sul dos Estados Unidos motiva a escritora a lançar, em 1897, *A Night in Acadie* contendo mais vinte e um contos. Desta vez, porém, uma dose maior de ousadia no tratamento da temática dá início a um processo de rejeição que atinge não só a sua obra como também a sua pessoa.

Parece irônico que justamente a publicação do romance *The Awakening* em 1899 tenha condenado autor e obra a uma espécie de sono



profundo, um completo esquecimento que durou mais de cinquenta anos. Seus livros foram banidos e rotulados de veneno para a moral da época enquanto que Kate Chopin ficou afastada da sociedade até sua morte em 1904.

Somente a partir de 1953, alguns críticos renomados como Edmund Wilson e Larzer Ziff retomam o estudo da vida e obra de Kate Chopin, tirando-a do esquecimento e estabelecendo uma nova relação com a crítica. Em 1969, Per Seyersted publica o livro *The Complete Works of Kate Chopin* que, além dos trabalhos já mencionados, inclui também seu primeiro romance *At Fault* de 1890, ensaios, poemas e uma grande quantidade de contos inéditos.

O movimento feminista do final dos anos sessenta foi um dos responsáveis diretos pelo trabalho de revalorização da obra de escritoras como Kate Chopin. Neste sentido, a crítica literária feminista é, traduzindo as palavras de Cheryl Torsney², responsável por (re)descobrir a literatura de mulheres cuja coerência histórica e temática, bem como a importância artística, tinha sido oculta pelos valores patriarcais que dominam nossa cultura. Esta (re)descoberta permitiu uma busca a textos de autores esquecidos ou mesmo desconhecidos, proporcionando sua reavaliação.

Desde então descoberto pela crítica feminista, o romance *The Awakening* goza de enorme prestígio principalmente nos Estados Unidos, onde tem sido alvo de exaustivos estudos. O mesmo não acontece com a produção contística da autora, o que nos motivou a utilizá-la neste trabalho, numa tentativa

² TORSNEY, C., *The Critical Quilt*, p.182.



de contribuir, ainda que modestamente, para divulgar a obra de Kate Chopin no Brasil.

Dividimos o presente trabalho em três capítulos distintos.

O primeiro deles será composto por uma apresentação teórica das duas principais estratégias narrativas utilizadas por Kate Chopin em sua obra, que são a opção pelo gênero conto e as diferentes posições do narrador em relação ao foco narrativo escolhido.

Quanto à primeira estratégia, nosso trabalho terá o propósito de valorizar certas características do conto enquanto gênero literário, principalmente naquilo que diz respeito aos efeitos produzidos na sua utilização.

O outro objetivo dessa primeira parte é caracterizar o narrador e o ponto de vista como componentes primordiais para o desvendamento de conceitos e idéias propostos pela escritora, participando diretamente da produção dos aspectos irônicos presentes no texto.

O segundo e o terceiro capítulos são formados por análises de seis contos de Kate Chopin: *"Madame Célestin's Divorce"*, *"The Unexpected"*, *"The Kiss"* e *"A Respectable Woman"*, *"The Story of an Hour"*, *"Désirée's Baby"*.

Esses contos estarão agrupados em dois blocos distintos, dependendo do papel desenvolvido por suas protagonistas durante a narrativa, seja como **vítimas** da ironia ou como **agentes** da ironia.

Além de uma avaliação em relação às estratégias utilizadas pela escritora, procuramos analisar os contos a partir daquilo que Cortázar chama de

elemento significativo, ou seja, o tema que tem aquela propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo³.

Cabe esclarecer aqui que, apesar de considerarmos vários traços do caráter feminino nos contos analisados, nosso trabalho não tem a intenção de fazer uma crítica essencialmente feminista, preocupando-se mais em valorizar e desvendar a obra de Kate Chopin.

³ CORTÁZAR, J., *Valise de Cronópio*, p.152-3.



CAPÍTULO I

AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DE KATE CHOPIN

Segundo Carlos Reis⁴, os processos de criação e construção do texto literário devem ser entendidos como formas de diálogos contínuos entre o autor e o leitor. Neste sentido o autor, enquanto agente do processo comunicativo, é responsável pela projeção de conceitos e idéias presentes no seu universo social e ideológico. Assim, ele incorpora sua experiência num dado texto e exprime-a para o leitor, que por sua vez reage, revivendo aquela experiência o mais plenamente possível.

Para o crítico, na maioria das vezes, estes conceitos e idéias não são apresentados de maneira clara e direta, pois o autor faz uso de procedimentos técnico-literários de codificação que adaptam o discurso ao conteúdo a ser expresso.

Chamamos estes procedimentos de *estratégias textuais*, uma vez que estabelecem uma relação dialógica entre a abstração das idéias do autor e o pragmatismo da construção do discurso. Elas são responsáveis pela atualização discursiva das convicções ideológicas do autor com o propósito de produzir determinados efeitos no leitor.

⁴ REIS, C., *Dicionário de Teoria da Narrativa*, p.109 et seq.



Assim, dependendo do tipo de efeito a ser produzido no leitor ou destinatário, há certa tendência do autor em optar pela utilização desta ou daquela estratégia.

Como consequência destas escolhas, os textos literários adquirem um caráter individual e diferenciado em relação a qualquer outro texto, inclusive os que foram produzidos pelo mesmo autor.

As estratégias narrativas são responsáveis pela atualização discursiva das concepções do autor, mesmo quando o discurso se revela sob uma forma que aparentemente as recusa.

Para tanto, durante o ato de leitura da obra, são estabelecidos determinados códigos entre autor e leitor, capazes de dar a este último a competência necessária para a compreensão e decifração do texto literário.

Durante o processo de adoção de estratégias textuais ou mais especificamente de estratégias narrativas, o autor se preocupa, entre outras coisas, em optar pelo gênero literário mais adequado, selecionar situações narrativas, bem como os próprios narradores a serem utilizados e até mesmo valorizar certos signos literários em detrimento de outros para a construção do texto.

Hoje sabemos também que o enfoque dado pelas escritoras aos temas que envolvem a condição da mulher ultrapassa aquilo que poderia ser uma simples escolha temática para se tornar um elemento próprio da estrutura deste tipo de texto.⁵

⁵ XAVIER, E., Por uma Teoria do discurso Feminino, In: Gotlib, N. *A Mulher na Literatura*, p.236.

Por este motivo, além das preocupações com o nível discursivo, notamos que a obra de Kate Chopin também revela uma atenção especial em relação à escolha dos temas abordados.

Deste modo ela coloca no centro de seus contos temas ligados ao ser humano (e principalmente à mulher) e sua eterna dúvida entre, por um lado, acreditar nas forças do destino, aceitando tudo passivamente e, por outro, ter força suficiente para agir e mudar o próprio destino. Ou seja, os significados dos contos de Kate Chopin giram em torno do dilema do ser humano entre resignar-se ante as forças do destino (que aqui podemos chamar tudo aquilo que nos impede de tomarmos nossas próprias decisões) ou aprender a dominar as situações de acordo com nossas convicções, e principalmente a ser respeitado por causa disso.

A nosso ver, Kate Chopin não se revela uma feminista, uma vez que, além de defender os direitos das mulheres, alerta, num sentido mais amplo, para a necessidade da liberdade de escolha, a liberdade de se tornar um indivíduo em todas as acepções da palavra, independentemente da raça e do sexo a que se pertence.

Ainda assim, seus contos ficaram conhecidos principalmente por focar o descobrimento da verdadeira identidade da mulher, principalmente a mulher do século dezenove que, vivendo por muitos anos numa completa obscuridade, tornou-se ainda menos conhecida do que a do século dezoito.⁶

Daí que a mulher americana do século dezenove só conseguiu algum tipo de espaço através da literatura, uma vez que, na época, este tipo de

⁶ BEARD, M., *Woman as Force in History*, p.219.



atividade refletia um mundo essencialmente feminino e tratava, a exemplo do romance inglês, da vida doméstica e do jogo das personalidades humanas na vida privada.⁷

Mas o que interessa mais especificamente para Kate Chopin, segundo Per Seyersted ⁸, são “os aspectos da psiquê feminina”. Acrescenta ele ainda que o interesse particular da escritora era o despertar da verdadeira natureza da mulher, seja ela tradicional, emancipada ou uma mistura das duas.

Assim, enquanto algumas heroínas de Kate Chopin já conseguem transcender suas condições limitadas e tomar atitudes mais arrojadadas e revolucionárias, outras ainda ficam divididas entre tomar atitudes inovadoras ou seguir as leis sociais.

Trata-se de um dos recursos utilizados pela autora na tentativa de criar e manter a ilusão realista proposta durante o período literário do qual ela faz parte, em que podemos observar uma variedade enorme de personagens que atuam de maneiras diferentes uns dos outros.

É por esse mesmo motivo que a cada conto Kate Chopin adota diversos pontos de vista, com a intenção de revelar as várias caracterizações que se fazem do ser humano, principalmente da mulher, desde uma caracterização a partir de sua própria perspectiva, tentando focalizar o interior e desvendar seus próprios mistérios, até uma visão externa, ou seja, como os outros elementos da sociedade a enxergam.

⁷ COELHO, M., Os abismos do Casamento. IN: *Folha de S. Paulo*, p.5-6.

⁸ SEYERSTED, P., *The Complete Works of Kate Chopin*, p.2 (tradução minha).

Observamos também em seus contos um olhar bastante crítico para as regras sociais da época, uma vez que:

Saibam ou não, os romancistas realistas estão comprometidos com as lutas do seu tempo e suas obras são tanto documentos do curso histórico como guias para o progresso político.⁹

Apesar de a autora insistir que os contos deveriam ser escritos sem a sua presença direta no discurso, optando pela narração em terceira pessoa como forma de demonstrar impessoalidade em relação aos temas, temos a consciência de que ela está, de alguma maneira, expressando a sua opinião pessoal a respeito do tema que está sendo abordado.

Através de seus contos, o ponto de vista da mulher é enfocado em relação aos mais diversos temas. Cada um deles é tratado como se fossem casos separados.

E mesmo quando a autora lida com problemas que envolvem o homem dentro de seu grupo social, há uma concentração num único indivíduo e sua reação singular ao assunto, ao invés de partir para uma representação mais ampla deste mesmo grupo social do qual ele faz parte.

Através deste processo, Kate Chopin está enfatizando a necessidade da liberdade de escolha e passa a privilegiar o individual. Há portanto um predomínio de personagens conhecidos como *casos*, em que desaparece o caráter genérico e predomina a reação singular e excepcional às diferentes situações:

When Kate Chopin dealt with such problems as slavery, miscegenation, and integration she

⁹ IMBERT, E., *Métodos de Crítica Literária*, p.121.



*concentrated on the psychology of the individual rather than the social issue as such.*¹⁰

Os casos são personagens que diferem ao mesmo tempo dos *tipos*, que representam uma família de sujeitos congêneres e dos *caracteres*, que possuem maior universalidade pois representam complexos humanos que ocorrem em todas as épocas.¹¹

Apesar desta característica de singularidade, aos personagens de seus contos ainda é dada aquela capacidade de transcender o tema e generalizar uma luta de classes como era de se esperar de uma escritora preocupada com questões sociais:

*Her works, themselves, were the ultimate breakthrough: in the face of genteel traditions of the 1890's, she wrote of people who break free from traditional moral and social structures to experience and express socially unacceptable feelings.*¹²

Os casos são utilizados nos contos de Kate Chopin no sentido de dar maior leveza ao tratamento dos temas mais polêmicos, ao mesmo tempo que promovem uma certa isenção e impessoalidade da escritora em relação às opiniões expostas nos textos.

A opção pelos casos, acarretando essa variedade de personagens (e conseqüentemente de personalidades e atitudes), denotam a visão realista que Kate Chopin tem do mundo, pregando sempre a necessidade de

¹⁰ SEYERSTED, P., *The Complete Works of Kate Chopin*, p.26.

¹¹ BONET, C. *Crítica Literária*, p.145-6.

¹² BENDER, B., *Kate Chopin Lyrical Short Stories*, p.257.



liberdade de ação, mesmo que esta seja contrária às convenções sociais da época em que vivera.

Por isso, a conceituação e análise dos personagens femininos propostos por Kate Chopin nos remetem a uma concepção ideal de mundo, onde as pessoas têm chance de escolher o próprio caminho através da liberdade pessoal.

Tendo em vista todas as características propostas até o momento, partimos para um estudo teórico de duas das principais estratégias narrativas utilizadas por Kate Chopin, numa tentativa de auxiliar no processo de desvendamento de sua obra.



1. O CONTO ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO

Uma das estratégias de Kate Chopin é a utilização do conto como meio de expressão. Seus primeiros contos “Wiser than a God” e “A Point at Issue” foram escritos e publicados em 1889, época em que, nos Estados Unidos, o conto passava a assumir a categoria de gênero literário.

Antes disso porém, com o declínio do “velho romance” no início do século XIX, o conceito de novela começa a sofrer transformações e a se aproximar mais da forma do conto, com o propósito de preencher este espaço vazio deixado pelo romance.

Mas é somente a partir de 1851, ano da publicação de *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne, que se dá início aos estudos que têm por objetivo uma definição mais exata da natureza do conto. Por meio da resenha crítica desta obra de Hawthorne, Edgar Allan Poe instaura a busca de uma teoria deste gênero em evolução.

Além dos escritores citados acima, foram de grande importância para essa evolução, as contribuições de Honoré de Balzac, Guy de Maupassant e Anton Tchekhov, responsáveis por significativas modificações que tornaram o conto uma forma mais reconhecida e definida. Cada um deles, acrescentando ao gênero características próprias relativas ao aspecto folclórico ou a técnicas de suspense, garantiu a sua contribuição para o estabelecimento das propriedades mais gerais do conto.



Esta variedade de material acarreta um processo de evolução estrutural que até hoje não nos permite assegurar uma classificação das leis que regem a produção do conto.

Um outro fator que dificulta esta classificação é a existência de uma relação estreita entre os gêneros literários, cujas fronteiras são representadas por linhas quase imperceptíveis, permitindo uma interpenetração entre eles.

Desta forma, os gêneros não devem ser encarados como formas fixas, uma vez que nessa interpenetração podem ocorrer fenômenos que envolvem desde uma troca de valores estéticos até uma adaptação de técnicas.

Há quem entenda, por exemplo, que as origens do conto e do poema são as mesmas ou então que o conto, enquanto narrativa, não pode ser desvinculado de uma teoria da narrativa em geral, ou ainda que o conto tenderia a se basear numa tensão dramática, a exemplo do teatro.

Todos estes fatores nos levam a crer que o estabelecimento de regras para a construção do conto não pode ser estendido a toda produção, principalmente no que se refere ao conto moderno.

Apesar disso, muitos são os teóricos que buscam certas leis que, dentro dos limites estabelecidos anteriormente, dão estrutura a este gênero tão polêmico, ao mesmo tempo que o diferencia dos demais.

Podemos destacar como primeira particularidade do conto a questão da brevidade. Esta característica explica a sua utilização como uma forma de expressar a rapidez com que as transformações se processaram no mundo a partir da segunda metade do século XIX.



O ritmo de vida acelerado que o crescente progresso impunha combinava (e até hoje combina) perfeitamente com as dimensões reduzidas de um conto.

Dado o seu caráter sucinto e facilidade de divulgação, o conto começa a ser produzido maciçamente até se tornar a forma literária predominante nos Estados Unidos do final do século passado.

O processo de expansão da imprensa impulsiona ainda mais a popularização deste gênero que, “material e mesmo esteticamente falando é muito mais próprio da revista que o romance”.¹³

Para compensar as dimensões reduzidas que impedem a utilização de elementos cumulativos tal qual é feito num romance, o contista recorre a uma combinação de aspectos de tensão e condensação.

Estes recursos são responsáveis pela dosagem e intensidade das informações disponíveis a serem transmitidas, garantindo um efeito de *profundidade* que amplia a significação proposta inicialmente pelo texto.

Para que isto ocorra, o contista deve escolher um tema que favoreça, ou mesmo exija este efeito. Neste sentido, Júlio Cortázar propõe que se aprofunde em um acontecimento que seja significativo para o contista, que não só valha por si mesmo, mas também que seja capaz de atuar no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento literário contido no conto.¹⁴

¹³ ANDRADE, M., Contos e Contistas. In: *O Empalhador de Passarinho*, p.6.

¹⁴ CORTÁZAR, J., *Valise de Cronópio*, p.152.



Por essa razão, há quem atribua ao conto uma característica metonímica, pois:

Ao inverso do romance, que se pretende à apreensão de uma rede de relações - ainda que haja somente um personagem - e um universo mais amplo, o conto tende a chegar a uma amplitude maior através do detalhe, da parte pelo todo. Um fragmento de vida, um flash, remete a todo um amplo espectro de reflexões e ações do mundo dos homens.¹⁵

Esta visão fragmentada revelada através do conto nada mais é do que um reflexo dos novos valores e concepções da vida adquiridos juntamente com as inovações trazidas pelo progresso e pela evolução da ciência, como explica Nádía Batella Gotlib:

*Com a complexidade dos novos tempos, e devido em grande parte à Revolução Industrial que vai progressivamente se firmando desde o século XVIII, o caráter de **unidade** da vida e conseqüentemente, da obra, vai se perdendo. Acentua-se o caráter da **fragmentação** dos valores, das pessoas, das obras.¹⁶*

Mas para que este teor fragmentário, proposto na estrutura do conto, seja capaz de produzir os efeitos de abertura e intensidade, é necessário que o tema a ser escolhido transcenda o seu próprio significado, “de modo que um vulgar episódio doméstico,..., se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica.”¹⁷

Na concepção de Poe, ao lado da escolha de um tema que reflita sobre questões humanas, é necessário que o contista tenha um perfeito domínio das

¹⁵FERNANDES, R., Notas para uma Teoria do Conto. In: *Suplemento Literário*, p.6.

¹⁶GOTLIB, N., *Teoria do Conto*, p.30.

¹⁷CORTÁZAR, J., *Valise de Cronópio*, p.152-3.

técnicas que envolvem o tratamento deste tema, de modo a garantir a efetividade dos caracteres de intensidade e tensão do conto que também são responsáveis pela conquista de um determinado efeito:

*Para Poe, tais propostas de **construção** da obra em função de um **efeito** predeterminado, seja no poema, seja no conto, primam pela racionalidade. Existe sempre a idéia de um **projeto**, ou **propósito** ou **intenção**, que posteriormente passa a ser executado, mediante trabalho racional.*¹⁸

A preocupação de se obter este efeito tornou-se a tônica da teoria de Poe, que estabelece uma relação direta entre a pequena extensão do conto e o efeito que se deseja provocar no leitor.

Uma das principais consequências desta relação é a “eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige”¹⁹, revelando o conto como um gênero “enxuto”, cuja objetividade aparece desde as primeiras frases e vai se estendendo até o desenlace final.

O caráter de objetividade do conto é alcançado através da presença constante de um projeto na mente do contista, que será desenvolvido com o propósito de se atingir este efeito predeterminado.

É assim que, juntamente com a manipulação das técnicas narrativas, cria-se uma atmosfera de mistério e tensão nos contos de terror e suspense, indispensável para prender a atenção do leitor desde os primeiros momentos até a conclusão.

¹⁸GOTLIB, N., *Teoria do Conto*, p. 38.

¹⁹CORTÁZAR, J., *Valise de Cronópio*, p. 157.



Neste contexto, o desfecho do conto também desempenha um papel muito importante no sentido de contribuir para a sua significação e efeito gerais.

Para Poe, o contista permanece com o desfecho constantemente em vista desde as primeiras frases, principalmente nos contos em que ocorre um final inesperado, o que é muito comum na produção contística do século passado.

Já para Boris Eikhenbaum o desfecho é importante porque é ali que reside o clímax do conto, diferentemente do romance. O conto, para ele que segue os pressupostos teóricos de Poe, funda-se tanto sobre os princípios de efeito principal no meio da narração e forte acento final, como também sobre o princípio de unidade de construção.²⁰

Este último princípio é decorrente da necessidade de representação de um aspecto particular da realidade de maneira coesa e intensa, ou seja, as unidades de tempo, espaço e ação decorrem das dimensões reduzidas do conto, uma vez que não comportam referências ou descrições pormenorizadas.

Como consequência dessas unidades temos um baixo número de personagens e de conflitos, bem como poucas alusões a tempos passados e futuros e poucas mudanças de espaço que sejam significativas no conto.

