

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

ROSEMARY ELZA FINATTI

A PROSA POÉTICA NA OBRA DE KATE CHOPIN



ARARAQUARA – S.P.

2025

ROSEMARY ELZA FINATTI

A PROSA POÉTICA NA OBRA DE KATE CHOPIN

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: CAPES

F491p Finatti, Rosemary Elza
A prosa poética na obra de Kate Chopin / Rosemary Elza Finatti. --
Araraquara, 2025
143 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. Prosa Poética. 2. Escrita Feminina. 3. Kate Chopin. 4.
Feminismo. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A presente pesquisa apresenta estudos inéditos sobre a prosa poética de Kate Chopin, cujo potencial científico inovador contribui para estudos educacionais e culturais posteriores acerca da temática abordada; no que se refere à internacionalização, por se tratar de uma autora estadunidense, esta pesquisa abre caminho para pesquisas internacionais sobre a fortuna crítica de Kate Chopin, buscando contribuir para os pressupostos críticos que tematizam sobre a escrita de autoria feminina, a prosa poética, Kate Chopin e o Feminismo.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research presents unpublished studies on Kate Chopin's poetic prose, whose innovative scientific potential contributes to further educational and cultural studies on the subject; with regard to internationalization, as she is an American author, this research paves the way for international research on Kate Chopin's critical fortune, seeking to contribute to critical assumptions that address female authorship, poetic prose, Kate Chopin, and Feminism.

ROSEMARY ELZA FINATTI

A PROSA POÉTICA NA OBRA DE KATE CHOPIN

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
Bolsa: Capes

Data da defesa: 23/05/2025

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
Departamento de Letras Modernas / Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. José Vilian Manguiera
Departamento Letras - Inglês / Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Aparecida de Oliveira
Departamento DLEM / UFPB

Membro Titular: Profa. Dra. Juliana Pimenta Attie
Departamento de Letras / Universidade Federal de Alfenas

Membro Titular: Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre
Instituto de Letras e Linguística - ILEEL / Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À memória de meus pais, Elza e Antônio, minha fonte de amor eterna e infinita, para além de toda e qualquer aparente distância do tempo, do espaço, do plano físico e espiritual, da imensidão do universo de Deus.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo e por tanto! Pelo milagre de todos os dias e por me permitir realizar este sonho!

A meus pais Elza e Antônio, por todo amor, dedicação, carinho, amizade, admiração e companheirismo ao longo de todo o tempo que Deus nos permitiu conviver juntos, pela presença amorosa que me guia todos os dias com todo o amor que pode existir neste mundo, e pela dádiva da vida que me permitiu realizar o sonho que sonhamos juntos.

A meu marido Jean, pelo amor, carinho e incentivo durante toda a minha trajetória no Doutorado.

A meus irmãos Rogério e Flávio, pela amizade, pelo carinho e pelo apoio tão valioso que nortearam os meus dias de pesquisadora.

A meus filhos caninos Lolita e Pepê, por terem vivido ao meu lado durante os anos que Deus nos permitiu partilhar um amor incondicional, que estiveram comigo desde quando rascunhava o projeto, me rodeando de amor e alegria durante a escrita do relatório de Qualificação. E apesar de terem partido pela idade avançada em um espaço curto de tempo no final de 2023, tive a sorte de prometer a Deus que os amaria novamente, se Ele assim nos permitisse.

À Brisa Lolita, minha filha canina tão amada, que chegou em um momento tão necessário na minha vida, quando esperava pelo milagre de (re)encontrá-la. Agradeço a Deus por me permitir viver novamente este amor, confirmando de diversas formas que ela é a minha Lolita que reencarnou para continuarmos a escrever a nossa história de amor.

À Pepita, como revelou o jogo de búzios, meu filho canino que voltou para mim como uma menina linda, por seu amor tão grande, por ser a alegria da minha vida. Não tenho palavras suficientes para agradecer a Deus pela sua generosidade infinita em me trazer novamente os dois amores da minha vida.