Já no final do século XIX, a estética realista e seu ideal de objetividade também exerce uma influência direta no que diz respeito ao aspecto da impessoalidade do autor em sua obra. Isto se reflete através de uma tendência de se produzir um conto “que se conte por si mesmo”, desvinculando-se da

²⁰FERNANDES, R., Notas para uma Teoria do Conto. In: *Suplemento Literário*, p.6.



presença direta do autor e passando a existir autonomamente, desenvolvendo aquilo que Cortázar chama de autarquia.²¹

Neste sentido, revela-se uma forte influência de escritores como Maupassant que introduziram em seus contos “uma fácil *fluência natural do acontecimento*, com precisão e descontraída firmeza, produto de uma intensa elaboração.”²²

Para o crítico Assis Brasil²³, Maupassant é também responsável por atribuir uma feição mais independente ao conto, já com cortes finais sugestivos: o conto já formalizado dentro de um determinado espaço.

Mesmo com todas as inovações propostas, o conto tradicional do século passado encontrou neste escritor um forte representante, cujo trabalho seguia a estrutura rigorosa de linearidade (começo, meio e fim) e desfecho imprevisto.

Por sua vez, a contribuição do teórico e contista Anton Tchekhov, apesar de concordar com vários pontos da teoria de Poe,

*avança no sentido de libertar o conto de um de seus fundamentos mais sólidos: o do acontecimento. E, neste aspecto, afasta-se do conto de **acontecimento extraordinário**, tal como o conto de Poe. E afasta-se também do conto de **simples acontecimento**, tal como o conjunto dos contos de Maupassant.*²⁴

As inovações de Maupassant, Tchekhov e vários outros escritores nos mostram que a rigidez da estrutura do conto proposta por Poe e

²¹ FERNANDES, R., Notas para uma Teoria do Conto. In: *Suplemento Literário*, p.6.

²² GOTLIB, N., *Teoria do Conto*, p.46.

²³ BRASIL, A. *Teoria e Prática da Crítica Literária*, p.244.

²⁴ GOTLIB, N., *Teoria do Conto*, p.46.

seus seguidores não é seguida pelos contistas mais modernos que preferem mesclar os recursos tradicionais disponíveis com os novos.

Por isso, torna-se importante reafirmar que, apesar de sua importância no desvendamento da estrutura desse gênero literário tão rico, o estabelecimento de regras para a construção do conto não pode e nem deve ser aplicado a toda produção, principalmente porque a variedade de narrativas existentes não permite tais radicalismos teóricos.



2. O FOCO NARRATIVO

DUAS TEORIAS: NORMAN FRIEDMAN E WAYNE BOOTH

Apesar de os estudos sobre o foco narrativo serem relativamente recentes, podemos contar com um grande número de teorias que tentam sistematizar ou apenas explicar aquilo que, para muitos, é o elemento mais importante da estrutura narrativa.

Segundo Philip Stevick, editor de *The Theory of the Novel*, nenhum outro aspecto da técnica da ficção tem sido mais amplamente discutido, analisado e debatido, pelo menos entre os modernos críticos do romance.

Mas apenas alguns poucos críticos têm conseguido tratar o assunto "ponto de vista" sem preconceitos ou partidarismos, sem a preocupação de estabelecer leis e apenas descrever.

Este capítulo tem por objetivo estudar mais detalhadamente as teorias de Norman Friedman e de Wayne Booth, que estão incluídos entre os melhores críticos do foco narrativo, de acordo com Stevick.

Cabe aqui explicar o porquê da escolha de tais teorias: a primeira, por se tratar de uma sistematização do problema do foco narrativo, estabelecendo uma classificação que parte de modelos menos objetivos para os mais objetivos (ausência total do narrador); a segunda, por conter um conceito importante para o estudo das estruturas narrativas que é o conceito de autor implícito.



Devemos esclarecer porém que, a escolha dessas duas teorias para um estudo mais aprofundado, não nos impede de utilizar quaisquer outras teorias importantes como as de Gérard Genette, Jean Pouillon ou Percy Lubbock, que aparecerão no decorrer do trabalho, de acordo com a necessidade de cada análise.

O texto de Norman Friedman, "Point of view in fiction", é composto por duas partes. Na primeira parte há uma exposição histórica do problema do foco narrativo. O autor comenta teorias e classificações que o antecederam e que o ajudaram na elaboração de sua própria teoria.

Henry James, por exemplo, exerceu grande influência nas idéias de Norman Friedman e é citado no texto como um autor obcecado por encontrar um "centro", um "foco" para suas histórias.

As teorias que apareceram a partir de Henry James tinham como pressupostos o problema da relação entre ficção e realidade e a excessiva preocupação com a necessidade de verossimilhança.

Em função destes pressupostos, James defende a presença de um único ponto de vista em uma obra e de um narrador que interfira pouco ou não interfira diretamente na história, dando a impressão de que ela se conta por si própria.

Mais tarde, Percy Lubbock propõe a distinção entre os modos de apresentação de um texto: direta ou indireta (cênica ou panorâmica). Para ele, tanto as palavras e os gestos como a consciência dos personagens devem ser



dramatizados diretamente através da **cena**, dando clara preferência a esse tratamento em relação ao **sumário narrativo**.

Apesar de importantes para o desenvolvimento das teorias posteriores sobre o foco narrativo, as opiniões de James e de Lubbock foram muito contestadas por teóricos como E. M. Forster e Edwin Muir, principalmente no que diz respeito à condenação do narrador que interfere na narração e às mudanças do ponto de vista, num mesmo romance.

Mas o avanço mais significativo na teoria do ponto de vista na opinião de Friedman ocorreu nos anos quarenta com o trabalho de Mark Schorer. Este teórico examinou os usos do ponto de vista não só como um modo de delimitação dramática mas, mais particularmente, de uma definição temática.

A segunda parte do trabalho de Friedman é composta pelo desenvolvimento de sua própria teoria. Partindo do princípio da necessidade de verossimilhança (por influência de James) o teórico estabelece oito categorias de foco narrativo, desde o modelo menos objetivo até o mais objetivo. Esta objetividade está relacionada diretamente com a onisciência e a interferência do narrador. Eis a classificação de Friedman:

1) EDITORIAL OMNISCIENCE (onisciência intrusa)

Onisciência aqui significa um ponto de vista completamente ilimitado (nas próprias palavras de Friedman). A história pode ser vista por qualquer ângulo e até mesmo por todos os ângulos. O autor é livre não só para nos informar sobre as idéias e emoções que estão dentro das mentes de seus

personagens como também das que estão dentro dele mesmo, podendo até criticá-las.

Por isso, a marca característica do autor onisciente intruso é esta presença de generalizações do autor sobre a vida, modo e moral, que podem ou não estar relacionadas com a história que está sendo narrada. Como consequência natural desta atitude "editorial", o autor não apenas relata o que vai nas mentes dos personagens mas também faz críticas.

2) NEUTRAL OMNISCIENCE (onisciência neutra)

Para Friedman o passo seguinte em direção à objetividade difere do anterior somente pela ausência de intervenções do autor. Mas isso não significa que haja omissão total da sua voz quando se usa a onisciência neutra: os personagens podem se tornar projeções das opiniões do autor.

A principal característica da onisciência em geral é que o autor está sempre pronto para se posicionar entre o leitor e a história.

3) "I" AS WITNESS ("eu" como testemunha)

O narrador testemunha é, para Friedman, um avanço em relação à apresentação direta dos fatos sem mediação de uma "voz exterior". Aqui, o narrador já faz parte da história e por isso o conhecimento do leitor se torna mais restrito em comparação com a onisciência.



Este tipo de narrador não pode, por exemplo, ter acesso aos pensamentos, sentimentos e percepções dos outros personagens e, por isso ele faz uso de conversas, relatos e cartas para obter as informações de que precisa.

Por outro lado, como leitores, temos acesso aos pensamentos, sentimentos e percepções do próprio narrador testemunha, o que torna o texto mais parcial, uma vez que é apresentado exatamente do modo como ele pensa e sente o que está a seu redor.

4)"I" AS PROTAGONIST (narrador protagonista)

O narrador protagonista limita-se quase inteiramente aos seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. Isso porque ele não possui a mesma mobilidade e nem a mesma variedade de fontes de informação que o narrador testemunha possui (por este último ser um subordinado e não o personagem principal). O narrador aqui narra a partir de um centro fixo.

5)MULTIPLE SELECTIVE OMNISCIENCE (onisciência seletiva múltipla)

O próximo passo em direção à objetividade da narrativa é a eliminação da presença direta não só do autor, já inexistente nas estruturas do "eu" como testemunha e narrador protagonista, mas também do próprio narrador.

A história vem diretamente das mentes dos personagens. Como consequência, a tendência é a utilização quase total do recurso da cena, tanto para caracterizar o interior como o exterior dos personagens. Neste caso, os

pensamentos, as percepções e os sentimentos dos personagens são apresentados depois de um processo de filtragem através das suas mentes.

6) SELECTIVE OMNISCIENCE (onisciência seletiva)

Trata-se de uma categoria semelhante à anterior, diferindo apenas pelo fato de que aqui o leitor está limitado à mente de apenas um dos personagens.

7) THE DRAMATIC MODE (o modo dramático)

Tendo eliminado a presença direta do autor e depois do narrador, chegamos à eliminação dos estados mentais, ou seja, o leitor tem acesso apenas ao que os personagens fazem e dizem. O ângulo de visão do leitor é fixo e frontal e o modo de apresentação limita-se à cena.

8) THE CAMERA (câmera)

Friedman acredita que este seja o último degrau para se atingir a “exclusão” do autor. Aqui se transmite um “pedaço da vida” sem aparente seleção ou arranjo dos fatos.

Mas o teórico admite que talvez, com a extinção total do autor, a ficção como arte possa também se extinguir, pois esta arte, além de um certo grau de objetividade necessita também de uma estrutura implícita, capaz de organizar o material a ser narrado e de conduzir a narrativa.



Apesar de não concordarmos com determinados aspectos da classificação proposta aqui (que serão analisados mais tarde em relação à teoria de Booth) devemos ressaltar uma contribuição importante de Friedman, ao fazer uma distinção concreta entre "showing" e "telling" assim como do sumário narrativo e da cena.

Nesta primeira distinção Friedman nega que a simples existência de um diálogo na narrativa serviria para a caracterização do "showing". Por outro lado, a sua ausência não implica a utilização do método "telling". Para ele, há outros fatores que são exigidos para a caracterização de um ou de outro, entre eles estão incluídos a escolha do tempo verbal e a definição do tempo e espaço narrados.

A grande diferença entre sumário narrativo e cena é que o primeiro é um relato generalizado de uma série de eventos cobrindo um período descontínuo e uma variedade de locais, sendo para Friedman, o modo "untutored"²⁵ de narração de uma história; enquanto que a cena "imediata" emerge logo que começam a aparecer os detalhes específicos, contínuos e sucessivos a respeito do tempo, lugar, ação, personagem e diálogo.

Portanto, não só o diálogo, mas o detalhe **concreto** dentro de uma estrutura tempo-espacial específica é o *sine qua non* da cena, conclui Friedman.

Para Friedman, a escolha do ponto de vista na ficção é pelo menos tão crucial quanto a escolha de uma forma de verso para a composição de

²⁵Untutored aqui pode ser usado no sentido de ignorante, simples, ingênuo, mostrando a clara preferência ao uso da cena em relação ao sumário.



um poema. A questão da efetividade, portanto, é uma adequação de uma dada técnica para se atingirem certos efeitos, pois cada tipo de história exige a aplicação de um tipo particular de ilusão para sustentá-la.

No final de seu trabalho Friedman propõe certas relações de técnica-efeito envolvendo as categorias propostas por ele e os efeitos desejados no seu uso. Por exemplo:

If it is essential to an author's purpose that the minds of many be revealed freely and at will...and if the author's superior and explanatory tone is to dominate the perception and awareness of his characters...then Neutral Omniscience is the logical choice. ²⁶

Estas relações constituem um ponto de contato muito importante da teoria de Friedman com a de Wayne Booth.

Para Booth, o estudo do ponto de vista contribui muito pouco para aquele tipo de autor ou crítico que deve decidir se esta ou aquela técnica em uma obra em particular é apropriada para este ou aquele efeito.

Ao contrário de Friedman, Wayne Booth acredita que mesmo depois de o romancista ter decidido sobre o tipo de narrador a usar em sua obra, o seu problema enquanto autor estaria apenas começando. Para ele, decidir que o seu narrador não será onisciente é decidir praticamente nada.

He simply cannot find answers to his immediate, precise, practical problems by referring to statements that the "omniscient is the most flexible method", or "the objective the most rapid or vivid", or whatever. ²⁷

²⁶FRIEDMAN, N. Point of view in Fiction. In: STEVICK (ed.) *The Theory of the Novel*, p.133.

²⁷BOOTH, W. Distance and Point of View. In: STEVICK (ed.) *The Theory of the Novel*, p.107.



Booth em seu trabalho "Distance and point of view" discorda desta relação técnica-efeito proposta por Friedman e defende a idéia de que é através do uso de procedimentos retóricos que os objetivos de um autor são atingidos na narrativa.

Tendo em mente que há muitas maneiras de se contar uma história, o teórico acredita que o autor sensível é aquele que lê os grandes romances e que encontra neles um estoque de exemplos sem precisar usar esta ou aquela categoria determinada por tal teoria.

Da mesma forma que dizer que se vai escrever um romance em primeira ou terceira pessoa não significa muita coisa, afirmar somente que uma determinada obra está em primeira pessoa ou não necessita de uma complementação que especifique em que medida a escolha do narrador ajuda na realização dos objetivos propostos pela narrativa.

Considerando essa distinção supervalorizada pelos críticos, Booth constrói a sua própria teoria sem levá-la em consideração, ou seja, aplicada tanto à primeira pessoa como à terceira, indistintamente.

Booth propõe uma teoria contrária à de Friedman no sentido de não se nortear pela preocupação com o rompimento da ilusão da realidade. Sem esta preocupação, a necessidade de objetividade (da maneira proposta por Friedman) que gerou uma classificação visando o desaparecimento do autor e do próprio narrador também desaparece.

Portanto, o desaparecimento do autor não existe para Booth, que acredita que este apenas se camufla em um narrador representado ou em um

narrador não-representado ou seja, um personagem da história ou simplesmente uma voz que narra.

Estes conceitos estão em relação direta com a noção de autor implícito, proposta por Booth. O autor implícito é aquela "inteligência implícita" mencionada por Friedman quando se referia ao problema da extinção do autor:

Perhaps, however, with the final extinction of the author, fiction as an art will become extinct as well, for this art, while requiring some degree at least of objective vividness, requires as well, it seems to me, a structure, the product of a guiding intelligence which is implicit in the narrative and which shapes the material so as to arouse the reader's expectations with regard to the probable course of events, to cross those expectations with an equally probable contrary course, and then to allay these expectations so that the resultant outcome seems after all the necessary one.²⁸

Apesar de possuir consciência da existência desta "inteligência", Friedman acredita que nos romances onde o narrador é onisciente (tanto intruso como neutro) quem fala ao leitor é o autor, e considera como narrador somente quem faz parte da história, ou seja, um personagem.

Booth adverte em sua teoria que não se faça este tipo de confusão entre autor e narrador (mesmo quando este não for representado) e cria uma nova categoria: a do **autor implícito**.

O autor implícito é o "segundo eu" do autor. Mesmo o romance em que nenhum narrador é dramatizado cria uma figura implícita de um narrador

²⁸ FRIEDMAN, N. Point of View in Fiction. In: STEVICK (ed.) *The Theory of the Novel* p.131.



que permanece atrás das cenas, seja como o diretor de cena, como um manipulador de fantoches ou como um Deus indiferente.

O narrador representado (dramatizado) é **sempre** distinto do autor implícito, enquanto que o não-representado é **geralmente** distinto desta figura responsável pela criação de ambos. Na verdade o autor implícito é responsável pela criação do narrador da história:

*O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do **narrador**, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na **história**.²⁹*

Entre os narradores dramatizados, há os meros observadores e há os agentes, que produzem determinado efeito no curso dos acontecimentos.

Os narradores (primeira ou terceira pessoa) podem transmitir a história sob a forma de cena, de sumário ou como uma combinação dos dois. Booth não privilegia nenhuma das duas, assim como também não dá preferência ao uso do "showing" em relação ao "telling", criticando o preconceito de certos teóricos e autores em relação a este último método.

Sem dúvida nenhuma a questão da **distância**, tratada por Booth representa um dos pontos mais importantes de sua teoria. Nesse estudo, o crítico analisa as relações existentes entre o autor implícito, o narrador, os personagens e o leitor, uma vez que em qualquer experiência de leitura há um diálogo implícito entre eles:

²⁹ LEITE, L. *O Foco Narrativo*, p.19.



*Each of the four can range, in relation to each other, from identification to complete opposition, on any axis of value or judgement; moral, intellectual, aesthetic, and even physical.*³⁰

Finalmente, uma outra distinção que se faz importante mencionar na teoria de Booth diz respeito aos narradores conscientes de si mesmos enquanto escritores e os que raramente discutem a sua tarefa de escrever ou que não estão conscientes de que estão escrevendo, pensando, falando ou refletindo um trabalho literário.

³⁰ BOOTH, W. Distance and Point of View. In: STEVICK (ed.) *The Theory of the Novel*, p.97.



CAPÍTULO II

A PERSONAGEM FEMININA COMO AGENTE DA IRONIA

1. A INGENUIDADE DE MADAME CÉLESTIN

O conto “Madame Célestin’s Divorce”, datado de 1893, trata da questão do divórcio. Nossa heroína é uma jovem senhora, abandonada pelo marido, que precisa trabalhar para sustentar os filhos. Seus problemas são compartilhados com o advogado Paxton que, motivado pela situação, passa a ter um interesse pessoal no possível divórcio de Madame Célestin. Em suas conversas, Madame Célestin revela certa indecisão ao necessitar de uma consulta a pessoas da família e da Igreja que naturalmente desaprovam o assunto. Apesar da pressão da sociedade, ela pessoalmente se mostra bastante interessada em divorciar-se, fato que alimenta ainda mais as esperanças do já apaixonado Mr. Paxton. Mas, surpreendentemente o marido de Madame Célestin retorna à casa e é aceito de volta pela mulher, contrariando a todas as expectativas de Mr. Paxton e do leitor.

Pode-se dizer que, em primeira instância, o conto aborda o preconceito causado pelo divórcio no século passado. Inicialmente temos Madame Célestin como uma típica mulher do seu tempo, pressionada pela sociedade a aceitar um casamento há muito desgastado em prol da moral e dos bons costumes.

O conflito é gerado a partir das constantes conversas entre os personagens de Madame Célestin e Mr. Paxton que, não somente na condição de

homem mas também na de advogado, parecia encarar o problema do divórcio de uma maneira mais liberal do que as pessoas com quem convivia.

Notamos porém que esta simpatia pela idéia do divórcio decorre principalmente de um crescente interesse pessoal de Mr. Paxton pela protagonista.

Curiosamente é ao redor deste interesse que será construída toda a narrativa, de forma a alterar a visão inicial que tínhamos do conto. Isto se deve ao fato de que o narrador heterodiegético³¹ proposto por Kate Chopin se utiliza de um personagem que está envolvido emocionalmente com o problema para fazer o que chamamos de *focalização*.

Trata-se de uma estratégia narrativa em que há um condicionamento das informações a serem veiculadas através da escolha de uma única visão do assunto, que neste caso promove uma atmosfera de suspense e expectativa.

Antes de nos aprofundarmos na questão do ponto de vista, devemos considerar a importância da diferenciação teórica entre *voz* e *visão*, estabelecida por Genette, como dois aspectos separados do foco narrativo.

De acordo com este pressuposto, o narrador aparece como o “dono” da voz, emprestando-a a um personagem que será responsável pela visão.

Assim, durante o processo de focalização, o narrador se aproxima do personagem escolhido e passa a observar através de seu ponto de vista. É o que a teoria de Jean Pouillon chama de visão “com”, pois é de acordo com este personagem que vemos os outros.

³¹ Na nomenclatura de Gérard Genette, narrador heterodiegético é aquele que se encontra ausente da história.



Este tipo de focalização limita as informações a apenas aquilo que pode ser captado pelo personagem refletor³² da maneira como ele é capaz de captá-las, levando-se em conta as características cognitivas, emotivas e psicológicas que definem este personagem.

Por causa dessas particularidades recebe o nome de focalização interna que é definida da seguinte maneira por Carlos Reis:

*Constituindo uma modalidade específica de perspectivação narrativa, a focalização interna corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem.*³³

É importante salientar que a natureza do personagem escolhido, ou refletor, denuncia a maneira com que as coisas vão ser enfocadas por ele, uma vez que:

*Ver a alguien en imagen, es verlo a través del sentimiento que otro siente por él, captalo como correlato de ese sentimiento, que constituye entonces lo que uno ve directamente.*³⁴

De acordo com estes pressupostos, acreditamos que a visão que temos do personagem principal e de suas atitudes é determinada por Mr. Paxton.

Refletindo sobre esta questão, percebemos que o conto evolui na mesma proporção em que cresce o interesse do advogado por Madame Célestin. Assim, o conto parte de uma visão geral e desinteressada do personagem principal para uma visão mais particular e comprometida.

³² Nomenclatura proposta por Henry James.

³³ REIS, C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*, p.251.

³⁴ POUILLON, J. *Tiempo y Novela*, p.65.

Logo no início da narração, por exemplo, chama-nos a atenção a existência de um número considerável de palavras e expressões que procuram estabelecer traços de regularidade no comportamento de Madame Célestin.

É interessante ressaltar que estes traços revelam uma isenção do juízo tendencioso de Mr. Paxton, o que garante uma caracterização de certo modo mais confiável da protagonista, comparando-se com o restante da narrativa.

Assim temos:

*Madame Célestin **always** wore a neat and snugly fitting calico wrapper when she went out in the morning to sweep her small gallery.*

*She was **always** sweeping her gallery when lawyer Paxton passed by in the morning on his way to his office in St. Denis Street.*

*...and with which she **invariably** wore a bow of pink ribbon at the throat.*

*Madame Célestin **usually** had a good deal to say. (276) (grifos meus).*

As expressões temporais *always*, *usually* e *invariably* utilizadas nestes trechos são sinais de que a protagonista apresenta uma regularidade de comportamento, obedecendo a certos hábitos e costumes, características que serão retomadas no final do conto.

Mas o exemplo mais típico da isenção inicial do personagem refletor aparece nesta passagem: *"Of course she had talked to him of her troubles. **Every one** knew Madame Célestin's troubles". (276) (grifo meu).*

Estes sinais desempenham dupla função no conto. A primeira delas é alertar o leitor a desconfiar dos trechos subsequentes em que o foco narrativo está centrado em um personagem envolvido emocionalmente com a

história. A segunda função é de nos antecipar a decisão final do conto. Esta última será retomada mais adiante neste trabalho.

Acontece que no decorrer do conto, e à medida em que Mr. Paxton se aproxima mais de Madame Célestin e começa a se interessar por ela, aquelas atitudes, anteriormente tidas como corriqueiras e sem importância passam a ser encaradas como propositais e intencionais na mente do advogado.

Para comprovar esta afirmação, vejamos o seguinte exemplo que contrasta com as frases iniciais do texto: *"A day or two later, she was there waiting for him again"*. (277) (grifo meu).

Por causa destes índices concluímos que a história está sendo dramatizada na mente de Mr. Paxton ou personagem refletor da história, pois é através de sua visão, inicialmente indiferente e mais tarde envolvida e apaixonada que o personagem de Madame Célestin nos é apresentado.

Aquele interesse inicial que poderia ser confundido com profissionalismo ou simplesmente amizade, começa a se transformar em interesse pessoal, como nos mostram dois exemplos contrastantes, situados no início e meio da narrativa, respectivamente:

...he told her once, in his deliberate, calculating, lawyer tone. (276)

... responded the lawyer, well pleased to trace a new determination in her brown eyes and in the curves of her pretty mouth. (277)

O conto desenvolve um movimento ascendente provocado pelas ações gradativas de Madame Célestin a partir do momento em que ela aceita pensar mais seriamente sobre o assunto do divórcio até a sua decisão final.

Inicia-se uma série de consultas a pessoas da família, ao padre, até mesmo ao bispo que, gradualmente vão aumentando as esperanças de Mr. Paxton e, conseqüentemente, o clima de expectativa e suspense do conto.

À medida em que o sentimento do advogado em relação à protagonista aumenta, diminui o grau de confiabilidade dos fatos da história, pois a eles acrescenta-se toda a expectativa pessoal do personagem refletor.

Devemos questionar a legitimidade dos fatos narrados, uma vez que a partir de uma determinada fase do envolvimento de Mr. Paxton, ele deixa de ser um observador isento, chegando ao ponto de fantasiar as reações de Madame Célestin, como nos mostra o seguinte exemplo:

*... and she hastened towards him with an **empressement** that could not but have been flattering. (278)*

É interessante notar nesta passagem como uma ação aparentemente ingênua pode ter sido distorcida na mente apaixonada do advogado, vindo a significar um ato encorajador.

Examinando a totalidade da situação em que ocorreu este episódio percebemos até mesmo um certo descaso na atitude de Madame Célestin, naturalmente relevada pela ansiedade do advogado. Vejamos toda a passagem:

*"Well, Madame Célestin! And the bishop!" Lawyer Paxton was standing there holding to a couple of the shaky pickets. She had not seen him. "Oh, it's you, Judge?" and she hastened towards him with an **empressement** that could not but have been flattering. (278)*

Na verdade, a surpresa final do conto só se observou na visão de Mr. Paxton (e conseqüentemente na do leitor), que não soube interpretar as

atitudes da protagonista e nem desconfiar de que ela jamais aceitaria o divórcio pelo próprio tipo de comportamento revelado nas caracterizações iniciais do conto.

Isso somente acontece porque:

*Deste modo, o olhar de uma personagem da história em situação de observação (**focalização interna**) implica uma **focalização externa** sobre aquilo que esse observador limitada e exteriormente pode apreender e deduzir, não se isentando tal observador de manifestar juízos subjetivos acerca do que vê.³⁵*

Assim, a adoção do ponto de vista de Mr. Paxton gera expectativa e suspense porque ao leitor só é revelado o saber do personagem refletor, o que na concepção de Genette “permite deixar numa quase completa obscuridade os sentimentos do outro, e, desse modo, constituir-lhe sem grandes custos uma personalidade misteriosa e ambígua”.³⁶

Acontece porém que, por estarmos lidando com a visão subjetiva do personagem, e pela simpatia que ele transmite ao leitor devido à sua proximidade com o narrador, nós somos conduzidos pelo seu modo de ver a história e acabamos julgando Madame Célestin através dessa visão, por não conhecermos a sua versão da história.

Uma das estratégias adotadas pela autora para atingir o efeito de realismo do texto é a utilização do modo dramático. Aqui, há predominância da cena, o que faz com que o leitor só tenha acesso ao que os personagens fazem e dizem, limitando o fluxo das informações.

³⁵ REIS, C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*, p.250.

³⁶ GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*, p.199.



Devemos porém atentar para o fato de que a escolha do recurso da cena não garante a veracidade dos fatos narrados, uma vez que estes estão sendo abordados através da visão tendenciosa do personagem refletor.

Neste sentido, o fato de o conto encontrar-se em sua maior parte narrado através da técnica do “showing”, ou seja, por meio do discurso direto, não nos dá a garantia de que o texto é verdadeiro, pois os diálogos também podem estar contaminados pela influência subjetiva do próprio narrador.

Devemos ressaltar ainda que na estética realista, da qual a autora faz parte, a visão externa que se tem dos personagens serve para entender o seu interior, uma vez que para manter a ilusão realista não pode haver onisciência.

Durante o processo de modulação de informações da narrativa não são transmitidas as intenções e os sentimentos da personagem principal, a não ser aqueles que podem ser observados externamente, pois o narrador fica nos limites do que o personagem refletor sabe, não havendo onisciência.

Partindo deste pressuposto, devemos nos valer das características externas mais aparentes da personagem principal a fim de obter uma revelação do seu modo de ser, ou seja, seus verdadeiros sentimentos e intenções.

Só assim seremos capazes de entender o desfecho da história sob um outro ângulo, isento do ponto de vista apaixonado de Mr. Paxton.

As informações disponíveis relativas ao personagem de Madame Célestin nos revelam tratar-se de uma jovem senhora vaidosa e elegante que gostava muito de conversar e que fazia questão de compartilhar com toda a vizinhança os problemas pelos quais estava passando.



Uma dessas informações diz respeito ao tipo de linguagem utilizado por Madame Célestin no conto. Por meio de uma análise simples torna-se fácil perceber que o discurso essencialmente coloquial e rústico, marcado por erros e elipses, denotam a origem humilde de nossa heroína, o que pode funcionar para nós como um importante índice de suas limitações: *"You right, Judge. Not a picayune, not one, not one, have I lay my eyes on in the pas'fo'months that I can say Célestin give it to me or sen'it to me."*

Além disso, a forma de tratamento de Madame Célestin para com o advogado Paxton, ou seja "Judge", reflete, além de uma forte tendência a exagerar com as palavras, a grande diferença social e cultural existente entre esses dois personagens do conto, podendo ser entendida mais amplamente como uma forma de denunciar o distanciamento social e cultural entre o homem e a mulher do século passado.

Paralelamente a esta caracterização, a protagonista aparenta ser uma mulher independente e forte no que se refere ao sustento e criação dos filhos, mas que necessita da aprovação e apoio de todos ao seu redor.

Podemos ir mais além e afirmar que o seu tipo de comportamento sugere uma personalidade de certa forma leviana, principalmente no que diz respeito às constantes reclamações em relação aos seus problemas pessoais.

Isto nos remete a um tipo de atitude própria de uma pessoa que fala demais e não sustenta a sua palavra, justificando desta forma a atitude de Madame Célestin no final do conto.



Cremos portanto que a visão limitada e tendenciosa de Mr. Paxton conseguiu criar uma personalidade diferente da que realmente era de Madame Célestin e até mesmo interpretar à sua maneira os fatos, vindo a causar o efeito irônico do conto que será estudado mais adiante.

Torna-se importante ressaltar que a figura do marido de Madame Célestin manteve-se presente durante toda a história. Em nenhuma passagem do conto nossa protagonista foi tratada por outro nome que não o de casada, fato que pode ser indício de que mais uma vez ela tenha se deixado levar pelo hábito, ou até mesmo que, apesar de falar do marido com raiva, ela poderia não o ter esquecido ainda.

Isso nos faz retomar a segunda função (proposta anteriormente nesta análise) das expressões *always*, *usually* e *invariably* que, indicando traços de uma grande regularidade no pensamento e comportamento da protagonista, juntamente com as características externas exibidas pela protagonista, são responsáveis por nos antecipar o tipo de decisão que seria tomada por ela a respeito do divórcio.

Para entender melhor o tipo de comportamento de Madame Célestin manifestado no final do conto, devemos atentar para o fato de se tratar de uma personagem plana, que, por não comportar uma grande quantidade de traços caracterizantes, deve atuar com certa regularidade nas atitudes.

A este respeito nos explica Edda Arzúa Ferreira, em sua tese de doutorado:

Os atos dos personagens devem decorrer de uma certa unidade psicológica; é preciso que sejam psicologicamente prováveis para tal tipo

de personagem, de sorte a criarem uma ilusão de verdade. ³⁷

Assim, de um personagem que revela fazer sempre as mesmas coisas todos os dias, não se deve esperar uma mudança muito radical de comportamento.

Por isso, as informações obtidas no início da história a respeito da regularidade nas atitudes de Madame Célestin devem ser consideradas como referências para a determinação de seus comportamentos subsequentes.

Podemos ressaltar alguns índices que caracterizam Madame Célestin como uma mulher que abusava das palavras e não fazia muita questão de cumpri-las:

Madame Célestin usually had a good deal to say. (276)

Every one knew Madame Célestin's troubles. (276)

But it's good for Maman to talk, her. (277)

Por outro lado, uma atitude tão inovadora como o divórcio não deveria fazer parte da mente conservadora que Madame Célestin demonstrou possuir através de seu comportamento no início do conto, apesar de ter aparentemente manifestado um interesse considerável pelo assunto.

Outro índice de grande importância para o entendimento do texto é representado pela frase: *"You don't know me yet, Judge."*(278), em que o personagem de Madame Célestin nos antecipa (não somente ao leitor como também ao próprio advogado) que qualquer previsão a respeito da atitude dela no

³⁷ FERREIRA, E. *Integração de Perspectivas*, p.16.



final do conto seria precipitada, uma vez que não temos acesso aos pensamentos da protagonista.

Estes índices são resultantes da estratégia adotada pela autora em que, enquanto o narrador procura convencer o leitor a acreditar na sua versão dos fatos, a figura do autor implícito, por sua vez, torna-se responsável por alertar o leitor a desconfiar desta visão mais limitada proposta pelo narrador.

A noção de autor implícito inicialmente proposta por Wayne Booth, concebe esta figura como uma:

espécie de diretor de cena que permanece nos bastidores do romance, não se deixando ver, a não ser através de uma série de índices como a escolha e as constantes alterações do foco narrativo, a ordem da narração, etc. ³⁸

Desta forma, o autor implícito é o representante do autor dentro da obra, responsável por questionar a fidelidade do narrador em relação aos fatos, através do estabelecimento de um diálogo com os demais elementos da narrativa que são os personagens, o leitor e o próprio narrador.

O autor implícito faz uso de seu saber ilimitado para tentar anular a simpatia e a credibilidade que o narrador possa ter conseguido no decorrer da narrativa, causando um sentimento de desconfiança no leitor.

Esta intervenção do autor implícito no discurso garante, portanto, a possibilidade de uma visão mais crítica da história.

No caso específico de “Madame Célestin’s Divorce”, é papel do autor implícito apontar nas entrelinhas do texto o envolvimento emocional de Mr.

³⁸ CINTRA, I. *Teorias Representativas sobre o Foco Narrativo*, p.20.



Paxton com a situação narrada, bem como a insegurança que caracteriza a visão do personagem refletor.

Podemos exemplificar a afirmação anteriormente proposta através de passagens como: *"You won't let the bishop dissuade you, I trust," stammered the lawyer more anxiously than he could well understand.* (278)(grifo meu) que, ao mesmo tempo em que exprime o estado emocional em que o personagem refletor se vê envolvido, torna o discurso menos confiável na medida em que expressa com verbos do tipo *to trust*, *to suppose* as suas incertezas em relação aos fatos narrados.

Além destas características, devemos atentar para a aparente ingenuidade que Madame Célestin manifesta no que diz respeito às falsas promessas feitas pelo marido. É difícil imaginar porque uma pessoa que se dizia acostumada com o não cumprimento das promessas que o marido fazia, foi justamente alegar que o tinha aceito de volta por ele ter prometido mudar de vida.

Na verdade, esta ingenuidade também aparece em muitas passagens do conto, chegando mesmo a transparecer nos demais personagens uma forte intenção de manipular as opiniões da protagonista, uma vez que ela se mostra tão vulnerável e influenciável.

Podemos concluir que esta aparente ingenuidade também representou um fator de grande importância no posicionamento de Mr. Paxton em relação a Madame Célestin, no sentido de se sentir motivado a tentar persuadi-la a aceitar a idéia do divórcio.



A seguir temos dois exemplos em que os personagens procuram convencer Madame Célestin a aceitar ou não a idéia do divórcio, no primeiro trata-se do próprio Mr. Paxton e no segundo Madame Célestin relata sua conversa com o bispo:

"You won't let the bishop dissuade you, I trust," stammered the lawyer more anxiously than he could well understand. (278)

"Ah, he's an eloquent man. It's not a mo' eloquent man in Natchitoches parish. I was forced to cry, the way he talked to me about my troubles; how he undastan's them, an' feels for me. It would move even you, Judge, to hear how he talk' about that step I want to take; it's danga, its temptation. How it is the duty of a Catholic to stan' everything till the las' extreme. An' that life of retirement an' self-denial I would have to lead,- he tole me all that". (278)

Na verdade, esta parece ser a idéia que se tinha das mulheres na época em que o conto foi escrito, pessoas que aparentemente não sabem o que querem e que necessitam da ajuda e aprovação de todos para tomarem as suas atitudes.

Devemos ressaltar aqui a importância do recurso da focalização sob o ponto de vista de um personagem, que permite a modalização das informações a respeito de Madame Célestin e mantém os seus pensamentos obscuros para o leitor.

Esta atitude de Kate Chopin sugere e denuncia a falta de conhecimento do universo feminino por parte da sociedade da época. Por isso, o aspecto mais evidente da história parece residir justamente nesta tentativa de interpretar os verdadeiros pensamentos e sentimentos da mulher.

Através de estratégias como esta, o conto revela a sua riqueza, causando a ambigüidade geradora de interpretações divergentes e sugerindo duas versões para a história: ou Madame Célestin aceitou o marido de volta por causa da oposição de todos em relação ao divórcio e pelo medo de enfrentar uma situação nova; ou ela simplesmente seguiu sua própria vontade, talvez pelo fato de ainda amar o marido apesar de todos os problemas que ele havia lhe causado.

Por um lado, podemos considerar certos fatores que confirmem a primeira teoria como por exemplo a falta de identidade própria, manifestada no comportamento de Madame Célestin em consultar várias pessoas a respeito do divórcio.

Por outro, também existem indícios de que Madame Célestin era uma mulher forte e que, apesar de toda pressão externa na tentativa de influenciar a sua decisão final, sabia exatamente o que estava fazendo e que a decisão foi exclusivamente dela ao aceitar o marido de volta.

Um exemplo disso reside na passagem em que Madame Célestin relata a sua conversa com o padre que praticamente transfere a responsabilidade da decisão para ela: *"Oh, fo' that, a perfec' sermon, I asshe you. A talk of giving scandal an' bad example that I thought would neva en'! He says, fo' him, he wash' his hands; I mus' go see the bishop"*. (277)(grifo meu)

Independentemente da escolha feita pelo leitor, dentro destas duas possibilidades apresentadas, o que nos parece mais importante notar é que em nenhum momento da história, houve sequer uma menção de que se Madame Célestin se divorciasse ela ficaria com Mr. Paxton, tal qual ele havia imaginado.

A questão principal do conto girou única e exclusivamente em torno do possível divórcio de Madame Célestin, embora a mente de Mr. Paxton tenha ido mais adiante, imaginando uma união entre eles.

Com isso, a autora nos deixa transparecer que os homens também são capazes de possuir uma visão romântica. Tenta ela assim expressar uma idéia de igualdade entre os sexos, na qual os homens também são passíveis de se apaixonar e que podem com este sentimento confundir as coisas e se iludir, do mesmo modo como ocorre com as mulheres.

Como exemplo temos:

Then he fell into a stupid habit of dreaming as he walked the streets of the old town. It would be very good to take unto himself a wife, he dreamed. (278)

Dentro desta perspectiva, ao mesmo tempo em que se observa o comportamento de Madame Célestin, acontece uma revelação do caráter e dos sentimentos do próprio personagem refletor que, no caso deste conto está fazendo papel de uma espécie de porta-voz das idéias da autora a respeito do divórcio.

Esta relação permite ao leitor conhecer não só o personagem focalizado como também aquele que o focaliza, representando também uma fonte riquíssima de informações a respeito de Mr. Paxton, de onde podemos retirar conceitos importantes para a sua caracterização.

A esse respeito nos explica Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes no seu Dicionário de Teoria da Narrativa:

*O que quer dizer que a análise da **focalização externa** permite detectar muitas vezes uma espécie de dialética entre o ver e o visto, o*

interior de quem contempla e o exterior contemplado. ³⁹

Uma vez estando próximo afetiva e cognitivamente do narrador, o personagem torna-se simpático ao leitor, podendo veicular e mostrar-se favorável às idéias preconizadas.

Assim, através de estratégias como esta, o autor pode projetar sobre a figura do narrador certas atitudes ideológicas que fazem parte das suas convicções e posicionar-se criticamente sem se envolver diretamente na narrativa. .

O personagem Mr. Paxton, embora não seja o protagonista da história, desempenha um papel importante no conto, no sentido de mostrar não só as idéias e preconceitos da sociedade da época em que viveu a autora, como também as diferenças entre os pensamentos e atitudes do homem e da mulher.

Embora estivesse consciente destes preconceitos enfrentados pelas pessoas que se atreviam a desrespeitar os códigos éticos e morais do século passado, o advogado representa uma classe de pessoas cuja visão se mostra mais livre das intervenções de instituições influentes como a da família e da Igreja.