À casa Pai Tobias de Angola, por ter me proporcionado a cura, por fortalecer a minha fé e me trazer toda a força que eu tanto precisava quando meus cães partiram. Agradeço pelo tratamento espiritual e pela grandiosidade dos ensinamentos da Umbanda, tão preciosos para me encorajar a enfrentar os percalços da vida e a seguir os meus sonhos.

A meu orientador Prof. Dr. Cido Rossi, por estar sempre presente, pela generosidade com que me orientou ao longa da pesquisa, por confiar em mim e por não medir esforços para que este trabalho tenha se concretizado.

Às amigas queridas Márcia, Maju, Paloma, Adriana, Kamila, Simone e Lais, pela amizade sincera e por todo o apoio durante este percurso.

Ao Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, por ter me apresentado Kate Chopin e suas obras durante a graduação na faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP/FCLAr. Graças ao professor Alcides, tive o meu próprio *despertar* para seguir a diante com os estudos sobre a autora, que muito embora tenha demorado um longo tempo, graças a Deus, meu sonho se concretizou!

Aos membros da banca de Exame de Qualificação e de Defesa de Doutorado Profa. Dra. Juliana Pimenta Attie, Prof. Dr. José Vilian Mangueira, Profa. Dra. Maria Aparecida de Oliveira e Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre, por terem aceito o convite do meu orientador, pela disponibilidade de ler e corrigir o meu relatório de Qualificação e a versão final da tese, além das contribuições generosas e de grande relevância para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, cujos agradecimentos se estendem aos professores, funcionários e bibliotecários, pelo acolhimento, pela dedicação e por não terem medido esforços para me proporcionar a melhor formação que poderia ter, sobretudo durante o período da pandemia. Diante do caos que todos estavam enfrentando, a Unesp de Araraquara se mobilizou para facilitar a vida acadêmica dos doutorandos e doutorandas de todas as formas possíveis, desde a flexibilização do processo seletivo para ingresso no Doutorado, passando pelo atendimento cordial dos funcionários da biblioteca, até as aulas remotas, em que recebemos todo o aparato humano e tecnológico para uma formação de excelência. Neste período de isolamento social, as aulas remotas foram para mim um verdadeiro alento, me proporcionando uma grande oportunidade de acesso ao conhecimento, com professores e professoras extremamente acolhedores, oportunidade esta que me coloca em uma posição privilegiada, pois enquanto muitas pessoas estavam lidando com todos os temores advindos do momento pandêmico, eu estava vivendo um sonho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“A voz do mar fala à alma”.

Kate Chopin (2002, p. 29)

“We're the fire, from the sun
We're the light when the day is done
We are the brave, we are the chosen ones
We're the diamonds, diamonds
Rising about the dust”.

Johnnyswim (2014)

“Ora, quem acha um milagre alguma coisa demais?
Por mim, de nada sei que não sejam milagres:
ou ande eu pelas ruas de Manhattan,
ou erga a vista sobre os telhados na direção do céu,
ou pise com os pés descalços bem na franja das águas pela praia,
ou fale durante o dia com uma pessoa a quem amo,
[...]
ou a maravilha de um pôr-do-sol
ou as estrelas cintilando tão quietas e brilhantes, ou
o estranho contorno delicado e leve da lua nova na primavera,
essas e outras coisas, uma e todas --- para mim são milagres, [...]
O mar é para mim um milagre sem fim: os peixes nadando, as pedras, o movimento das ondas, [...].

Walt Whitman (2009, p. 67).

RESUMO

Antes de se tornar escritora, a jovem Katherine O’Flahert já escrevia poemas e partituras musicais. Como exímia pianista e leitora, através de seu dom artístico, a autora criava, ao mesmo tempo, versos e músicas, cuja paleta verbal consagra-se em uma escrita artística, que se manifesta em prosa e poesia. Apesar da notável predileção por poemas, Kate Chopin enveredou pelo caminho da ficção como uma forma de sobrevivência, diante da inexpressiva receptividade de seus textos poéticos e pelo interesse das revistas e das editoras de Saint Louis por suas narrativas. Como uma estratégia de compor histórias marcadamente líricas que rompem as fronteiras entre os gêneros literários prosa e poesia, Chopin engendra em suas obras uma dupla subversão tanto na forma como no conteúdo. Nesse sentido, a escritora constrói histórias povoadas de símbolos, imagens, metáforas e ironia que representam com poeticidade o despertar do eu feminino e a condição da mulher frente às imposições da sociedade patriarcal do século XIX. Para além de uma pretensão estética, o poético em suas composições literárias não busca enfeitar de lirismo a trajetória de suas heroínas, mas desmascarar a opressão e a hostilidade que marcam a vida real das mulheres de sua época por meio de uma escrita de resistência, como uma das características fulcrais da poesia, gênero esse revolucionário por natureza. Nessa senda, a presente tese de Doutorado almeja analisar a prosa poética na obra de Kate Chopin, evidenciando o caráter inovador e visionário de seu fazer literário, considerando que o gênero híbrido em questão foi teorizado quase um século após a publicação de suas narrativas. Além disso, buscamos situar a autora como precursora da prosa poética em língua inglesa, ocupando um lugar de destaque que a ela foi relegado depois da repercussão negativa da publicação de sua obra-prima e que, atualmente, é ocupado pelos modernistas britânicos, sobretudo por Virginia Woolf, considerada pela crítica como representante deste gênero literário na escrita de autoria feminina. Para tanto, a fundamentação teórica que norteará nossos estudos ancora-se nos postulados de Tadié (1978), Freedman (1963), Lefebve (1980), Valéry (1999), Paz (1982) no que concerne à prosa poética, Gilbert e Gubar (1984), Rich (1972) e Cixous (1976) acerca da escrita feminina e feminista, além de Toth (1976, 1979, 1991, 1993, 1999), Seyersted (1970, 1974, 1980, 1994, 2006), Rossi (2006, 2007, 2010, 2011, 2012, 2015), Koloski (1996, 2009, 2019) e Moreira (2003) a respeito da poética de Chopin, dentre outros autores e autoras.

Palavras-chave: Prosa poética; Escrita feminina; Kate Chopin; Feminismo.

ABSTRACT

Before she became a writer, the young Katherine O'Flahert was already writing poems and musical scores. As an accomplished pianist and reader, through her artistic gift, the author created verse and music at the same time, whose verbal palette is enshrined in artistic writing, which manifests itself in prose and poetry. Despite her notable predilection for poems, Kate Chopin turned to fiction as a way of surviving, given the inexpressive reception of her poetic texts and the interest of Saint Louis magazines and publishers in her narratives. As a strategy for composing markedly lyrical stories that break down the boundaries between the literary genres of prose and poetry, Chopin engenders a double subversion in both form and content in her works. In this sense, the writer constructs stories full of symbols, images, metaphors and irony that poetically represent the awakening of the feminine self and the condition of women in the face of the impositions of 19th century patriarchal society. Beyond an aesthetic pretension, the poetic in her literary compositions does not seek to embellish the trajectory of her heroines with lyricism, but to unmask the oppression and hostility that marked the real lives of the women of her time through a writing of resistance, as one of the core characteristics of poetry, a genre that is revolutionary by nature. With this in mind, this PhD thesis aims to analyse the prose poetry in Kate Chopin's work, highlighting the innovative and visionary nature of her literary work, considering that the hybrid genre in question was theorized almost a century after the publication of her narratives. In addition, we seek to situate the author as a forerunner of prose poetry in the English language, occupying a place of prominence that was relegated to her after the negative repercussions of the publication of her masterpiece and which is currently occupied by British modernists, especially Virginia Woolf, considered by critics to be the representative of this literary genre in writing by women. To this end, the theoretical foundation that will guide our studies is anchored in the postulates of Tadié (1978), Freedman (1963), Lefebve (1980), Valéry (1999), Paz (1982) with regard to prose poetry, Gilbert and Gubar (1984), Rich (1972) and Cixous (1976) on women's and feminist writing, as well as Toth (1976, 1979, 1991, 1993, 1999), Seyersted (1970, 1974, 1980, 1994, 2006), Rossi (2006, 2007, 2010, 2011, 2012, 2015), Koloski (1996, 2009, 2019) and Moreira (2003) on Chopin's poetics, among other authors.