E é justamente esse personagem, porta-voz das idéias da autora, que será amplamente ironizado no decorrer de todo o conto, demonstrando todo o preconceito da sociedade em relação a essas idéias.

Além do envolvimento emocional com Madame Célestin, devemos atribuir como causas desta visão mais ampla de Mr. Paxton a respeito do divórcio, em primeiro lugar o fato de se tratar de um personagem que representa

³⁹ REIS, C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*, p.250.



um homem, geralmente mais afeito à liberdade de pensamento e ação do que a mulher da época, e em segundo lugar a sua formação profissional.

Por outro lado, temos o personagem de Madame Célestin representando o eterno dilema feminino entre ser o agente da própria história ou ser apenas um mero espectador e aceitar as imposições da sociedade como guias de conduta.

Mesmo na situação final do conto, o personagem refletor não consegue entender de maneira clara os índices apresentados por Madame Célestin, revelando claramente a visão estreita que o homem possuía a respeito da mulher, através do jogo entre o ser e parecer proposto pelo narrador, gerando o efeito irônico no conto.

Sabemos que este efeito se relaciona diretamente com a ambigüidade causada entre a real situação de Madame Célestin e a imagem criada por Mr. Paxton a respeito dela.

Por isso, a escolha do ponto de vista a partir de um personagem refletor se torna importante para que a ironia se instaure, uma vez que mantém Mr. Paxton em completa ignorância em relação aos verdadeiros sentimentos e pensamentos de Madame Célestin.

Segundo Daghlían⁴⁰ um dos primeiros componentes da ironia é justamente esta “inocência” ou “ignorância convicta”, que é responsável por criar um contraste entre uma realidade e uma aparência.

⁴⁰ DAGHLÍAN, C. *A Obsessão Irônica na Poesia de Emily Dickinson*, p.12



Neste conto, o contraste se dá a partir do momento em que o personagem refletor começa a se envolver emocionalmente com Madame Célestin e o problema do divórcio.

Mr. Paxton passa a ser o que chamamos de vítima da ironia do narrador, uma vez que “crê que as coisas são o que parecem ser e não tem consciência de que na realidade elas são bem diferentes”.⁴¹

Assim, a maioria dos índices do texto nos sugerem que a situação observada por Mr. Paxton não era exatamente como ele idealizava.

Isso prova como a situação irônica se dá principalmente “pelo contraste marcante entre a expectativa e a realização”⁴², ou seja, a expectativa gerada pela mente de Mr. Paxton e o real comportamento manifestado por Madame Célestin.

Conforme nos explica Zêqui Elias, este contraste se observa principalmente por causa de um desentendimento na comunicação entre os personagens em que:

*os estados, emoção e idéias a serem expressos não o são, ponto por ponto, num paralelismo completo, pelas palavras adequadas, mas por um jogo de frases que se distanciam, em maior ou menor grau, do sentido a ser expresso.*⁴³

Podemos exemplificar este tipo de desentendimento entre os personagens com passagens que envolvem expressões que deixam transparecer a

⁴¹ DAGHLIAN, C. *A Obsessão Irônica na Poesia de Emily Dickinson*, p.12

⁴² *ibid.*, p.32.

⁴³ ELIAS, Z. *A Ironia em Memórias de um Sargento de Milícias*, p.25. (cita Anatol Rosenfeld - Thomas Mann - Ironia e Mito, p.93-4).



ansiedade do advogado, já contendo embutido o tipo de resposta que ele gostaria de receber, dando-nos a impressão de que ele não aceitaria uma resposta que fosse contrária às suas expectativas.

Assim temos:

"I suppose you saw Père Duchéron and had to brave it out with him, too". (277)

"But he hasn't turned you from your resolve, I see,". (278)

"You won't let the bishop dissuade you, I trust". (278) (grifos meus)

Isso mostra que havia um problema de comunicação entre os personagens, no sentido de que Mr. Paxton não entendia (ou melhor, não queria entender) as mensagens escondidas sob o discurso de Madame Célestin, ou seja aqueles sinais deixados pelo autor implícito no decorrer do texto, preferindo dar crédito somente às palavras da protagonista.

Vítima da situação final do conto, provocada principalmente pela falta de atenção em relação aos verdadeiros pensamentos e sentimentos de Madame Célestin, a situação de Mr. Paxton sugere o verdadeiro desconhecimento dos homens a respeito da verdadeira natureza das mulheres do século passado, bem como a necessidade de se haver um diálogo mais intenso entre homem e mulher para que haja mais harmonia em suas relações.

2. A LUCIDEZ DE DOROTHEA

“The Unexpected” é mais um conto de Kate Chopin cujo tema explora o despertar da mulher para a sua condição, bem como as dificuldades enfrentadas por ela para conseguir tomar as próprias decisões. A história tem início quando Randall faz uma pequena viagem e é forçado a ficar separado de Dorothea, com quem iria se casar em pouco tempo. O período de afastamento precisa ser prolongado por causa de uma repentina doença que ataca Randall, provocando impaciência e ansiedade em Dorothea. Depois de alguns meses de tratamento, Randall decide voltar para rever sua amada pelo menos uma única vez, já que não poderia passar o outono e o inverno com ela por causa de um agravamento da doença. Apesar de ter sido avisada da condição debilitada de Randall, Dorothea fica chocada ao ver o verdadeiro estado do noivo, chegando mesmo a sentir repulsa por ele e a pensar que aquele não era o homem com quem ela tinha prometido se casar. Em meio à dificuldade de respiração, porém, Randall propõe que eles se casem o quanto antes, alegando que Dorothea ficaria com toda a sua herança, caso acontecesse o pior. Depois dessa desgastante conversa, Dorothea sai com sua bicicleta em disparada até encontrar uma paisagem desconhecida, onde admite para si mesma que jamais se casaria com Randall, nem por todos os milhões dele.

Inicialmente devemos ressaltar que se pretende explorar, através deste conto, os aspectos do universo feminino a partir de um enfoque mais direto nos pensamentos e idéias da protagonista.



Para tanto optou-se por um narrador onisciente, capaz de observar o personagem feminino por dentro, tanto no que diz respeito à sua visão do mundo exterior e dos demais personagens da narrativa, como também em relação à sua própria condição pessoal.

A utilização deste recurso nos capacita a avaliar as atitudes e opiniões da protagonista em relação às diferentes situações propostas no conto e a desvendar o pensamento das mulheres da época a respeito do casamento, do sexo e do amor.

Apesar de se apresentar na terceira pessoa, é como se a história estivesse sendo contada pela própria Dorothea, o que assegura aquela aparente “isenção” tão procurada por Chopin em relação às idéias preconizadas no texto.

Além disso, a aproximação existente no conto entre o narrador e Dorothea provoca no leitor uma certa simpatia pelas atitudes da protagonista e conseqüentemente pelas situações inovadoras propostas pela temática de Kate Chopin.

Já nas primeiras linhas da narrativa aparece uma clara descrição a respeito do tipo de relacionamento vivido pelo casal Dorothea e Randall. Vejamos:

When Randall, for a brief absence, left his Dorothea, whom he was to marry after a time, the parting was bitter; the enforced separation seemed to them too cruel an ordeal to bear. The good-by dragged with lingering kisses and sighs, and more kisses and more clinging till the last wrench came. (458)

De acordo com essas informações é possível afirmar que o amor existente entre eles revelava uma forte carga de sensualidade e sexualidade.

São empregadas ainda algumas expressões como “*to clasp his dearest one to his heart*”, “*to appease the hunger for her presence*” ou “*the craving for her lips that had been devouring him*”, que confirmam a presença da sensualidade e estabelecem um contraste importante com os elementos que compõem a segunda parte do conto.

Desta forma, tratamos de comparar o comportamento fogoso inicial de Randall, quando ele era um rapaz jovem e saudável, com aquele comportamento morno manifestado por ele após ter sido acometido pela doença:

She sat beside him on the sofa, for after the first delirious embrace he had been unable to hold himself upon his tottering feet, and had sunk exhausted in a corner of the sofa. He threw his head back upon the cushions and stayed, with closed eyes, panting; all the strength of his body had concentrated in the clasp—the grasp with which he clung to her hand. (459)

Esse contraste permite desvendar o motivo gerador do conflito, ou seja, a insatisfação de Dorothea em relação a Randall.

Acontece que, tendo como ponto de vista predominante o de Dorothea, o texto deixa claro que também para ela, os aspectos físico e sexual do relacionamento eram importantes. Como exemplo, avaliemos:

She had sat daily gazing for hours upon his portrait, which showed him to be an almost perfect specimen of youthful health, strength and manly beauty. (458/459)

Partindo do princípio de que as atitudes de personagens planas, como são a maioria dos presentes em contos, obedecem a uma certa regularidade, podemos afirmar que o texto acima apresenta um índice bastante poderoso que será utilizado para justificar as atitudes posteriores da protagonista.

O trecho nos fornece elementos suficientes para concluirmos que a aparência física ocupa um lugar de destaque na concepção amorosa da protagonista, através do que podemos entender e até mesmo defender a atitude de Dorothea ao recusar o pedido de casamento de Randall após a doença que o debilitou.

Por isso, o fato de serem personagens planas não as impede de agir de maneira surpreendente e complexa, uma vez que seguem os princípios inovadores propostos pela escritora e revelam atitudes que desafiam as regras vigentes na sociedade da época.

É evidente que a atitude de Dorothea de não querer permanecer ao lado de uma pessoa que não lhe despertasse nenhuma atração não parece corresponder com as idéias de submissão e dedicação irrestrita ligadas à figura da mulher no passado.

Dessa maneira, Chopin está tentando desmistificar certos valores como a estabilidade da mulher no casamento, rejeitando a idéia de que o casamento seja a solução para os problemas da mulher.

Esse tipo de pensamento fica mais evidenciado na proposta que Randall faz a Dorothea envolvendo a sua fortuna, em que, numa tentativa desesperada de garantir a qualquer custo o casamento, é revelado todo um caráter dominador e manipulador do personagem masculino.

Não se pode negar que este tipo de desmistificação impõe sobre a protagonista do conto um alto grau de amadurecimento, que terá que ser usado



primeiramente para aceitar as transformações internas ocorridas com ela e mais tarde para entendê-las.

E é justamente isso que podemos depreender da seguinte afirmação do narrador a respeito de Dorothea: “*She felt as if it was her heart; but it was only her love.*” (459) ao perceber que tinha deixado de amar Randall, mas que nem por isso deixaria de viver a sua vida ou que nunca mais encontraria uma outra pessoa.

Acontece porém que, analisando a caracterização feita pelo narrador, Dorothea se mostra uma pessoa um tanto impaciente e capaz de tomar decisões precipitadas, como nos mostra o seguinte exemplo:

All this was torture to the impatient Dorothea; and if her parents had permitted, she surely would have hastened to the bedside of her beloved. (458)

Esse tipo de caracterização serve para alertar o leitor para que as atitudes da “jovem e inconsequente” Dorothea não sejam levadas tão a sério, e que, como na situação apresentada acima, a família também possa interferir na sua decisão de acabar com o namoro.

Trata-se mais uma vez de um recurso que o narrador utiliza para estabelecer uma ambigüidade na caracterização da protagonista e que, como consequência ajuda a amenizar o teor de rebeldia do conto.

Paralelamente, o conto desenvolve um movimento ascendente, à medida em que cresce a repulsa de Dorothea por Randall e também a certeza de que ela já não o amava mais.

O movimento parte da maneira curiosa com que Randall foi descrito pela visão de Dorothea que, transformando-o numa figura caricaturada e antipática aos olhos do leitor, começa a demonstrar o seu completo desinteresse pelo rapaz:

His skin was waxy and hectic, red upon the cheek-bones. His eyes were sunken; his features pinched and prominent; and his clothing hung loosely upon his wasted frame. The lips with which he had kissed her so hungrily, and with which he was kissing her now, were dry and parched, and his breath was feverish and tainted. (459)

Por meio de uma descrição detalhada da transformação ocorrida com Randall, podemos perceber com clareza a reação de aversão e repulsa de Dorothea pelo namorado, em que ela chega até mesmo a afirmar que aquele não era o homem que ela amava e com quem tinha prometido se casar.

A partir daí, a onisciência cumpre o seu papel de divulgar, sem rodeios, os pensamentos mais íntimos da protagonista, como por exemplo:

"I would be a hindrance, Randall. You will come back well and strong; it will be time enough then," and to herself she was saying: "never, never, never!" There was a long silence, and he had closed his eyes again. (460)

Há necessidade de se destacar neste trecho, como se dá o contraste entre aquilo que se passa no pensamento de Dorothea e aquilo que é revelado para o noivo.

Este conflito entre os níveis do ser e do parecer, presente mais de uma vez no discurso de uma personagem de Kate Chopin, mostra que existe um

verdadeiro abismo entre aquilo que desejamos dizer e fazer e aquilo que realmente dizemos e fazemos em nome das regras sociais.

É também graças ao recurso da onisciência (por meio do qual percebemos as verdadeiras intenções de Dorothea), que o conto deixa de apresentar um clímax enigmático, fugindo do modelo de Maupassant perseguido pela escritora.

A reação de Dorothea não se mostra tão surpreendente para o leitor, que tem a capacidade de acompanhar todas as etapas da verdadeira transformação ocorrida no conto, muito mais importante e profunda que a do próprio Randall. Vejamos:

What hideous transformation had he undergone, or what devilish transformation was she undergoing in contemplating him? (459)

Trata-se de uma transformação interna de Dorothea, igualmente intensa e que foi desencadeada a partir da transformação externa de Randall, provocando um tipo de comportamento que, para muitos, poderia ser interpretado como puro egoísmo, mas que para ela era apenas uma questão de liberdade de escolha.

Ironicamente o narrador reconhece nessa transformação de Dorothea um caráter diabólico, ou seja, atribui à atitude da protagonista uma influência externa maligna, uma vez que tal atitude jamais poderia ter sido tomada por uma mulher que vivesse naquela época.

Trata-se de mais uma tentativa irônica da autora de amenizar os efeitos de uma atitude rebelde e até mesmo de inocentar uma mulher por nutrir

pensamentos tão rebeldes e reprováveis para a concepção conservadora da sociedade do século passado.

Nesse sentido, chamamos a atenção do leitor para explorar a questão da ambigüidade irônica que se instala a partir do título do conto: O que realmente foi inesperado? A volta de Randall naquele estado lastimável ou o fato de Dorothea não o aceitar mais por causa de sua aparência?

Neste conto devemos ressaltar a importância da presença de elementos relativos à aparência física e à sexualidade que, ao mesmo tempo em que são trazidos à tona, por meio de um “awakening” das protagonistas, têm o seu valor reconhecido pela escritora, dada a naturalidade com que são apresentados para o leitor.

À parte o tratamento diferenciado em cada conto de Kate Chopin, sabemos estar diante de temas que, como este, revelavam-se quase totalmente inexplorados e muito pouco defendidos, fazendo parte do que chamamos de literatura de mulheres do século passado.

Cabe ao romance “At Fault”, com suas alusões ao divórcio e à independência da mulher, o título de precursor das inovações temáticas da escritora, a partir do qual é anunciado:

*a number of Chopin's future themes: the relation of the individual to change and to society, the problems of romantic love and unrestrained passion and the dilemma of modern woman.*⁴⁴

⁴⁴ DAVIS, S. Kate Chopin. In: PIZER, D., HARBERT, E.(Ed.). *Dictionary of Literary Biography*, p.62.



Para explicar melhor a presença deste dilema feminino, Chopin deixa bem clara no conto a influência dos valores da sociedade sobre as decisões da protagonista, estabelecendo a necessidade de isolamento de Dorothea para que ela fosse capaz de tomar a sua decisão de não continuar o seu relacionamento com Randall.

O isolamento funciona, então, como uma forma de garantir que Dorothea estaria seguindo somente a sua própria vontade:

"She was glad there was no one present to compel her to speak." (460)

"A clock on the mantel striking the hour finally roused her, and she realized that there would soon be people appearing whom she would be forced to face and speak to." (460).

Outro índice dessa necessidade de isolamento é confirmado através de uma espécie de fuga de Dorothea para um lugar completamente desconhecido.

Trata-se mesmo de enfatizar a importância da individualidade das pessoas, uma vez que a personagem principal optou por uma decisão em que os seus interesses estavam acima de qualquer outra coisa, o que poderia não ser compreendido pelos outros.

Pensando assim, não podemos afirmar, com certeza, que Randall tenha sido uma vítima da ironia do conto, já que intimamente ele parecia entender que Dorothea estava se esquivando dele.

Podemos, sim, sugerir que ele tenha sido vítima de uma ironia muito mais poderosa e abrangente que é a Ironia Cósmica, responsável por



transformar uma simples viagem no motivo da separação definitiva entre ele e sua amada Dorothea.

Apesar de termos evidenciado a transformação interna ocorrida em Dorothea, torna-se necessário lembrar que ela só se concretiza completamente a partir do momento em que nossa protagonista foge para um lugar desconhecido e admite para si mesma os seus próprios pensamentos: *"Never!" she whispered, "not for all his thousands! Never, never! not for millions!"* (461)

Essa transformação, que no conto também pode receber o nome de "awakening", dá-se por meio da presença de elementos simbólicos da natureza.

A presença desses elementos funciona como uma maneira de estabelecer uma sintonia entre o mundo exterior e o interior do personagem principal, como uma maneira de encontrar dentro de si mesma as respostas para as suas mais diversas aflições:

She was alone with nature; her pulses beating in unison with its sensuous throb, as she stopped and stretched herself upon the sward. Every muscle, nerve, fibre abandoned itself to the delicious sensation of rest that overtook and crept tingling through the whole length of her body. (460)

Através da utilização da imagem de uma estrada rústica por exemplo, Chopin nos transmite a necessidade de Dorothea de se aventurar e ir atrás de uma nova vida, que começa a tomar forma a partir da decisão tomada em relação ao passado, aqui representado pelo relacionamento com Randall.

Ao mesmo tempo, a estrada também simboliza neste conto a busca incessante do ser humano, na tentativa de descobrir a si mesmo.

Outro símbolo utilizado pela escritora diz respeito a uma terra inabitada e sem cultivo, em cujos arbustos os pássaros parecem não sentir medo, simbolizando um lugar onde se tem a tão desejada liberdade de escolha e ação.

Os elementos simbólicos envolvendo a natureza também são responsáveis pela valorização da necessidade de isolamento de Dorothea, exatamente por denunciar como a sociedade pode interferir negativamente na vida das pessoas e sugerindo claramente a defesa de um comportamento mais natural e instintivo do ser humano, liberto de certas convenções e regras.

3. O JOGO DUPLO DE NATHALIE

O conto “The Kiss”, datado de 1894 faz uso da mesma temática proposta no conto anterior, desta vez, para refletir sobre aspectos mais reprováveis da personalidade humana, como o interesse desmedido pelo dinheiro. Aqui é narrada a história de Nathalie, uma garota ambiciosa e perspicaz, dividida entre o amor de Harvy e a riqueza de Brantain. Durante uma de suas visitas a Nathalie, Brantain presencia Harvy beijando sua amada, ficando completamente desconsolado e triste. A menina, porém, se zanga com Harvy, alegando que ele teria estragado seus planos com Brantain. Esperta e inteligente, Nathalie decide procurar Brantain e explicar o grau de intimidade existente entre ela e Harvy, que, por ser o melhor amigo de seu irmão, era tratado como uma pessoa da família. Com isso, em pouco tempo, Nathalie consegue o seu intento e se casa com o rico Brantain. No dia do casamento, ao encontrar Nathalie sozinha, Harvy diz que Brantain, desejando que o casamento não interrompesse a intimidade que os dois tinham, mandou-o até lá para beijá-la. Harvy, porém, alegando ter parado de beijar mulheres, sai e deixa Nathalie, que aparentemente já se mostrava ansiosa pelo beijo.

A narrativa é construída a partir de um narrador heterodiegético que tem a capacidade de divulgar e discutir os códigos ideológicos propostos pela escritora.



É importante salientar a existência de um caráter ambíguo no conto, que se instaura a partir da ausência de onisciência, uma vez que o leitor não consegue ter acesso aos pensamentos dos personagens.

Por isso, mais uma vez, devemos ter em mente as características externas dos personagens presentes no percurso narrativo, a fim de se obter dados que sugiram uma visão interna mais precisa deles.