Keywords: Prose poetry; Women's writing; Kate Chopin; Feminism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 UMA DUPLA SUBVERSÃO: A PROSA POÉTICA À LUZ DA CRÍTICA	15
2.1 A composição lírica da prosa	15
2.2 Entre versos, rimas e controvérsias: a poesia como estratégia de resistência	26
2.3 Transgressão em prosa e poesia: as heroínas que ousam e desafiam	33
3 O UNIVERSO POÉTICO DE KATE CHOPIN: ESCRITORA E PENSADORA DA LITERATURA	44
3.1 Kate Chopin: leitora de poesia	44
3.2 Kate Chopin: autora de poesia	50
3.3 À revelia da tradição: o aspecto inovador da literatura chopiniana	56
4 A PROSA POÉTICA NA OBRA DE KATE CHOPIN	66
4.1 “A pair of Silk Stockings” e a imagética do feminino	67
4.2 A simbologia poética em “The Story of an Hour”	77
4.3 A ousadia lírica em “The Kiss”	88
4.4 <i>The Awakening</i> e a poética do mar	96
4.5 Prazer e epifania em “The Storm”	112
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	129

1 INTRODUÇÃO

A publicação das obras completas de Kate Chopin em 1969 por Per Seyersted impulsionou inúmeras pesquisas e (re)descobertas da escritora que havia sido esquecida por mais de cinquenta anos. A partir de suas obras revisitadas, a autora tornou-se conhecida mundialmente e sua vasta produção tem sido amplamente discutida e reproduzida em publicações literárias, peças teatrais, filmes, histórias em quadrinhos, Graphic novel, entre outras representações artísticas. Como uma autora que traduziu de uma forma poética e caleidoscópica a realidade feminina em um contexto estritamente patriarcal, Chopin ocupa o espaço do panteão das grandes escritoras realistas de sua época. Nesse viés, a leitura e releitura de seus escritos revelam, assim como todas as grandes obras de arte, novos e inesgotáveis caminhos interpretativos, dada a riqueza de seu fazer literário. Com efeito, afirmar que Chopin foi uma autora à frente de seu tempo tornou-se um discurso comum entre os estudiosos de suas obras, diante de temas transgressores e personagens ousadas que povoam o seu universo literário.

No entanto, além da originalidade temática que a autora empreende no contexto do século XIX, abordando questões universais e polêmicas acerca da mulher na sociedade que não eram comumente representadas por outras autoras na literatura finissecular, suas histórias são igualmente inovadoras na forma, ou seja, entrelaçam prosa e poesia em uma escrita cambiante para significar e ressignificar sua leitura subjetiva de mundo como um quadro pintado com palavras. Para além de um projeto estético, a prosa poética da autora figura como um recurso formal que se vale de um manancial de imagens, cores, sons, texturas, versos, metáforas e epifanias para construir narrativas nos moldes que ultrapassam a fronteira entre os gêneros prosa e poesia, assim como rompem as divisas do que era esperado e permitido em termos temáticos para uma escrita feminina.

Desse modo, a dupla subversão atravessa a forma e o conteúdo, sobretudo porque Chopin escreve em prosa poética um século antes desse gênero híbrido da modernidade ser categorizado e teorizado, como um caminho desbravado até então somente por escritores masculinos a partir do Romantismo. Contudo, nomes como Katherine Mansfield, Willa Cather, Virginia Woolf e Clarice Lispector são mencionados de modo recorrente quando tratamos de autoras consagradas praticantes da prosa poética no século XX, demonstrando, assim, que nos cinquenta anos em que as obras de Chopin permaneceram silenciadas do contexto literário na transição entre os séculos, sua representatividade foi apagada enquanto pioneira deste gênero literário, cujo apagamento na história reflete, por sua vez, a sua atitude considerada subversiva

como uma mulher escritora para um público que a condenou pela publicação de sua obra-prima, intitulada como imoral e mórbida para a sociedade americana.

Assim sendo, propomos na presente tese analisar o *corpus* que compreende os contos “The Story of an Hour” (1894), “The Kiss” (1894), “A Pair of Silk Stockings” (1896), “The Storm” (1898) e o romance *The Awakening* (1899) para, a partir de tais análises, situar a autora como precursora entre as escritoras de língua inglesa, mais precisamente no contexto literário dos Estados Unidos e da Inglaterra, de prosa poética no século XIX, antecedendo as autoras modernistas que atualmente ocupam esse lugar.

O capítulo 1, intitulado Uma dupla subversão: a prosa poética à luz da crítica, versa sobre o surgimento da prosa poética e debruça-se nos estudos teóricos, críticos e literários que marcam o gênero híbrido da modernidade, assim como traz à baila autores e obras inaugurais que podem ser categorizadas pertencentes ao gênero literário em questão. Abordamos ainda, a poesia como símbolo de resistência para traçar caminhos acerca da escrita feminina transgressora. Também buscamos evidenciar autoras que ousaram e desafiaram ao percorrer a senda da experimentação literária através da prosa poética. Os principais aportes teórico-críticos que sustentam as reflexões acerca da prosa poética são Freedman (1963), Tadié (1978), Lefebvre (1980), Paz (1982, 1984) e Valéry (1999).

O capítulo 2, que tem como título O universo poético de Kate Chopin: escritora e pensadora da literatura, tematiza a escritora como leitora e autora de poesia, bem como a sua atuação enquanto pensadora de literatura, que por meio do universo poético apresenta um viés inovador como praticante de prosa poética.

Já no capítulo 3, A prosa poética na obra de Kate Chopin, analisamos as obras que constituem o *corpus* desta pesquisa, entre as quais, a imagética do feminino presente em “A pair of Silk Stockings”, a simbologia poética que permeia o conto “The Story of an Hour”, a ousadia que se constrói de forma lírica em “The Kiss”, a poética do mar no romance *The Awakening* e o conto mais transgressor da contística de Chopin intitulado “The Storm”, em que tratamos acerca do prazer e da epifania que demonstram de modo acentuado a ousadia da escrita da autora para o cenário literário do final do século XIX. Destacamos que a organização dos subtítulos do capítulo em questão não segue a ordem cronológica de composição ou publicação das obras, com a intenção de traçar uma sequência de níveis de ousadia na forma e na escrita em que “A Pair of Silk Stockings” é considerado como o mais brando e “The Storm” ocupa, inquestionavelmente, o nível máximo de transgressão.

Assim sendo, justificamos a escolha do *corpus* com o intuito de mostrar como as personagens femininas das narrativas, embora em graus diferentes e cada uma a seu modo,

expressam o teor crítico da autora acerca das imposições patriarcais, das limitações do espaço ocupado pelas mulheres de sua época e dos despertares para a autoafirmação e autonomia como representação de uma existência significativa. Nesse aspecto, a pluralidade de temas abordados nas obras a respeito da condição feminina é descrita de forma inovadora através da prosa poética, em que as cenas epifânicas registram com lirismo caminhos de emancipação que, tanto na vida como na ficção, simbolizam a resistência do feminino que atravessa os séculos, mas que ainda permanecem presentes na contemporaneidade.

2 UMA DUPLA SUBVERSÃO: A PROSA POÉTICA À LUZ DA CRÍTICA

2.1 A composição lírica da prosa

Neste capítulo inicial da tese, buscamos trazer reflexões teórico-críticas acerca do conceito de prosa poética, contextualizando, por assim dizer, as origens desse gênero literário, além de delinear suas particularidades, efeitos e tendências modernas imbricadas nas narrativas tingidas de poesia, sobretudo na perspectiva da escrita feminina que se manifesta inicialmente no final do século XIX. Nesse prisma, apresentamos considerações sobre as peculiaridades que classificam prosa e poesia como gêneros opostos, como se caracteriza a prosa poética na ficção narrativa, quais são os autores e as obras representativas da prosa poética na literatura, bem como os postulados teóricos que ancoram o gênero em questão.