O personagem de Nathalie, por exemplo, graças às primeiras revelações do texto, é apresentado como uma mulher astuta e interesseira, que prefere se casar sem amor para garantir seu bem-estar e conforto: *"The rather insignificant and unattractive Brantain was enormously rich; and she liked and required the entourage which wealth could give her"*. (379) (grifo meu).

Durante a sua caracterização o narrador faz uso de expressões e situações que procuram reforçar esse caráter calculista e falso de Nathalie, tentando convencer o leitor a respeito da veracidade deste comportamento, como em:

*"Will you let me speak to you a moment or two, Mr. Brantain?" she asked with an **engaging but perturbed smile**.* (380)

...she was almost weeping. (380)

*Brantain's face was radiant and hers was **triumphant**.* (381) (grifos meus)

Além disso, devemos considerar que o simples fato de Nathalie perceber que Brantain a amava já consiste numa grande prova de sua esperteza. Nota-se inclusive, neste ponto da narrativa, um certo desprezo por parte do narrador em relação a Brantain, principalmente ao se estabelecer uma comparação

entre a aparente ingenuidade deste personagem e a astúcia de nossa protagonista:
"She knew that he loved her—a frank, blustering fellow without guile enough to conceal his feelings, and no desire to do so."

Neste sentido, toda a atmosfera do conto nos faz refletir a respeito dessa exaltação exagerada à esperteza e astúcia dos personagens, vindo a culminar com o estabelecimento de um clima de moralismo no final do conto.

Podemos definir mais precisamente a existência de uma espécie de disputa envolvendo os personagens do triângulo amoroso proposto no conto, da qual somente o mais astuto conseguiria sair vencedor.

É importante ressaltar nesse momento a utilização da imagem do jogo de xadrez, representando um jogo de inteligência e interesse proposto para simbolizar o clima de rivalidade e disputa da história.

Neste sentido, o Dicionário de Símbolos classifica o tabuleiro de xadrez como símbolo de *"forças antagônicas, que se opõem na luta pela vida e, até, na constituição da pessoa e do universo."* Além disso:

O conflito que ele exprime pode ser o da razão contra o instinto, da ordem contra o acaso, de uma combinação contra outra, ou das diversas potencialidades de um destino. ⁴⁵

Na verdade, o aspecto inescrupuloso desta disputa se concentra de maneira mais acentuada sobre o comportamento do personagem feminino Nathalie, enquanto que os demais parecem ser simplesmente vítimas da ação manipuladora da protagonista.

⁴⁵ CHEVALIER, J. *Dicionário de Símbolos*, p.858.

Dessa forma, a figura da mulher está sendo enfocada sob um ponto de vista desfavorável, representando todo um lado sedutor e diabólico que pode ser desenvolvido por ela a serviço de seus interesses pessoais.

Essa perspectiva permite uma tripla desmistificação de valores no conto. Por um lado, existe a desmistificação da mulher enquanto figura dócil, fragilizada e dependente, incapaz de praticar atos de caráter duvidoso em benefício próprio. Além disso, podemos propor também a utilização da idéia da desmistificação do sentimento do amor enquanto complemento natural e obrigatório da vida da mulher, podendo este ser substituído pela necessidade do dinheiro e do status social.

Como resultado, podemos estabelecer ainda um terceiro tipo de desmistificação proposto pelo conto, ou seja, o questionamento da idéia de que a mulher é um ser essencialmente movido pelos sentimentos, questionamento este importante para a defesa da necessidade de se reconhecer e respeitar a capacidade intelectual e racional da mulher.

Há também a possibilidade de que através do conto se tenha procurado estabelecer uma distinção entre o amor e a atração sexual, esta última sendo representada pela relação entre Harvy e Nathalie e que pode ser facilmente visualizada por meio das seguintes passagens do texto:

—he pressed an ardent, lingering kiss upon her lips. (379)

Her eyes were bright and tender with a smile as they glanced up into his; and her lips looked hungry for the kiss which they invited. (381)

Por esse motivo, para que possamos chegar a qualquer julgamento a respeito do caráter do personagem Nathalie, é importante e necessário que se faça uma caracterização do tipo de relação existente entre Harvy e ela.

Neste sentido, observamos a presença de um alto grau de intimidade entre eles, o que pode ser facilmente comprovado pelas expressões de chamamento utilizadas por Harvy ao se dirigir a ela:

Hang me if I saw him sitting there, Nattie!

But do say that you forgive me, Nathalie," he entreated, softening. (380) (grifos meus)

Esta intimidade é curiosamente contrastada com o que é demonstrado na relação entre Nathalie e seu futuro marido Brantain em: "*Then you do really care what I think, Miss Nathalie? May I call you Miss Nathalie?*"(380)

Além disso, a intimidade entre Harvy e Nathalie se reforça através do comportamento deles que se pode depreender em outras passagens da narrativa. Um dos indícios dessa intimidade reside naquilo que fica subentendido no seguinte diálogo:

I know it's deuced awkward for you. But I hope you'll forgive me this once—this very first break. Why, what's the matter?"

"Don't touch me; don't come near me," she returned angrily. "What do you mean by entering the house without ringing?" (380)

Nesse trecho podemos observar primeiramente que a irritação de Nathalie não se deve ao fato de ter sido beijada por Harvy, mas sim por eles terem sido vistos por Brantain.

Isso sugere ao leitor que o ato de beijar Harvy parecia normal e corriqueiro para Nathalie, daí o motivo pelo qual ela não tenha manifestado qualquer reação de surpresa ou espanto ao ter sido beijada por ele.

Outra comprovação de que existia uma relação amorosa anterior entre os dois está no pedido de desculpas de Harvy, ao afirmar que aquele tinha sido apenas o seu primeiro deslize.

Em relação a esse “deslize”, manifestamos nossas desconfianças pois, ao contrário daquilo que foi dito em sua defesa, existe a possibilidade de uma leitura em que a atitude de Harvy tenha sido intencional, principalmente se levarmos em conta a idéia de que ao beijar Nathalie na frente de Brantain, ele poderia conseguir afastá-los definitivamente.

Neste sentido, há no texto uma única passagem que pode funcionar como um alerta, ainda que muito sutil, para que se faça uma análise mais rigorosa do caráter de Harvy: *“During one of the pauses between their talk of the last tea and the next reception the door opened and a young man entered whom Brantain knew quite well.”* (379) (grifo meu)

Podemos apreender a expressão “que Brantain conhecia muito bem” como uma tentativa de ironizar e denegrir a imagem de Harvy, embora, como já afirmamos anteriormente, de uma maneira muito sutil.

Neste caso, a criação da atmosfera de sombras que envolve Brantain no início do conto poderia ter funcionado como uma espécie de desculpa para a atitude aparentemente descuidada de Harvy. Contudo, a falta de elementos

caracterizadores da personalidade de Harvy não nos permite ir mais adiante a ponto de culpá-lo de cumplicidade nos planos de Nathalie

Entretanto, é interessante considerar os aspectos simbólicos suscitados a partir dessa imagem das sombras como parte integrante do processo de caracterização não só dos personagens isoladamente como também de seus relacionamentos pessoais no conto.

A utilização dessa imagem sugere primeiramente a confirmação do caráter de ambigüidade e incerteza que circunda a história, tanto no que diz respeito ao relacionamento entre Brantain e Nathalie, como também no relacionamento entre ela e Harvy, além de tornar nebulosas as próprias intenções de nossa protagonista:

Para comprovar nossa afirmação, analisemos a seguinte frase de Nathalie: *"Forgive you! You don't know what you are talking about."*(380), como uma forma de revelar a Harvy que ele não sabia quais eram as verdadeiras intenções dela em relação a Brantain.

A ausência de conhecimento sobre o pensamento dos personagens do conto também faz com que o narrador necessite recheiar o seu discurso com expressões modalizantes tais como parecer, aparentemente, talvez, que provocam no leitor mais atento uma certa desconfiança em relação aos fatos narrados por ele. Vejamos: *"She was **apparently** very outspoken"* (380) ou ainda *"and her lips **looked** hungry for the kiss which they invited."* (381) (grifos meus).

Podemos propor também que as sombras que envolvem Brantain funcionam como uma tentativa de esconder as verdadeiras qualidades do rapaz, a fim de que a sua imagem perante o leitor ficasse prejudicada.

Contrariando esse pensamento, porém, existem no texto algumas boas referências ao rapaz, certamente deixadas pela presença da opinião do autor implícito que, como já sabemos, serve para questionar a veracidade das palavras do narrador: "...—*a frank, blustering fellow without guile enough to conceal his feelings, and no desire to do so*". (379)

Apesar disso, fica implícito no conto que Nathalie visava única e exclusivamente a fortuna de Brantain, revelando o comportamento reprovável e o caráter inescrupuloso de nossa protagonista.

A ambigüidade do conto permite também que se estabeleça mais de uma relação entre os personagens e a ironia, principalmente no final do conto, quando Harvy aparece para beijar Nathalie, a mando de seu próprio marido:

"I suppose it's natural for a man to feel and act generously on an occasion of this kind. He tells me he doesn't want his marriage to interrupt wholly that pleasant intimacy which has existed between you and me. I don't know what you've been telling him," with an insolent smile, "but he has sent me here to kiss you." (381)

A partir desse episódio, o conto adquire um tom moralista, pregando essencialmente que uma pessoa não poderia ter tudo neste mundo, referindo-se à riqueza e ao amor.

Desta forma parecem dissipar-se quaisquer insinuações a respeito de uma possível cumplicidade entre Harvy e Nathalie, pois a recusa do beijo no

final do conto sugere que ele não quer participar do jogo duplo proposto por Nathalie.

Esta atitude de Harvy revela não só uma forma de punição ao comportamento da protagonista, como também pode provar, contrariando a todas as expectativas do leitor, que os sentimentos dele em relação a ela poderiam ser verdadeiros.

Isso o torna, por um lado, uma vítima da ironia do conto, uma vez que ele fica sem a sua amada, e, por outro lado, um agente da ironia, por não ter concordado em participar do plano de Nathalie e por negar o tão esperado beijo do final da história.

Nesse caso, Nathalie poderia ser considerada além de agente da ironia, por ter se casado com o rico Brantain e ter de uma certa forma manipulado os personagens, também uma vítima da ironia do conto, por não ter conseguido conduzir o seu plano exatamente como havia pensado, uma vez que não conseguiu ficar com Harvy e Brantain ao mesmo tempo.

Quanto a Brantain, que aparentemente não participava desse jogo sujo a não ser como a pior vítima de todas, acaba saindo como o grande vencedor, pois, além de possuir o tão desejado dinheiro, também havia conseguido casar-se com seu grande amor, contrariando ironicamente a questão moralista proposta pelo conto.



CAPÍTULO III

A PERSONAGEM FEMININA COMO VÍTIMA DA IRONIA

1. A “ESPERTEZA” DE MRS. BARODA

Assim como outros contos de Kate Chopin, “A Respectable Woman”, escrito em 1894, enfoca a situação da mulher face às transformações sociais ocorridas no século passado, tendo o tema do amor como pano de fundo. O amor é, sem dúvida, o tema mais freqüente dos contos de Kate Chopin, esteja ele sob a forma de devoção, amor romântico, amor pela honra, paixão sexual, ou alguma combinação destes.⁴⁶ (tradução minha).

Tratamos aqui da história de Mrs. Baroda, uma senhora aparentemente bem casada que se apaixona pelo amigo de seu marido. Tudo começa quando Gaston avisa a esposa que o amigo de infância Gouvernail vai passar alguns dias na casa deles. Aborrecida por ter que mudar os planos de ficar a sós com o marido, Mrs. Baroda começa a imaginar Gouvernail de forma a não gostar dele, mesmo antes de o conhecer. Entretanto, quando finalmente o amigo chega, Mrs. Baroda apaixona-se por ele instantaneamente, contrariando a todas as suas expectativas e dando início a um período de grande confusão na mente de nossa protagonista. Mrs. Baroda curiosamente manifesta a atração que começa a sentir por Gouvernail através de um sentimento de repulsa, que culmina na fuga para a casa de um parente, na tentativa de escapar educadamente da situação

⁴⁶ DAVIS, S. Kate Chopin In: PIZER, D.(ed.) *American Realists and Naturalists*, p.64.



constrangedora pela qual estava passando. O amigo finalmente vai embora e Mrs. Baroda retorna à casa sem que, aparentemente nem Gouvernail, nem o próprio marido desconfiassem dos sentimentos que nossa heroína precisou sufocar por se considerar uma mulher respeitável.

Assim como em “Madame Célestin’s Divorce”, a figura do narrador e sua relação com o ponto de vista desempenham um papel fundamental para a elucidação do conto bem como de seus aspectos irônicos.

O narrador em terceira pessoa confirma mais uma vez a preferência de Kate Chopin pela utilização de recursos capazes de criar uma forma real e verdadeira do conto, levando o leitor a crer que não há intermediários na narração da história.

Baseando-se na ilusão realista à maneira de Henry James, Kate Chopin pretende instaurar uma narrativa que torne possível criar e manter no leitor esta impressão viva de realidade.

Como consequência, o narrador nos dá a impressão de não interferir diretamente na narração, sendo responsável apenas por mostrar os fatos na medida em que eles se manifestam.

Acontece porém que neste conto, o leitor consegue ter acesso aos pensamentos e sentimentos do personagem principal, por meio daquilo que Friedman chama de onisciência seletiva.

Trata-se de um recurso comumente utilizado em narrativas curtas devido à escassez de tempo para que se apresentem os processos mentais de vários personagens.⁴⁷

Já para Booth, este tipo de onisciência seria a do próprio autor implícito, “o qual governa visões interiores como o ponto de vista integrado à consciência da personagem (em terceira pessoa) e o monólogo interior”.⁴⁸

Dessa forma, é como se a história estivesse sendo narrada em primeira pessoa pela protagonista num tom quase confessional, valendo-se do seu ponto de vista para analisar a situação em que ela se encontra.

Para a teórica Elódia Xavier, narrativas como estas que são escritas por mulheres:

*falam sobretudo de mulheres e a primeira pessoa é a dominante. O tom confessional chega a confundir o leitor: narradora ou autora? ficção ou autobiografia? Quando isso não ocorre, a intimidade entre narradora e personagem é tão grande que a introspecção fica garantida. Suas personagens têm dificuldade em sair de si mesmas, estão em busca de sua identidade, à procura de um espaço de auto-realização.*⁴⁹

Podemos reconhecer a utilização da onisciência seletiva no conto a partir do momento em que nos são revelados apenas os aspectos internos de um único personagem, que no caso é Mrs. Baroda.

⁴⁷ CARVALHO, A. *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência*, p.6. (cita BROOKS and WARREN, *Understanding Fiction*, p.649-50).

⁴⁸ CINTRA, I. *Teorias Representativas sobre o Foco Narrativo*, p.29.

⁴⁹ XAVIER, E. Por uma Teoria do Discurso Feminino In: GOTLIB, N. *A Mulher na Literatura*, p.236.

Enquanto isso, a caracterização dos demais personagens fica reduzida às impressões dela, que também tem a função de personagem refletor do conto.

Assim, em “A Respectable Woman”, todos os acontecimentos nos são apresentados a partir de sua manifestação na mente de Mrs. Baroda, numa tentativa de se revelar os traços mais íntimos dos pensamentos da mulher da época em relação às paixões, ao casamento e à infidelidade.

Por isso, paralelamente à onisciência seletiva também é utilizado o recurso da focalização externa dos demais personagens a partir de um personagem, desempenhando um papel semelhante àquele de Mr. Paxton em “Madame Célestin’s Divorce”.

Dessa forma, para realizar a caracterização de Gouvernail, por exemplo, o personagem refletor que é Mrs. Baroda faz uso de expressões que denotam o seu completo desconhecimento da verdadeira natureza dos pensamentos e sentimentos do amigo de infância do marido:

Once settled at the plantation he seemed to like to sit upon the wide portico in the shade of the big Corinthian pillars, smoking his cigar lazily and listening attentively to Gaston's experience as a sugar planter. (333/334)(grifo meu)

Essa disparidade observada desde o início do conto, envolvendo os aspectos externos e internos dos personagens propicia a criação de um contraste muito mais amplo entre os níveis do ser e do parecer.

Trata-se da diferença entre aquilo que Mrs. Baroda esperava encontrar em Gouvernail e o que ele realmente era, ou seja, entre a imagem

inconscientemente formulada por ela e aquela que representa verdadeiramente o personagem Gouvernail.

Este contraste se manifesta principalmente em:

But she had unconsciously formed an image of him in her mind. She pictured him tall, slim, cynical; with eye-glasses, and his hands in his pockets; and she did not like him. Gouvernail was slim enough, but he wasn't very tall nor very cynical; neither did he wear eye-glasses nor carry his hands in his pockets. And she rather liked him when he first presented himself.(333)

A partir deste contraste é possível estabelecer o tom irônico inicial do conto, sendo Mrs. Baroda a vítima de sua própria ironia ao tentar formar uma imagem ridícula e antipática de Gouvernail, e vindo mais tarde a se apaixonar justamente por ele.

A ironia ocorre aqui justamente por causa da improbabilidade de que o fato de Mrs. Baroda se apaixonar por Gouvernail ocorresse, ou seja, quando existe uma “disparidade entre o que se pode esperar e o que acontece realmente.”⁵⁰

Também nos é permitido perceber que a visão da protagonista pode não ser tão confiável, pois se mostra tão misturada aos seus sentimentos que pode impedir uma caracterização isenta e racional dos demais personagens, como já foi demonstrado no primeiro contraste entre os níveis do ser e parecer do conto.

Neste ponto, podemos comparar o tipo de comportamento de Mrs. Baroda com aquele desenvolvido pelo personagem representado pelo advogado Paxton no conto “Madame Célestin’s Divorce”. Enquanto o apaixonado Mr. Paxton se agarrava a cada detalhe das atitudes de Madame Célestin para

⁵⁰ MUECKE, D. *Ironia e o Irônico*, p.74.



construir suas ilusões e fantasias, Mrs. Baroda, claramente mais pressionada por questões de ordem social, tenta, sem sucesso, ser racional e reagir aos seus impulsos apaixonados.

Assim, somos capazes de observar mais profundamente todas as dúvidas e as lutas internas da protagonista ao se deparar com uma situação que representava uma ameaça para as suas convicções e a fazia pensar naqueles valores que regiam a sociedade em que vivia.

Podemos observar, por exemplo, em meio a esta luta travada no interior do pensamento de Mrs. Baroda, o caráter reflexivo do conto, que aparece na medida em que a protagonista procura os motivos que levaram uma respeitável dona de casa a se apaixonar por um completo desconhecido.

Para isso, o leitor tem acesso, quase que como numa confissão, a tudo o que se passa na mente de Mrs. Baroda, como nos mostram as seguintes passagens:

But why she liked him she could not explain satisfactorily to herself when she partly attempted to do so. (333)

Gouvernail's personality puzzled Mrs. Baroda, but she liked him. (334)

She had never known her thoughts or her intentions to be so confused. (335)

Acontece porém que, apesar da onisciência, em muitas passagens do texto, a visão interior que se tem de Mrs. Baroda não favorece muito no desvendamento das suas atitudes, uma vez que encontramos os seus pensamentos completamente confusos e embaralhados.

Por este motivo, devemos nos utilizar de outros recursos para conseguirmos uma caracterização mais completa da protagonista, como por exemplo, o aproveitamento dos índices encontrados durante o processo de focalização.

A exemplo do personagem Madame Célestin, o comportamento da protagonista deste conto também apresenta índices de um caráter conservador, levando-nos a concluir que ela, sendo um tipo de pessoa preocupada em não sair dos planos que fazia e em manter a ordem, certamente se sentiria atormentada e confusa diante de uma situação que fugisse completamente do seu controle e da sua racionalidade, como foi o caso dessa paixão.

Assim, a caracterização de Mrs. Baroda nos remete à imagem de uma mulher que gostava de manter tudo e todos sob o seu controle, como mostram já as primeiras linhas do conto:

Mrs. Baroda was a little provoked to learn that her husband expected his friend, Gouvernail, up to spend a week or two on the plantation. (333)

She was looking forward to a period of unbroken rest, now, and undisturbed tête-à-tête with her husband, when he informed her that Gouvernail was coming up to stay a week or two. (333)

Isso mostra como o fato de Gouvernail não ter correspondido às suas expectativas tornava-a tão vulnerável e irritada.