Cabe ressaltar que a prosa poética figura como um gênero híbrido da modernidade, que surge primeiramente no cenário literário francês, especificamente no Romantismo. Embora a denominação do termo em questão incite uma certa contradição à primeira vista, demarcadas as peculiaridades opostas entre prosa e poesia, tais gêneros literários percorrem caminhos diversos e se encontram para formar novas configurações literárias em que o lirismo provoca uma multiplicidade de significados na narrativa. No que diz respeito à origem deste gênero literário, Massaud Moisés (1967) sinaliza que a prosa poética foi amplamente utilizada ao longo dos séculos, inclusive na Bíblia e em diversos Sermões da Idade Média, porém, não havia uma classificação específica do termo, diante das divergências conceituais de prosa e poesia entre os teóricos, assim como na combinação de ambos os gêneros. Para o autor, é somente a partir da segunda metade do século XVI que a prosa poética começa a ganhar destaque, especialmente na escrita de autores masculinos como Bourdaloue, Mascaron, Fléchier, Massilon e outros (Moisés, 1967). É no contexto literário do Pré-Romantismo e do Romantismo, períodos em que os escritores se posicionam contra a rigidez das formas clássicas, que a prosa torna-se, então, suscetível de poesia.

À vista disso, sob a aura da libertação romântica entre os gêneros, “quer a prosa (como prosa poética), quer a poesia (do verso livre ao poema em prosa) documentam o culminar da prosificação da poesia e da poetização da prosa” (Varela, 2011, p. 76). Nessa perspectiva, a prosa poética emerge no contexto literário do Romantismo no século XIX, cuja obra inaugural surge em 1801, intitulada *Atala*, de Chateaubriand, alcançando notoriedade no Simbolismo, tendo como obra representativa *À Rebour*s (1884), de Huysmans (Moisés, 1967).

Maurice Lefebve (1980) esclarece que até o século XIX havia uma distinção bem demarcada tanto na forma como no conteúdo entre prosa e poesia; porém, nas produções literárias de autores como Baudelaire, Alousius Bertrand e Rimbaud surgem “prosas que se declaram abertamente poéticas” (Lefebve, 1980, p. 28). Com efeito, os gêneros literários são permeados por uma linha tênue que embora os distingue, permite que a narrativa seja invadida por elementos da poesia e vice-versa, ao passo que “o discurso da poesia e o discurso da narrativa operam do mesmo modo e são capazes da mesma ‘poesia’” (Lefebve, 1980, p. 29, grifos do autor). Para explicitar a diferença entre prosa e poesia, Paul Valéry (1999) utiliza uma analogia entre os movimentos da dança e da caminhada: “o andar como a prosa, visa um objeto preciso. [...] A dança é totalmente diferente. É, sem dúvida, um sistema de atos, mas que têm seu fim em si mesmos” (Valéry, 1999, p. 204). O autor elucida ainda que apesar das diferenças entre ambos os movimentos, eles se servem dos mesmos ossos, órgãos e músculos, utilizados de formas de diversas. Roman Jakobson (2008) considera a poética como parte integrante da linguística. Para ele, a poética é definida como a parte da linguística que trata da função poética em sua relação com outras funções da linguagem, ao passo que um texto literário que tem a predominância da função poética é concebido, por sua vez, como um texto poético. Nessa linha de pensamento,

é através do tratamento da linguagem que se reconhece uma narrativa como poética. Para tanto, nem a concepção das personagens, ou do tempo e do espaço, são condição suficiente: a densidade, a musicalidade e as imagens, ao contrário, não podem faltar, e podem provocar a impressão de que folhear tais narrativas é ler longos poemas em prosa. Esse tipo de narrativa, porque há tomado à música e à poesia suas particularidades, tem sido tratado como um poema. Mas não o é¹ (Tadié, 1978, p. 179, tradução nossa).