Na verdade, a atitude fria, distante e independente de Gouvernail causa um certo desequilíbrio em Mrs. Baroda, uma vez que, sem conseguir representar pelo menos o seu papel de mulher dedicada, ela fica completamente

sem função e, conseqüentemente, não representa nada para ele. Observamos claramente esta situação no seguinte diálogo entre a protagonista e o marido:

"When is he going - your friend?" she one day asked her husband. "For my part, he tires me frightfully."

"Not for a week yet, dear. I can't understand; he gives you no trouble."

"No. I should like him better if he did; if he were more like others, and I had to plan somewhat for his comfort and enjoyment". (334)

O recurso formal da onisciência seletiva, não permitindo (a não ser para o leitor) que os personagens tenham acesso aos verdadeiros sentimentos e intenções do outro, sugere claramente a existência de um gigantesco abismo entre os universos masculino e feminino, causado principalmente pela falta de diálogo, compreensão e respeito pela figura da mulher.

Esta questão aparece de maneira mais evidente no texto, em um dos poucos momentos de diálogo, envolvendo Mrs. Baroda e o marido:

"You are full of surprises, ma belle," he said to her. "Even I can never count upon how you are going to act under given conditions." He kissed her and turned to fasten his cravat before the mirror. (334) (grifo meu).

É curioso observar ainda que a última frase desta citação carrega uma imagem muito poderosa a respeito da dificuldade de comunicação existente entre os homens e as mulheres que é a imagem do espelho.

O ato de voltar-se para o espelho sugere aqui que o marido voltou-se novamente para si mesmo, para o seu próprio mundo, preferindo se isolar mais uma vez e se manter afastado do mundo da esposa, o que confirma nossa afirmação anterior.

Neste sentido, uma vez que o comportamento que Mrs. Baroda insiste em revelar não corresponde aos seus reais sentimentos, sugere-se o estabelecimento de um novo jogo entre os níveis do ser e do parecer no conto, definindo mais uma vez a base da estrutura irônica.

Este ato transforma o marido de Mrs. Baroda em vítima irônica do conto, já que ele permanece num estado de completa alienação em relação aos reais sentimentos da esposa, preferindo acreditar na aparente antipatia dela pelo amigo.

Ao tentarmos estabelecer os limites da situação irônica devemos primeiramente analisar as relações entre os personagens do conto, já que é desta relação que surgem os contrastes e os desencontros na comunicação.

Conforme podemos perceber, os aspectos irônicos do texto são decorrentes da proposição dessas distâncias que fazem parte das relações entre os personagens.

Dentro desta perspectiva encontramos também outras importantes relações de distanciamento entre os personagens, como por exemplo o estado de confusão de Mrs. Baroda face à obscuridade da personalidade de Gouvernail e principalmente à sua completa falta de interesse em relação a ela:

Gouvernail's personality puzzled Mrs. Baroda, but she liked him. Indeed, he was a lovable, inoffensive fellow. After a few days, when she could understand him no better than at first, she gave over being puzzled and remained piqued. (334)

É interessante observar e questionar como não é sequer notada pelo marido (e aparentemente também pelo amigo) a maneira impulsiva e quase

que descuidada com que Mrs. Baroda tenta se aproximar de Gouvernail e diminuir a distância que os separava.

Apesar da onisciência, não podemos afirmar com certeza as verdadeiras razões que levaram Mrs. Baroda a agir dessa forma, nem conseguimos entender a reação até certo ponto agressiva diante das suas tentativas frustradas de penetrar no reservado mundo de Gouvernail.

Graças a uma combinação estratégica entre as restrições da focalização e a onisciência do personagem principal, notamos que há uma grande identificação entre a protagonista e o leitor, o que acaba envolvendo este último naquele mundo confuso em que ela se encontra, não permitindo esclarecer as verdadeiras razões que a levaram a optar pela fuga.

Reforçando a idéia de que o personagem refletor só tem acesso àquilo que é externo nos demais personagens, é importante também que se estabeleça aqui o tipo de sentimento que Mrs. Baroda nutria por Gouvernail.

A partir da apresentação de elementos que nos remetem ou ao aspecto físico, ou a aspectos externos do comportamento de Gouvernail, como o discurso e os gestos, podemos sugerir que o sentimento de Mrs. Baroda em relação a ele baseava-se numa forte paixão física, o que pode ser facilmente comprovado com a seguinte passagem:

*Her mind only vaguely grasped what he was saying. **Her physical being was for the moment predominant.** She was not thinking of his words, only drinking in the tones of his voice. She wanted to reach out her her hand in the darkness and touch him with the sensitive tips of her fingers upon the face or the lips. (333) (grifo meu)*

Ironicamente, o único trecho do conto em que Gouvernail começa a revelar sua intimidade para Mrs. Baroda não é sequer levado em consideração por ela, que se deixa enfeitiçar pela harmonia da tonalidade de sua voz e simplesmente ignora o conteúdo de suas palavras.

Isso nos conduz a um outro índice formal da irracionalidade do sentimento de Mrs. Baroda bem como do apego a aspectos essencialmente físicos e sexuais que é a presença de elementos sinestésicos marcando o texto, chegando muitos deles a sugerir um clima de sensualidade no conto através da visão apaixonada do personagem refletor.

Estes elementos transmitem as sensações e impressões da protagonista por meio da utilização dos sentidos da visão, audição e tato. Vejamos alguns desses elementos sinestésicos:

*This was a man she had **heard** much of but never **seen**. (333)*

*...as the air that swept across the sugar field **caressed him with its warm and scented velvety touch**. (334)*

*It pleased him no better also to get on familiar terms with the big dogs that came about him, **rubbing** themselves sociably against his legs. (334) (grifos meus)*

É exatamente neste ponto que a escritora admite e revela o lado irracional das paixões, bem como o teor sensual do personagem feminino e do próprio conto.

Através da ênfase nos aspectos externos dos personagens, a autora nos faz refletir sobre a importância do aspecto físico em um relacionamento,

contrariando mais uma vez certos princípios que pregam a necessidade de uma relação baseada somente em sentimentos mais espiritualizados como o amor e revelando um certo arrojo para a época em que o conto foi escrito, naquilo que diz respeito à escolha e tratamento da temática.

Desse modo, Kate Chopin consegue retratar questões que até hoje estão sendo levantadas pelas mulheres, como a polêmica da divisão entre sexo e amor e o problema da infidelidade.

Para Sara deSaussure Davis, muitas histórias de Kate Chopin tratam o sexo extramarital como um assunto de interesse para a psicologia humana e não como um assunto para lamentações ou moralismo.

Continua ela seu ensaio afirmando que, fugindo de todo tipo de moralismo, Chopin se deixa livre para explorar da mesma forma as conseqüências desta sexualidade dentro da sociedade; essas conseqüências podem ser dolorosas, trágicas, humoradas, perigosas, alegres, ou prazerosas; mas elas não são, de forma alguma, erradas.⁵¹ (tradução minha)

Tudo isso gera várias possibilidades de leituras, entre as quais podemos destacar pelo menos três.

Estas leituras relacionam-se mais uma vez com o estabelecimento do eterno dilema da maioria dos personagens da obra de Kate Chopin entre seguir os próprios impulsos ou seguir as regras impostas pela sociedade, ou seja, ser o sujeito ou o objeto da própria história.

⁵¹ DAVIS, S. Kate Chopin IN: PIZER, D. *American Realists and Naturalists*, p.66



Trata-se também das constantes relações entre o individual e o social exploradas exaustivamente por Kate Chopin, independentemente de suas ligações com as questões femininas ou masculinas.

A primeira interpretação diz respeito inicialmente às verdadeiras razões da irritação da protagonista, manifestando inclusive o desejo de que Gouvernail deixasse sua casa.

Aqui o leitor é levado a crer que na verdade Mrs. Baroda só reage dessa maneira porque Gouvernail não corresponde aos seus sentimentos, deixando-nos na dúvida a respeito do rótulo de “mulher respeitável” que ela mesma se coloca no final do conto.

Talvez possamos ir um pouco mais longe e afirmar que, não fosse a frieza e o desinteresse de Gouvernail e principalmente o medo de uma possível rejeição, Mrs. Baroda teria facilmente consumado o ato de infidelidade, dadas as proporções da paixão que estava sentindo.

Esta leitura é possível graças à ambiguidade apresentada no conto, principalmente no seu final, quando Mrs. Baroda, afirmando ao marido ter “superado tudo”, decide aceitar a visita de Gouvernail novamente em sua casa: *“Oh,” she told him, laughingly, after pressing a long, tender kiss upon his lips, “I have overcome everything! you will see. This time I shall be very nice to him.”* (336).

Neste caso, podemos entender como “tudo”, exatamente aquelas objeções morais impostas pela sociedade e pela própria protagonista que a impediram de viver plenamente a aventura com Gouvernail. Com isso, Mrs.

Baroda pode ter decidido assumir definitivamente sua paixão pelo amigo do marido.

Neste sentido, todo aquele discurso moralista que envolve o final da narrativa consiste em mais um tratamento irônico de Kate Chopin à condição feminina e à necessidade de se manter uma conduta tida pela sociedade como correta, uma vez que há um certo exagero em se afirmar as qualidades de Mrs. Baroda como uma pessoa honrada e respeitável.

Longe deste tipo de preocupação, existe uma passagem interessante capaz de nos conduzir a uma outra visão, desta vez sob a perspectiva do próprio Gouvernail, o que ajuda a revelar a riqueza do conto.

Analisando o trecho: *"He threw away his cigar and seated himself upon the bench beside her; without a suspicion that she might object to his presence."* (335)(grifo meu), podemos entender, por um lado que, Gouvernail se mostrava completamente alheio aos verdadeiros sentimentos de Mrs. Baroda.

Por outro lado, existe a possibilidade de interpretar a frase como uma sugestão de que Gouvernail poderia ter percebido a paixão de Mrs. Baroda por ele, desconfiando de certas atitudes e palavras dela.

Dessa forma, Gouvernail poderia facilmente ter percebido os sentimentos de Mrs. Baroda se utilizasse daquela esperteza e daquela inteligência que Gaston insistia em lhe atribuir e que foi tão reclamada pela esposa no trecho: *"Commotion!" she hotly resented. "Nonsense! How can you say such a thing? Commotion, indeed! But, you know, you said he was clever".* (334)

Partindo deste pressuposto, a atitude distante e reservada de Gouvernail faria sentido, uma vez que, agindo dessa maneira, ele estaria evitando qualquer tipo de resposta a Mrs. Baroda e conseqüentemente qualquer constrangimento provocado pela situação.

Uma segunda leitura do conto viria, por outro lado, não somente a confirmar as qualidades morais atribuídas a Mrs. Baroda mas também a exaltá-las. Neste caso, em nome delas seria conferida a resistência da protagonista à paixão por Gouvernail.

Assim, diferentemente da primeira leitura do conto, as convenções sociais aparecem, pelo menos aparentemente, como as responsáveis diretas pela não concretização do ato de infidelidade.

Surge então na mente da protagonista um conflito importante entre a razão e a emoção. Enquanto seus impulsos a conduziam cada vez para mais perto de Gouvernail, a razão se manifestava por meio de uma forte necessidade de fuga.

Embora não possamos nos esquecer da importância desses fatores sociais na formação do caráter do indivíduo, notamos nos textos de Kate Chopin uma clara preocupação em atribuir certas atitudes a reflexões individuais de seus personagens, mais do que a uma simples aceitação das regras.

Por isso, mais uma vez estamos diante da discussão de um tema polêmico que se faz através da apresentação de um caso, numa tentativa de valorização do individual em relação ao social.



Neste sentido, Kate Chopin sensivelmente se utiliza da onisciência sobre a personagem principal com a clara intenção de mostrar como esta luta interna entre a razão e a emoção se manifesta.

É como se assim a escritora estivesse alertando o leitor a refletir atentamente antes de fazer qualquer julgamento sobre a personagem e até mesmo sobre a questão da infidelidade.

Nesta segunda leitura fica evidenciada, juntamente com a questão da influência das convenções sociais, a importância da sensibilidade feminina como um dos recursos utilizados pela protagonista na solução do problema a que foi exposta na história.

Aqui reside um dos momentos mais fascinantes de todo o conto, demonstrando o poder de lucidez de Kate Chopin em relação não só à condição feminina (o que seria extremamente empobrecedor) mas principalmente em relação à condição humana.

Trata-se do momento em que Mrs. Baroda se sente tentada a contar ao marido aquilo que a estava afligindo, mas desiste alegando que: *"Besides being a respectable woman she was a very sensible one; and she knew there are some battles in life which a human being must fight alone."* (336)

Bert Bender analisa este isolamento de Mrs. Baroda da seguinte maneira:

...for Kate Chopin, the freedom and ecstasy of self-affirmation are necessarily accompanied by isolation. Her characters transcend their socially limited selves by awakening to and affirming impulses that are unacceptable by convention. Unburdened of restricting social conventions, her characters come to experience the suffering and loneliness, as well as the joy,

*of their freedom; for the impulses that they heed are a mere part of a world in which change and natural selection are first principles.*⁵²

Outro fator que se torna interessante salientar diz respeito à importância da qualidade do relacionamento entre Mrs. Baroda e o marido que, de acordo com os índices do texto, trata-se de um casamento estável, calcado principalmente na amizade e no carinho, o que pode ser facilmente notado em:

Gaston took his wife's pretty face between his hands and looked tenderly and laughingly into her troubled eyes. (334)

Mrs. Baroda was greatly tempted that night to tell her husband - who was also her friend - of this folly that had seized her. (336)

É possível afirmar que um fato como este poderia facilmente ter sido levado em consideração por Mrs. Baroda na confusão de seus sentimentos e pensamentos, embora não se saiba ao certo o grau de importância que isso possa ter representado na sua decisão.

Entretanto, paralelamente a essa teoria devemos ressaltar que a presença discreta da figura do marido no conto pode representar justamente o contrário daquilo que foi proposto anteriormente e renovar a intenção de Kate Chopin em produzir personagens femininos mais auto-suficientes e independentes do marido.

Além disso, a utilização do recurso de modalização de informações, limitando-as somente aos aspectos externos do personagem, sugere que o sentimento de Mrs. Baroda em relação a Gouvernail não poderia estar

⁵² BENDER, B. *Kate Chopin's Lyrical Short Stories*, p.260.



calcado em fundamentos muito sólidos, tratando-se aparentemente de uma paixão desenfreada e irracional, do tipo que geralmente não conseguiria resistir por muito tempo.

Este fato pode ser comprovado também graças à ambiguidade proposta no final do conto, quando, depois de um certo período de tempo transcorrido desde a última visita, Mrs. Baroda aceita finalmente que Gouvernail retorne à sua casa, mostrando-se aparentemente livre deste sentimento.

2. A EUFORIA DE MRS. MALLARD

Datado de 1894, o conto “The Story of an Hour”, que integra o livro *A Night In Acadie* se tornou conhecido pelo tratamento crítico do tema do casamento e pelo seu caráter irônico. Aqui, como na maioria dos contos de Kate Chopin, a ironia não se esgota na própria história, mas possui o poder de transcender para os âmbitos mais amplos da crítica social do século XIX. Mais uma vez, a história gira em torno da distância entre os anseios individuais e as convenções sociais que norteavam principalmente o mundo das mulheres e das classes marginais do século passado.

O conflito é gerado a partir da notícia da morte do marido de Mrs. Mallard. Preocupados com a reação da esposa, que sofria de problemas cardíacos, amigos e familiares demonstram grande cuidado para lidar com a difícil situação. Ao saber da notícia, a primeira reação de Mrs. Mallard é um choro desolado nos braços da irmã. Mais tarde tranca-se em seu quarto e passa a observar através de sua janela tudo o que acontece do lado de fora. Embora desconhecesse exatamente o que era, sente que em meio aos seus pensamentos e sentimentos algo está para acontecer e até tenta lutar contra essa força que cresce dentro dela. Quando finalmente ela se entrega, percebe que está sussurrando a palavra “livre” e só então começa a entender o seu significado, vislumbrando um futuro repleto de novidades em que viveria por si mesma e de acordo com sua própria vontade. Neste momento chega a analisar o relacionamento que tinha vivido com o marido, e pensa na opressão, na falta de igualdade entre os sexos e

até mesmo no amor. Enquanto isso, familiares e amigos chamam insistentemente por ela do lado de fora da porta do quarto pois, preocupados com o seu estado de saúde, sequer poderiam imaginar aquilo que realmente se passava com ela. Finalmente nossa heroína resolve sair do quarto e com olhar confiante começa a descer as escadas, no exato momento em que alguém abre a porta da frente de sua casa. Surge então o marido que, desconhecendo até mesmo a notícia do acidente ferroviário do qual teria sido vítima, vê a esposa sofrer um ataque do coração e morrer. Após a chegada dos médicos é finalmente explicada a causa da morte: euforia.

Estamos mais uma vez diante de um personagem feminino envolvido em problemas relativos ao casamento e às convenções sociais.

Acrescenta-se aqui, porém, uma certa dose de crítica mais direta e contundente à instituição do casamento e principalmente às relações de opressão e desigualdade que podem surgir em seu nome.

Utilizando-se de estratégias narrativas semelhantes às do conto anteriormente analisado, podemos ter acesso aos pensamentos da protagonista, o que sugere novamente a intenção de Kate Chopin em valorizar os aspectos da psique feminina em sua obra.

No conto "The Story of an Hour", assim como em "Madame Célestin's Divorce" e "The Unexpected", os personagens masculinos que desempenham o papel de marido ou companheiro das protagonistas, aparecem com muito pouca frequência ou nem mesmo aparecem (como é o caso de Madame Célestin's Divorce).

Isso nos leva a crer que as decisões tomadas por nossas heroínas pouco ou nada tiveram a ver com eles, e sim que foram decisões tomadas por meio de reflexões solitárias.

Percebemos claramente a utilização do recurso da onisciência porque mesmo quando a protagonista se tranca em seu quarto sozinha e passa a se revelar somente por meio de seus pensamentos, o leitor consegue compartilhar desse momento.

A onisciência voltada para a personagem principal é responsável por exibir de maneira clara as idéias que parecem ter sido compartilhadas pela própria Kate Chopin.

Apesar disso, o conjunto de estratégias narrativas do conto, especialmente no que diz respeito à onisciência de Mrs. Mallard, é conduzido de forma a tentar isentar a autora de qualquer responsabilidade sobre as idéias propostas.

É aquilo que Percy Lubbock trata como “uma questão de método. Às vezes o autor fala com a própria voz, às vezes fala através de uma personagem”.

De qualquer forma, continua:

Claro está, porém, que ele precisa mostrar o que pensa de seu tema a cada pincelada que lhe dá; pois o tema, o livro que ele encontra no fragmento de vida que escolheu, é simplesmente a representação de sua maneira de vê-lo, de seu juízo, de sua opinião sobre ele.⁵³

⁵³ LUBBOCK, P. *A Técnica da Ficção*, p.49.



Para que haja essa ilusória isenção da autora é importante ressaltar que a personagem escolhida para possuir as idéias inovadoras do conto é considerada por todos à sua volta como uma pessoa frágil e que inspirava muitos cuidados, tornando-se a figura ideal para desviar qualquer tipo de suspeita de cunho moralista.

Junte-se a isso o agravante de que, na concepção dos parentes e familiares, Mrs. Mallard estaria passando por um momento muito complicado que era a morte do marido, o que poderia justificar a estranheza de seu comportamento.

Este tipo de concepção, aliado à completa falta de acesso desses personagens aos verdadeiros pensamentos de Mrs. Mallard acabam por torná-los vítimas da ironia do narrador, principalmente no final do conto, quando tentam deduzir a causa da sua morte.

Desta forma, a onisciência desempenha um papel de extrema importância no que diz respeito ao modo de apresentação das críticas à sociedade, diferentemente dos contos anteriores.

É a partir daí também que se instala a ironia final do conto, uma vez que o leitor, atuando como observador irônico, consegue entender esta distância entre os saberes dos personagens como sendo a força geradora do processo irônico.

Temos então aquilo que Muecke chama de Ironia Instrumental e que funciona da seguinte maneira:

O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado

literal expreso, em favor de um significado "translitera" não expreso de signifição contrastante.⁵⁴

A rejeição do significado literal expreso proposto por Muecke só se torna possível por causa da utilização do recurso da onisciência seletiva, a exemplo do conto analisado anteriormente.