Nesse sentido, é possível reunir prosa e poesia em seus modos opostos de articular as palavras, uma vez que

prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas formas e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados e excitados. A prosa e a poesia distinguem-se, portanto, através da diferença de certas ligações e associações feitas e desfeitas em nosso organismo psíquico e nervoso, enquanto os elementos desse modo de funcionamento são idênticos (Valéry, 1999, p. 204).

¹ “C’est bien d’abord au traitement du langage qu’on reconnaît qu’un récit est poétique. Ni la conception des personnages, ni celle du temps, ou de l’espace, ou de la structure ne sont une condition suffi sante: la densité, la musicalité, les images ne manquent au contraire jamais, et peuvent aller jusqu’à procurer l’impression qu’ouvrir ces récits c’est lire de longs poèmes en prose. Le récit, parce qu’il a voulu reprendre à la musique et à la poésie leur bien, a été traité comme un poème. Mais sans en être un [...]”.

Conforme Lefebve (1980), no período clássico, a distinção entre prosa e poesia se configurava mais no aspecto formal do texto do que propriamente no efeito que se alcançava. O autor ressalta ainda que a partir do século XIX, a prosa passa a ser concebida sobre três formas distintas: a prosa científica, a da descrição, que se configura como poética e a da narrativa, que relata uma história ou realidade. Apesar das oposições evidentes, vale destacar que “poesia e narrativa tendem igualmente à presentificação e visam a Realidade estética, mesmo que suas estruturas, e por consequência o seu funcionamento, difiram” (Lefebve, 1980, p. 156, grifo do autor).

Jean Cohen (1974) pontua que a distinção entre prosa e poesia ocorre não pelo caráter ideológico ou pela sonoridade pertinentes a tais gêneros, mas pelas particularidades de relações que provocam entre os elementos linguísticos, relações essas que “se desenvolvem em dois níveis: o nível fônico, onde formam o que se chama verso, e o nível semântico, onde constituem aquilo a que a antiga retórica chamava figuras” (Cohen, 1974, p. 2). Embora regidos por características próprias, prosa e poesia têm em comum as palavras, “seres equívocos que, se são cor e som, também são significado” (Paz, 1982, p. 22). A palavra liberta pelo poeta, assim como as cores, os sons e outros materiais não deixam de ser instrumentos de comunicação e significação, mas, ao ser tocada pela poesia, converte-se em “outra coisa” (Paz, 1982, p. 26).

Assim,

entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido, entre o poema e o estado de poesia manifesta-se uma simetria, uma igualdade de importância, de valor e de poder que não existe na prosa, que se opõe à lei da prosa – que decreta a desigualdade dos dois constituintes da linguagem (Valéry, 1999, p. 205).

No que concerne à tradição lírica, os romances líricos sempre existiram como alternativas “ao romance de aventura e ao romance de costumes, tendo surgido de formas de prosa igualmente consagradas pelo tempo, como alegorias, idílios, poemas em prosa ou ditirambos bíblicos² (Freedman, 1963, p. 2, tradução nossa). A ficção lírica alcança um status representativo na França e de forma mais isolada na Inglaterra, visto que “a própria ideia de imaginação romântica havia sido definida quase que exclusivamente em termos de versos”³ (Freedman, 1963, p. 29, tradução nossa).

² “to the novel of adventure or the novel of manners, having arisen from equally time-honored prose forms like allegories, idylls, prose poems, or Biblical dithyrambs”.

³ “the very idea of the romantic imagination had been defined almost exclusively in terms of verse”.

Uma das primeiras obras que teoriza a respeito da prosa poética foi publicada em 1963 pelo escritor alemão naturalizado americano Ralph Freedman. Em *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*, o autor lança luz sobre o gênero literário em questão que, embora a sua origem remonte aos escritos bíblicos e sua forma de expressão tenha se manifestado em diversas obras ao longo do tempo, a prosa poética passa a ser conceituada como um gênero híbrido e ganha expressividade teórica a partir de então.