O leitor de "The Story of an Hour" tem acesso aos pensamentos da protagonista, que serão utilizados na concretização do jogo irônico final.

Se estabelecermos, por exemplo, uma comparação entre os contos "Madame Célestin's Divorce", "A Respectable Woman" e "The Story of an Hour", naquilo que diz respeito à relação entre o grau de onisciência e a força da crítica social, podemos perceber três tipos diferentes de consciência feminina e humana.

Inicialmente procuramos em "Madame Célestin's Divorce" apenas os traços externos da protagonista que nos poderiam ser úteis para explicar o seu comportamento, uma vez que os pensamentos não se revelam quando não há onisciência.

Podemos sugerir que esta estratégia foi utilizada porque na consciência da protagonista de "Madame Célestin's Divorce" não foram suficientemente questionados aqueles aspectos que eram relevantes para o tema do conto.

Já no segundo conto, o fato de termos acesso à consciência da protagonista não foi suficiente para desvendar com exatidão os aspectos mais

⁵⁴ MUECKE, D. *Ironia e o Irônico*, p.58.



íntimos da sua personalidade pois estes foram traduzidos sob a forma de pensamentos confusos, deixando ao leitor apenas incertezas e dúvidas, além é claro de algumas possibilidades de leitura.

Comparando a protagonista do terceiro conto com as anteriores, podemos perceber um grau maior de amadurecimento interno, que é traduzido no texto sob a forma de um discurso consciente e crítico a respeito do mundo e suas relações com ele.

Para isso, Chopin se utiliza de um de seus temas mais constantes que é o despertar do ser humano para a sua própria condição.

O fato de que este despertar se dá apenas no nível interno de Mrs. Mallard acarreta numa dupla caracterização desse personagem, estabelecendo um contraste entre a sua essência e a sua aparência.

Este contraste é marcado por uma diferença entre a imagem formada pela protagonista sobre si mesma e a imagem que os outros fazem dela, observadas claramente por dois tipos diferentes de narrador.

Há inclusive a possibilidade de se dividir o conto em duas partes distintas, de acordo com esses dois momentos.

De um lado existe a visão que a sociedade possui de Mrs. Mallard, representada por meio de um narrador em terceira pessoa que pode inclusive fazer parte do círculo social dela, uma vez que nos são apresentados apenas os fatos ocorridos perante os familiares e amigos, ou seja, num espaço do conto que chamaremos de exterior.

Na realidade, esta caracterização que se faz a partir de fora se mostra bastante empobrecida, quase inexistente, demonstrando claramente uma completa falta de atenção e interesse sobre os verdadeiros pensamentos e sentimentos de Mrs. Mallard.

Por outro lado, a partir do momento em que Mrs. Mallard vai para o quarto sozinha, passamos a enxergá-la a partir de sua essência, graças a uma visão mais profunda e particular de um narrador onisciente.

Ainda no início da narrativa porém, o autor implícito vem ao auxílio do leitor mais atento a fim de alertá-lo para as visões contrastantes a respeito da protagonista, chamando a atenção para o seu comportamento incomum em: *"She did not hear the story as many women have heard the same, with a paralyzed inability to accept its significance."* (352)

Trata-se de um índice de que Mrs. Mallard deveria ser observada diferentemente daquilo que estava sendo proposto na primeira parte da narrativa, ou seja, aquela senhora fragilizada pela doença cardíaca que necessitava de muitos cuidados.

Neste ponto específico, a narrativa é encarregada de revelar um outro contraste importante envolvendo as imagens externa e interna que se tem da protagonista.

Trata-se do desenvolvimento paralelo de ações que nos remetem às idéias de morte (relacionadas com o estado de saúde aparente de Mrs. Mallard) e de vida (que mostram a sua disposição interna para o futuro).

Podemos citar, por exemplo, trechos que retratam o despertar de Mrs. Mallard para a vida que se apresentava diante dela através da janela aberta de seu quarto:

"Go away. I am not making myself ill." No; she was drinking in a very elixir of life through that open window.

Her fancy was running riot along those days ahead of her. Spring days, and summer days, all sorts of days that would be her own. She breathed a quick prayer that life might be long. It was only yesterday she had thought with a shudder that life might be long. (354)

Em contraposição, notamos a presença de passagens do texto em que se percebe a evolução da doença cardíaca que conduz nossa heroína para a morte no final do conto:

Into this she sank, pressed down by a physical exhaustion that haunted her body and seemed to reach into her soul. (352)

Her pulses beat fast, and the coursing blood warmed and relaxed every inch of her body. (353)

É interessante ainda observar o estabelecimento de uma dupla significação para os males de Mrs. Mallard, uma vez que a palavra coração pode encerrar tanto o sentido físico quanto o emocional, chegando muitas vezes esses sentidos a serem confundidos.

Enquanto o primeiro sentido, ou seja, o de problema cardíaco é percebido com maior facilidade no texto, tomemos a significação metafórica da palavra coração, em que passa a simbolizar *"o homem interior, sua vida afetiva, a sede da inteligência e da sabedoria."*⁵⁵

⁵⁵ CHEVALIER, J. *Dicionário de Símbolos*, p.282.



Dentro desta acepção mais espiritualizada da palavra, notamos ao longo da história uma clara sugestão de que Mrs. Mallard também sofria dos males do coração que se traduzem sob a forma de insatisfação com o casamento e com a relação de opressão da qual ela era vítima.

O descontentamento da protagonista é ironicamente manifestado pela sensação de liberdade e alívio conquistada após a morte do marido, já que para ela, essa seria a única solução possível para os seus problemas.

Como sabemos, somente o estado de viuvez é que realizaria a permissão da sociedade para que Mrs. Mallard se tornasse uma mulher livre, e talvez por isso, os seus desejos de liberdade não tenham sido manifestados anteriormente porque com certeza seriam interpretados como um ato de rebeldia para a época em que ela vivia.

Talvez por esse motivo, Kate Chopin tenha optado por um movimento mais lento, gradativo e confuso naquilo que diz respeito à trajetória que conduziu nossa heroína ao seu completo despertar.

É necessário que se perceba, antes de mais nada, a importância da imagem da porta trancada do quarto, representando o poder e a liberdade de pensar por si mesma adquiridos por Mrs. Mallard após a morte do marido.

Ironicamente, é exatamente por meio dessa mesma imagem da posse da chave da porta que Chopin anuncia no final do conto a volta do marido e a conseqüente perda da liberdade conquistada.

t. 4364/26



A partir desta permissão simbólica representada pela posse da chave, a presença de outros símbolos se faz importante na medida em que eles prenunciam o início de uma visão diferente da vida para a protagonista.

A janela aberta, por exemplo, sugere a receptividade de Mrs. Mallard para aquilo que estava por vir e nos remete justamente ao mundo que fica do lado de fora de sua casa, um novo horizonte, pronto para ser explorado.

Através da janela se revelam elementos sinestésicos como imagens, odores e sons, indicando as sensações primitivas que estavam sendo experimentadas pela protagonista como se fossem pela primeira vez.

Neste sentido, há também a utilização de outro símbolo, responsável por comparar nossa heroína a uma criança que chora, o que reforça claramente a idéia do seu renascimento:

She sat with her head thrown back upon the cushion of the chair, quite motionless, except when a sob came up into her throat and shook her, as a child who has cried itself to sleep continues to sob in its dreams.(353).

Além disso, Chopin explora imagens referentes à natureza que evocam a esperança de uma nova vida para Mrs. Mallard.

Dentre elas podemos destacar a chuva, que comporta o simbolismo da fertilidade, da revivificação⁵⁶; a árvore, simbolizando ao mesmo tempo a vida em perpétua evolução e o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração⁵⁷ (confirmando uma importante oposição semântica morte/vida presente no conto); e finalmente as manchas azuis no céu em meio às nuvens, que

⁵⁶ CHEVALIER, J. *Dicionário de Símbolos*, p.236.

⁵⁷ *ibid.*, p.84.

manifestam a crença de que apesar das situações nebulosas, o sol voltaria a brilhar no céu, ou seja, havia esperança para Mrs. Mallard.

A partir da exploração desses elementos, tem início aquilo que o narrador onisciente chama de “*brief moment of illumination*”, cujo movimento gradativo culmina em revelações importantes a respeito das idéias da protagonista sobre si mesma e sobre sua verdadeira condição na sociedade.

Ao mesmo tempo, o movimento ascendente gera um clima de apreensão e interesse que envolve o leitor, provocando inclusive a simpatia por tudo aquilo que é defendido no conto.

Inicialmente esta luz reveladora é traduzida por uma sensação estranha que desencadeia uma resistência interna em Mrs. Mallard até que se revela sob a forma de terror, quando ela percebe e admite que a morte do marido não lhe tinha sido ruim.

Na tentativa de explicar e até mesmo de amenizar a gravidade dos pensamentos e sentimentos que moviam Mrs. Mallard, o narrador chega até mesmo a atribuí-los ironicamente a um estado de suspensão da inteligência da protagonista.

O mais importante, porém, é entender a relevância desse pequeno momento de iluminação que funciona como um divisor de águas do conto. Ele representa a mudança de postura de nossa heroína em relação à sua própria vida.

Mrs. Mallard começava a viver e a sentir o mundo por si mesma, fato simbolizado pela descoberta de sensações primitivas como o cheiro da chuva e o som de uma música distante.

Assim, em meio a essa luta na busca da individualidade, a consciência, representante das convenções sociais dá lugar a um turbilhão de sensações: é a própria vida que se apresenta a Mrs. Mallard.

E Mrs. Mallard compreendeu então que estava livre. Livre para ser o sujeito de sua própria história, deixando de ser apenas a sombra de seu marido e de seu casamento para se tornar simplesmente Louise.

É importante ressaltar ainda a opinião de Kate Chopin por meio de uma de suas personagens mais ilustres, Edna Pontellier, protagonista de *The Awakening*, discutindo a necessidade desse despertar para a mulher, mesmo que tenha como consequência o sofrimento: "*Perhaps it is better to wake up after all, even to suffer rather than to remain a dupe to illusions all one's life.*" ⁵⁸

Por isso, esta extrema valorização da conquista da liberdade da personagem principal do conto questiona não só a instituição do casamento mas também outros valores importantes como o amor e o amor-próprio.

Dessa forma Kate Chopin:

offers the disinterested and authoritative critique of culture, at the same time opening the psyche of the woman and demystifying romance, marriage, and motherhood. ⁵⁹

⁵⁸ TICHY, C. Women Writers and the New Woman. In: ELLIOTT, E. (ed.) *Columbia Literary History of the United States*, p.601.

⁵⁹ *ibid.*, p.601.

Mais uma vez a maneira encontrada pela escritora para realizar a desmistificação desses conceitos é a ironia. Dentro do espaço reservado permitido pela onisciência, nossa protagonista manifesta sem pudores as suas opiniões a respeito do marido.

Neste momento a ironia se concretiza por meio de um discurso que mescla a necessidade social de se sofrer pela morte do marido e uma análise pessoal de Mrs. Mallard a respeito do relacionamento vivido com ele.

Assim temos:

She knew that she would weep again when she saw the kind, tender hands folded in death; the face that had never looked save with love upon her, fixed and gray and dead. (353)

O forte caráter crítico da ironia se faz presente durante todo o trecho em que se manifesta o pensamento de Mrs. Mallard, como por exemplo em: *"And yet she had loved him—sometimes. Often she had not. What did it matter?"*(353)

No texto, a heroína afirma que a partir daquele momento não haveria mais ninguém para viver em seu lugar ou cuja vontade pudesse se sobrepor à dela, naquela persistência cega com que tanto os homens como as mulheres acreditam que tem direito de impor seu próprio desejo sobre o outro.

E acrescenta de modo contundente: *"A kind intention or a cruel intention made the act seem no less a crime as she looked upon it in that brief moment of illumination".* (353)

Além da crítica direta e contundente às convenções sociais da época, o conto é marcado pela presença de elementos trágicos circundando a heroína, caracterizando-a à moda realista como uma pessoa comum, passível de sofrer e errar.

O realismo também prevalece na escolha de um desfecho ao mesmo tempo irônico e trágico, revelando a natureza crítica e até um pouco moralista do conto.

A ironia final do conto é alcançada mediante a constatação da existência de ambigüidade do emprego da palavra “joy” para definir a causa da morte de Mrs. Mallard.

O significado inicial proposto pelo ironista diz respeito à opinião equivocada e inocente dos demais personagens do conto, que também são ironizados ao tentar atribuir a morte de Mrs. Mallard à alegria do retorno do marido, quando na verdade, ela não conseguiu suportar sequer a possibilidade de retornar à vida anterior.

É essa ambigüidade que caracteriza a quebra da isotopia da narrativa, responsável por desviar a trajetória da história para um outro caminho, diferente daquele que vinha sendo proposto até então.

Além dessas ironias situacionais propostas até agora, temos que considerar a presença da chamada Ironia Cósmica, ou seja, a ironia do destino que está acima de todos nós.

No caso deste conto, a Ironia Cósmica tem a função de transformar a alegria e a esperança iniciais de Mrs. Mallard em decepção e

desconsolo após o retorno do marido, podendo ser útil ao leitor na medida em que mostra a total impotência do ser humano em relação à sua própria vida e ao mundo.

Finalmente, é importante notar que a ironia fundamental do conto reside no fato de ter sido dado a um personagem a possibilidade de reflexão a respeito de sua vida, juntamente com a chance de sonhar com as mudanças que estariam por vir.

E é justamente esse personagem que acaba morrendo antes mesmo de conseguir usufruir de sua nova condição, fazendo o leitor questionar se havia na verdade um espaço para as pessoas que fazem este tipo de descoberta pessoal, que na maioria das vezes não corresponde aos preceitos vigentes na sociedade em que vive.

3. A DECEPÇÃO DE DÉsirÉE

“Désirée’s Baby” é um dos contos mais conhecidos e analisados da obra de Kate Chopin. Escrito em 1892 e publicado dois anos depois, o conto explora a atmosfera racista e preconceituosa que circundava a sociedade do final do século passado. O conto narra a história de Désirée, uma menina abandonada que foi acolhida pelo casal Valmondé e tratada como filha. Aos dezoito anos encanta Armand Aubigny, um fazendeiro conhecido da região onde Désirée morava. Armand também era conhecido pelo seu caráter forte e pela maneira rude com que tratava seus escravos e os negros em geral. Mesmo sabendo da origem obscura da moça, Armand se deixa levar pela imensa paixão e se casa com ela. Tudo parecia bem até que, com o nascimento do primeiro filho, Armand passa a tratar a esposa com indiferença e agressividade, pois descobre feições da raça negra no bebê. Após alguns dias de sofrimento, Désirée finalmente decide partir levando o filho consigo e nunca mais se ouve falar deles. Na mesma noite da partida da esposa, Armand resolve queimar em uma grande fogueira, todos os objetos pessoais dela e da criança. Ironicamente, em meio a esses objetos, ele encontra uma antiga carta de sua mãe, agradecendo aos céus por nunca permitir que Armand soubesse de sua ascendência negra.

Antes de iniciarmos a análise propriamente dita, devemos atentar mais uma vez para a característica marcante de Kate Chopin em trabalhar um tema social polêmico através de um enfoque no individual.



Por essa razão é que a teórica Roslyn Reso Foy ⁶⁰ acredita que a história chegue até mesmo a transcender suas implicações sociais para explorar o lado obscuro da personalidade do personagem Armand.

O texto nos revela que, desde o início, o conflito é gerado a partir de uma oposição básica entre a obscuridade declarada sobre a origem de Désirée e a obscuridade velada de uma faceta da personalidade de Armand Aubigny.

Esta oposição se amplia até atingir as categorias de nível mais fundamental, revelando o par contrário luz e trevas, sendo que “a luz é relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução.” ⁶¹

Neste sentido, Désirée se associa a símbolos de luz que parecem complementar os aspectos obscuros da personalidade de Armand, principalmente no que diz respeito ao desvendamento de sua própria identidade no final do conto.

No início da narrativa porém, o narrador tenta confundir o leitor deixando claro no seu discurso que as feições negras do filho de Désirée só poderiam ter sido herdadas dela, uma vez que a história nos revela com detalhes as circunstâncias em que ela foi abandonada e adotada pelos Valmondé.

Temos portanto uma caracterização inicial de Désirée, para a qual são utilizados símbolos como as sombras na seguinte passagem do texto:

It was no wonder, when she stood one day against the stone pillar in whose shadow she had lain asleep, eighteen years before, that Armand Aubigny riding by and seeing her there, had fallen in love with her. (240)

⁶⁰ FOY, R. Chopin's Désirée's Baby, In: *The Explicator*, p.222.

⁶¹ CHEVALIER, J. *Dicionário de Símbolos*, p.567.



Em contraposição, a função do autor implícito é justamente de promover uma certa desconfiança no leitor em relação a estes fatos, revelando também por meio de símbolos relativos à escuridão e noite, a aura obscura que rodeava a personalidade de Armand.

No trabalho intitulado “Night images in the work of Kate Chopin”, Joyce Dyer reconhece que este tipo de imagem é utilizado para nos lembrar do passado, servindo também para revelar estados emocionais particulares nos personagens de Kate Chopin.⁶²

Assim, a impressão nada agradável que Madame Valmondé tinha da casa de Armand quando visitava Désirée e o bebê, constitui um forte índice da inter-relação entre aquilo que caracteriza o ambiente externo do personagem Armand e a sua verdadeira essência:

The roof came down steep and black like a cowl, reaching out beyond the wide galleries that encircled the yellow stuccoed house. Big, solemn oaks grew close to it, and their thick-leaved, far-reaching branches shadowed it like a pall. (241)

Através deste trecho podemos distinguir não somente a presença dos símbolos relativos à escuridão, como também de elementos que caracterizam a força e o poder de Armand, representados pela imagem do carvalho.

Este símbolo sugere a solidez e a tradição da família Aubigny, o que torna praticamente impossível qualquer tipo de desconfiança no que se refere às origens da mãe de Armand e dele próprio.

⁶² DYER, J. Night images in the work of Kate Chopin. In: *American Literary Realism*, nº14 p.219.



Trata-se de associar a personalidade de Armand à caracterização de sua fazenda, captada pelos olhos atentos de Madame Valmondé.

Devemos atribuir a Madame Valmondé a tarefa de deter a visão do narrador por um determinado tempo, uma vez que, direta ou indiretamente ela participa de diferentes situações da história, como por exemplo as circunstâncias em que Désirée foi encontrada quando criança ou o episódio em que ela recebe a carta de Désirée contando o desentendimento com o marido.

Além disso, a aura de simpatia que circunda Désirée e o filho parece ser atribuída à visão de um personagem emocionalmente envolvido com eles e com a própria história.

Por este motivo, podemos notar uma grande quantidade de símbolos luminosos e claros envolvendo a protagonista:

The young mother was recovering slowly, and lay full length, in her soft white muslins and laces, upon a couch. (241)

She was like a stone image: silent, white, motionless after she placed it there. (243)

Désirée had not changed the thin white garment nor the slippers which she wore. Her hair was uncovered and the sun's rays brought a golden gleam from its brown meshes. (244)

Por outro lado, a todo momento Chopin explora o contraste entre a luz representada por Désirée e a obscuridade da personalidade de Armand, chegando mesmo a dispensar o uso de símbolos e utilizar o próprio adjetivo “dark” para caracterizá-lo.

Considerando as atribuições de elementos escuros a Armand no texto, podemos entender a sua figura como a de um ser atormentado pelo temor inconsciente de pertencer à raça negra, uma vez que:

A análise junguiana qualifica de sombra tudo o que o sujeito recusa reconhecer ou admitir e que, entretanto, sempre se impõe a ele, como por exemplo, os traços de caráter inferiores ou outras tendências incompatíveis. ⁶³

Assim, para Roslyn Reso Foy, Armand esconde atrás de sua agressividade e ódio aos negros, uma luta interna contra o seu próprio passado.⁶⁴

Este tipo de caracterização só é possível porque, à parte os poucos instantes em que predomina o ponto de vista de Madame Valmondé sobre a história, o leitor também consegue ter acesso a uma grande quantidade de informações, através das quais são revelados os pensamentos e sentimentos de um determinado personagem.

Trata-se da utilização da onisciência seletiva, presente em alguns momentos da narrativa, principalmente aqueles em que se faz necessária uma caracterização interna do personagem Armand, como nos mostra este exemplo:

He thought Almighty God had dealt cruelly and unjustly with him; and felt, somehow, that he was paying Him back in kind when he stabbed thus into his wife's soul. Moreover he no longer loved her, because of the unconscious injury she had brought upon his home and his name. (244)

Através deste exemplo em que Armand é ironicamente ridicularizado, é possível determinar as verdadeiras dimensões de sua insanidade,

⁶³ CHEVALIER, J. *Dicionário de Símbolos*, p.843.

⁶⁴ FOY, R. Chopin's Désirée's Baby. In: *The Explicator*, p.223.



quando chega a se igualar em poder a Deus acreditando que ao punir Désirée, estaria devolvendo aquilo que Deus fez a ele.

Torna-se importante incluir aqui um outro par contrastivo no conto que é gerado a partir das relações de poder e submissão entre os personagens.

Inicialmente destacaremos a relação de poder entre patrão e escravos, associada diretamente à problemática do preconceito racial desenvolvido no conto.

Armand é conhecido principalmente pela rigidez e crueldade com que tratava os escravos:

Young Aubigny's rule was a strict one, too, under it his negroes had forgotten how to be gay, as they had been during the old master's easy-going and indulgent lifetime. (241)

Desta forma, o comportamento de Armand se destaca negativamente dos demais personagens, revelando claramente a intenção de Chopin de criticar e ridicularizar as formas de preconceito desenvolvidas por ele.

O tratamento dispendido pelo narrador em relação a este personagem se mostra acentuadamente irônico, assinalando inclusive uma falta de simpatia por ele, propositalmente caracterizado como uma pessoa desequilibrada e desumana, como em: *"Armand," she called to him, in a voice which must have stabbed him, if he was human. But he did not notice. (243)*

Tendo em vista a transformação temporária do comportamento de Armand em relação ao tratamento com seus escravos, o nascimento do bebê parece mesmo ter desempenhado um papel decisivo. Pelo menos para Désirée, que

se preocupava excessivamente em agradar o marido, o nascimento do bebê foi o fator principal para que essa transformação tivesse ocorrido com ele.

Entretanto, no ensaio "Women on the Color Line", Anna Shannon Elfenbein defende a idéia de que essas transformações não ocorreram simplesmente por causa da alegria pelo nascimento do filho:

Finally happy because she has managed at last to completely please her husband, Désirée confides in her foster mother the details of Armand's transformation since the baby's birth. Obviously more important to Armand than Désirée suspects, the birth of a "white" son has dispelled those occasional frowns that marriage to Désirée had not fully obliterated. ⁶⁵

Isso explica por que Armand se manteve calmo e feliz no trato com os escravos somente nos primeiros meses de vida da criança, coincidentemente antes que se pudessem notar as suas verdadeiras feições.

Além da relação patrão-escravo, estabelece-se também uma relação de poder muito importante que é entre marido e mulher, ilustrada principalmente pelas atitudes de Désirée demonstrando uma preocupação excessiva em agradar o marido, ou ainda em trechos em que há uma clara sugestão de que o relacionamento entre eles se assemelhava muito à escravidão:

Then a strange, an awful change in her husband's manner, which she dared not ask him to explain. (242)

When he frowned she trembled,... (242)

⁶⁵ ELFENBEIN, A. *Women on the Color Line*, p.128.



Torna-se importante salientar que em todos os momentos da história em que se mencionava o amor de Désirée, sempre houve uma preocupação em associá-lo à submissão e ao medo.

Além disso, a relação poder-submissão explica perfeitamente o episódio em que Armand acusa Désirée de ser negra e ela, apesar de possuir argumentos plausíveis, como a própria cor da pele e dos olhos, não encontra forças para se confrontar com o marido e convencê-lo do contrário, aceitando a sua condição e se entregando à tristeza.

Devemos inclusive considerar a hipótese de que essa impotência de Désirée, aliada à submissão e à relação de poder, tenha um lugar de maior destaque para o desenvolvimento do conto em direção ao seu trágico desfecho.

Trata-se simplesmente de nos remeter ao final do conto em que Armand encontra a carta de sua mãe em meio aos objetos pessoais de Désirée.

Este fato nos desperta a suspeita de que Désirée poderia ter conhecimento do conteúdo desta carta e que simplesmente não conseguiu revelá-lo a Armand por medo de sua reação.

Por outro lado, o romantismo de Désirée pode ter sido o fator decisivo para que ela não revelasse toda a verdade ao marido, pois o que ela queria era que o amor dele fosse realmente capaz de superar esse tipo de problema, tal como foi pregado no início da história.

A atitude submissa de Désirée também reflete a exploração de um outro tipo de preconceito no conto além do racial, que é o de sexo, podendo

inclusive ser identificado no comportamento da própria Désirée, no trecho em que afirma estar feliz por ter tido um filho ao invés de uma filha:

"Oh, Armand is the proudest father in the parish, I believe, chiefly because it is a boy, to bear his name; though he says not, —that he would have loved a girl as well. But I know it is n't true. I know he says that to please me. (242)

É curioso percorrer os caminhos de Kate Chopin pelos quais são desmistificados certos valores importantes como o amor.

Esta questão aparece de maneira mais evidente quando, ao se referir à paixão de Armand por Désirée, notamos claramente um exagero no discurso do narrador que beira o ridículo, permitindo inclusive que o leitor mais atento desconfie de um sentimento tão repentino e intenso *"like an avalanche, or like a prairie fire, or like anything that drives headlong over all obstacles"*. (240)

Ironicamente, ao primeiro obstáculo que surge entre eles, o amor desaparece, da mesma maneira como surgiu, *"as if struck by a pistol"* (240), fornecendo índices importantes para uma reflexão mais profunda acerca dos limites entre a paixão e o amor.

Para tanto, Chopin contrapõe esses dois sentimentos a todo momento, seja nas referências ao amor da própria Désirée pelo seu filho, seja nas referências ao amor descompromissado de Madame Valmondé em relação a Désirée: *"My own Désirée: Come home to Valmondé; back to your mother who loves you. Come with your child"*. (243)

Refletindo ainda sobre a questão do amor, é necessário que se faça uma pergunta: Porque Armand se casou com Désirée, mesmo sabendo da origem obscura dela?

A primeira resposta nos remete ao fato de que Armand estava mesmo perdidamente apaixonado por ela, e não percebeu que tipo de implicações esta união poderia trazer para ele.

A segunda, porém, gera a suspeita de que inconscientemente a escolha de Désirée, na sua condição de origem obscura, seria uma garantia para as perturbações racistas de Armand, pois este seria o argumento ideal para culpar Désirée pelas feições negras do filho e isentá-lo de qualquer culpa.

É interessante observar que a evolução do conto se assemelha à sucessão regular representada pelo ciclo de um dia, que também está diretamente associada ao próprio ciclo da vida, com nascimento, crescimento, plenitude e declínio.

A presença de Désirée representa a luz e evoca constantemente a vida, a felicidade e a salvação, enquanto que a sua partida encerra o ciclo, retomando os símbolos que evocam a escuridão, como nos mostra a seguinte passagem:

Désirée went in search of her child. Zandrine was pacing the sombre gallery with it. She took the little one from the nurse's arms with no word of explanation, and descending the steps, walked away, under the live-oak branches. It was an October afternoon; the sun was just sinking. (243)

É interessante observar que a fogueira que Armand acendeu tem o objetivo simbólico de ser um purificador, ou seja, através dele, Armand esperava se livrar de todos os resquícios da raça negra deixados por Désirée e pelo filho.

Ironicamente o fogo funciona também como um objeto de iluminação, e é justamente essa luz que virá a elucidar todo o mistério proposto pelo conto, além de revelar a Armand aquilo que ele inconscientemente sempre temeu e abominou.

A imagem da fogueira permite explorar aqui duas interpretações diferentes. Por um lado, o fogo representa essa luz reveladora, o conhecimento, pois é somente no momento em que Armand faz a fogueira com os pertences de Désirée é que ele encontra a carta de sua mãe e fica sabendo de suas verdadeiras origens.

Além desse sentido, o fogo diz respeito ao temperamento violento e agressivo de Armand, associando-o à figura do diabo: “And the very spirit of Satan seemed suddenly to take hold of him in his dealings with the slaves.” (242)

Como resultado temos a ironia final do conto, que funciona, mais uma vez, como um chamado para a reflexão acerca do preconceito e suas desastrosas consequências.

CONCLUSÃO

O comportamento quase sempre inesperado das personagens femininas, como mostramos nos capítulos anteriores, é um dos aspectos que mais impressionam o leitor da narrativa de Kate Chopin.

A nosso ver, a ironia foi o meio de compressão mais utilizado pela autora e responde não só pela brevidade mas também pelo sucesso de seus contos. Assim, pudemos agrupar os contos que analisamos segundo duas categorias: uma em que a mulher aparece mais como vítima da ironia e outra em que ela surge mais freqüentemente como agente da ironia, embora em todos os casos tenhamos a ironia dramática, que às vezes coloca a personagem feminina na condição de vítima e agente ao mesmo tempo. Em “A Respectable Woman”, por exemplo, o leitor sabe o que Mrs. Baroda sente pelo visitante, embora os outros personagens ignorem.

Em todos os casos, a personagem feminina se destaca por algum tipo de comportamento que seria esperado e até justificado se se tratasse de personagem masculino. Neste ponto reside uma das maiores atrações da ficção de Kate Chopin, como procuramos demonstrar.

Por isso, percebemos que a atitude de Chopin em relação à mulher não corresponde às opiniões vigentes na sociedade da qual fazia parte, pois através de sua obra, ela valoriza o potencial feminino e defende a idéia de que as mulheres não eram compreendidas, nem respeitadas.

Dessa forma, Kate Chopin introduz entre as características mais marcantes de seus personagens femininos, paralelamente a uma certa dose de insatisfação com as situações de preconceito que vivenciava, a eterna busca da mulher em direção a uma auto-realização e descobrimento de sua identidade.

Seus personagens femininos revelam a necessidade de se manter uma conduta tida pela sociedade como correta e reconhecem a rigidez dessas regras quando questionam e reavaliam, por exemplo, as relações de submissão e dependência num casamento.

Além disso, algumas protagonistas dos contos analisados neste trabalho receberam a difícil tarefa de voltar a visão do leitor a certos caminhos da sensualidade e do desejo femininos, numa tentativa de realizar uma desmistificação de alguns valores essencialmente ligados à figura da mulher e reintroduzir novos e diferentes valores que antes não se encontravam associados a ela. É o caso dos contos "A Respectable Woman" e "The Kiss" que tratam das questões da infidelidade feminina e do poder de manipulação da mulher.

Quando analisamos os contos separadamente, cremos ter deixado implícito que a autora considerou dois tipos de personagens femininos, enquanto protagonistas, cujos comportamentos se assemelham aos de personagens masculinos de épocas anteriores.

Se em "The Kiss" temos Nathalie, uma protagonista com atitudes ambivalentes, "The Unexpected" apresenta uma protagonista, Dorothea, que se revela firme em suas decisões. Em outras palavras, no primeiro caso temos uma

mulher que faz “jogo duplo” e no segundo, uma que se apresenta como sincera e decidida.

Se compararmos as seis protagonistas dos contos analisados, perceberemos também uma forte tendência da escritora em estabelecer uma diversidade de comportamentos e pensamentos das personagens femininas em relação à sua própria condição.

Assim, além de preservar a idéia da ilusão realista, com esta variedade de opiniões, a escritora reforça a importância da escolha individual e explora a dificuldade das relações entre o indivíduo e a sociedade.

Na maioria dos contos aqui analisados é interessante notar que os personagens masculinos que desempenham o papel de marido ou parceiro aparecem com muito pouca frequência ou nem mesmo aparecem (como é o caso de *Madame Célestin's Divorce*), levando-nos a acreditar que as decisões tomadas por nossas heroínas pouco ou nada tiveram a ver com eles, e sim que foram fruto de reflexões solitárias das personagens femininas.

Os contos de Kate Chopin sugerem que ela, em certo sentido, antecipou Hemingway, se levarmos em conta que o problema de suas protagonistas pode ser exatamente a ausência do parceiro, assim como o problema de muitos protagonistas masculinos de Hemingway é a ausência da parceira. Poderíamos então agrupar os contos que estudamos sob o título de “*Women Without Men*”, título este sugerido por *Men Without Women*, de Hemingway.



Ao mostrar que o psiquismo feminino apresenta vários aspectos de igualdade em relação ao masculino e ao dramatizar esta questão, colocando a mulher em situações idênticas às do homem, tornando-os iguais e “livres”, Kate Chopin estaria ironicamente provando que a liberdade masculina também não passava de uma ilusão. Ou seja, os problemas que tanto o homem como a mulher enfrentam resultam mais da própria condição humana do que do sexo propriamente dito.



BIBLIOGRAFIA

I. OBRAS DO AUTOR:

SEYERSTED, Per(ed.). *The complete works of Kate Chopin*. Louisiana: Louisiana State University Press, 1988.

CHOPIN, Kate. *O despertar*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.

—. *The awakening and selected stories*. New York: Penguin Books, 1986.

II. OBRAS SOBRE O AUTOR:

BAKER, Christopher. Chopin's The Storm. *The Explicator*. v.52, n.4, p.225-6, summer, 1994.

BENDER, Bert. Kate Chopin's Lyrical Short Stories. *Studies in Short Fiction*. n.11, p.257-66.

BIRNBAUM, Michele A. Alien hands: Kate Chopin and the colonization of race. In: MOON, Michael, DAVIDSON, Cathy N.(Ed.). *Subjects & citizens - nation, race and gender from Oroonoko to Anita Hill*. Durham: Duke University Press, 1995. p.319-41.

BRANSCOMB, Jack. Chopin's Ripe Figs. *The Explicator*. v.52, n.3, p.165-7, spring, 1994.

DAVIS, Sara deSaussure. Kate Chopin. In: PIZER, Donald, HARBERT, Earl N.(Ed.). *Dictionary of literary biography*. Detroit: Gale Research, 1982. v.12, p.59-71.



DYER, Joyce. Night images in the work of Kate Chopin. *American Literary Realism*, n.14, p.216-30.

— The awakening: a novel of beginnings. In: *Twayne master work studies*. Hiran College, p.28-35.

ELFENBEIN, Anna Shannon. Kate Chopin: from stereotype to sexual realism. In: _____. *Women on the color line*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989. p.117-57.

⇒ FOY, Roslyn Reso. Chopin's Desirée's Baby. *The Explicator*, v.49, n.4, p.222-3, summer, 1991.

GILBERT, Sandra M. The second coming of aphrodite. In: CHOPIN, Kate. *The awakening and selected stories*. New York: Penguin Books, 1986.

KEHL, Maria Rita. Um corpo que seja seu. In: CHOPIN, Kate. *O despertar*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.

→ PLATIZKY, Roger. Chopin's The Awakening. *The Explicator*, v.53, n.2, p.99-102, winter, 1995.

→ STEPENOFF, Bonnie. Freedom and regret: the dilemma of Kate Chopin. In: *Missouri Historical Review*, n.81, p. 447-66.

III. OBRAS SOBRE O TEMA:

ALLATT, Patricia et al.(Ed.). *Women and the life cycle: transitions and turning-points*. London: Macmillan Press, 1987.

BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BEARD, Mary. *Woman as force in history: A study in traditions and realities*. New York: Collier Books, 1962.



BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

CALDAS, Carmen R. Crítica literária feminista. In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1-2, 1987, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1987, v.2, p.831-835.

→ COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

DANTAS, Marluce O. R. King Lear and materialist feminist criticism. *Crop: Revista da área de Língua e Literaturas Inglesa e Norte Americana*. (FFLCH-USP), n.1, p.16-21, 1994.

→ DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. In: GAZOLLA, Ana L.(Org.). *A Mulher na Literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. v.1, p.70-9.

KOLODNY, Annette. A map for rereading: or, gender and the interpretation of literary texts. In: *New Literary History II*. Charlottesville: The University of Virginia, 1980. p.451-67.

OLIVEIRA, Rosiska D. de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SHOWALTER, Elaine. Feminist criticism in the wilderness. In: LODGE(ed.). *Modern criticism and theory: A reader*. London: Longman, 1988.

— . Women's time, women's space: writing the history of feminist criticism. In: BENSTOCK, Shari(Ed.). *Feminist issues in literary scholarship*. Bloomington : Indiana University Press, 1987. p.30-44.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *In other worlds: Essays in cultural politics*. London: Routledge, 1988.

TAVUCHIS, Nicholas. GOODE, William J. *The family through literature*. McGraw-Hill, 1975.

TICHI, Cecília. Women writers and the new woman. In: ELLIOTT, Emory(Ed.). *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988, p.589-606.

TORSNEY, Cheryl B. The critical quilt: alternative authority in feminism criticism. In: ATKINS, G. D., MORROW, Laura(Ed.). *Contemporary literary theory*. 1989.

XAVIER, Elódia. Por uma teoria do discurso feminino. In: GOTLIB, Nádia Batella(Org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1990. v.3.

IV. TEORIA DA LITERATURA:

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In:—. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.

ASHLEY, Leonard R. N. *The history of the short story*. Washington: USIA, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso*. São Paulo: Atual, 1988.

—. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In:—. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.197-221.

BEZERRA, Paulo. Autora visita laboratório de Tchekhov em obra póstuma. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1996. Caderno D, p.12.



- BONET, Carmelo M. *Crítica literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.
- BOOTH, Wayne. Distance and point of view. In: STEVICK, P.(Ed.). *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967. p.87-107.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1993.
- BRASIL, Assis. *Teoria e prática da crítica literária*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- CÂNDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CINTRA, Ismael A. Teorias representativas sobre o foco narrativo: uma questão de ponto de vista. *Stylos*, São José do Rio Preto, n.52, p.1-39, 1981.
- COELHO, Marcelo. Os abismos do casamento. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 fev. 1996. Mais, p.5-6.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DAGHLIAN, Carlos. *A obsessão irônica na poesia de Emily Dickinson*. São José do Rio Preto, 1987. Tese (livre docência em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
- DAICHES, David. *Posições da crítica em face da literatura*. Trad. Thomas Newlands Neto. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ELIAS, Zêqui. *A ironia em Memórias de um Sargento de Milícias*. São José do Rio Preto, 1979. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Catanduva.

FERNANDES, Ronaldo. Notas para uma teoria do conto. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 15 set.1984. Suplemento Literário, n.937, p.7.

FERREIRA, Edda A. *Integração de perspectivas: contribuição para uma análise das personagens de ficção*. São Paulo, 1972. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo.

FIORIN, José L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/Edusp, 1989.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction. In: STEVICK, P. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967. p.108-37.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1991.

GUERIN, Wilfred. et al. *Abordagens críticas à literatura*. Lidador, [s.d.]

HIGH, Peter B. *An outline of american literature*. New York: Longman, 1995.

IMBERT, Enrique A. *Métodos de crítica literária*. Coimbra: Almedina, 1971.

KAUFER, David. S. Irony, interpretive form, and the theory of meaning. *Poetics Today*, v.4, n.3, p.451-64, 1983.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987.

LEITE, Lígia C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LIMA, Luís C. A questão dos gêneros. In: —. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.1.



LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

McMICHAEL, George(Ed.). The age of realism. In:—. *Concise anthology of american literature*. New York: Macmillan, 1985.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

POE, Edgar Allan. Tale writing: Nathaniel Hawthorne. In: HAWTHORNE, N. *The Complete short stories*. New York: Hanover House, 1959.

—. The philosophy of composition. In: McMICHAEL(Ed.). *Concise anthology of american literature*. New York: Macmillan, 1985.

POUILLON, Jean. *Tiempo y novela*. Letras Mayusculas, Paidos, [s.d.]

QUINN, Arthur H. *American fiction: An historical and critical survey*. New York: Appleton - Century-Crofts, 1936.

REID, Ian. *The short story*. London: Methuen, 1977.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SABOSAN, Jeffrey G. Irony and the unexpected. *Cross Currents*, winter, p.429-34, 1977.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: TCHEKHOV, A. P. *Contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

STAIGER, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp, 1966.

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1971.

WEST, Ray B., Jr. *The short story in America*. Chicago: Gateway, 1952.



V. OBRAS DE REFERÊNCIA:

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOUAISS, Antônio(Ed.). *WEBSTER'S dicionário inglês-português*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

LONGMAN dictionary of English language and culture. Harlow: Longman, 1992.