Desse modo, o conceito de prosa poética no âmbito dos estudos literários é notadamente recente, já que as reflexões crítico-teóricas que tratam desse gênero surgem em pleno século XX, sobretudo por meio de análises de obras e autores da modernidade, tais como James Joyce, Virginia Woolf e Marcel Proust. Já no século XX, a fusão entre poesia e prosa se mistura às mudanças no cenário literário engendradas pelas vanguardas, tendo como nomes importantes autores como Vergílio Ferreira, Katherine Mansfield, Andre Gide, Virginia Woolf, Guimarães Rosa e Clarice Lispector (Moisés, 1967). Podemos perceber que Virginia Woolf é comumente citada ocupando, assim, um lugar de destaque entre as escritoras praticantes de prosa poética, fato esse que será retomado posteriormente nesse trabalho com o intuito de mostrar a ausência de representatividade de Kate Chopin entre as escritoras de prosa poética em língua inglesa. Como um gênero que nasce no Romantismo e se consolida na literatura moderna, Ralph Freedman ressalta que

a prosa poética francesa do século XIX produziu, assim, um padrão ao qual os romances líricos posteriores responderam e se adequaram [...] Como os modos predominantes de ficção em prosa no século XIX baseavam-se, em grande parte, no realismo, não é de surpreender que qualquer reação tenha ganhado força a partir do desenvolvimento da prosa poética e da teoria poética, que continuaram a herança romântica de uma forma mais radical⁴ (Freedman, 1963, p. 34-35, tradução nossa).

Nas palavras de Freedman, a qualidade distintiva da ficção lírica deve ser encontrada na maneira como as imagens são formadas, ou seja, “a característica que diferencia a ficção lírica da não lírica é o retrato, a interrupção do fluxo do tempo em constelações de imagens ou figuras”⁵ (Freedman, 1963, p. 273, tradução nossa), característica essa que projeta na prosa

⁴ “French prose poetry in the nineteenth century thus produced a pattern to which later lyrical novels responded and conformed [...] Since the prevailing modes of prose fiction in the nineteenth century were largely based on realism, it is not surprising that any reaction should gather its strength from the development in prose poetry and poetic theory which had continued the romantic heritage in a more radical form”.

⁵ “The characteristic differentiating lyrical from nonlyrical fiction is portraiture, the halting of the flow of time within constellations of images or figures”.

poética uma qualidade única para o autor. Através da combinação de elementos da prosa e da poesia, “o romance lírico desloca a atenção do leitor de homens e eventos para um projeto estético”⁶ (Freedman, 1963, p. 1 tradução nossa). Esse projeto estético engendra os romances líricos modernos, que nascem no contexto do Romantismo, uma vez que

embora no século XVIII a linguagem da prosa poética e o romance da sensibilidade tenham aberto uma ampla gama de expressão para o entusiasmo lírico, os autores e heróis ainda se deparavam com a escolha entre um mundo externo de opiniões e eventos e um mundo interno de sensibilidade e sentimento⁷ (Freedman, p. 18, tradução nossa).

Na visão de Freedman (1963), o processo lírico e o processo romanesco se articulam e se desenvolvem de modo que o artista pode remodelá-los por razões ideológicas e estéticas. A progressão qualitativa da poesia, isto é, o processo lírico ocorre através da descrição, da progressão temporal e espacial, que geram o efeito da fusão do eu com o mundo, ao que se transcende a ação narrativa sob os vieses do lirismo. O processo lírico se realiza plenamente através da espacialidade e da epifania, formando um quadro que se mostra como uma revelação (Freedman, 1963). Enquanto a palavra poética está “aberta ao acaso, ao não sentido” (Nunes, 2009, p. 139), a narrativa se caracteriza por “uma relação de acontecimentos, que são relatados e encadeados” (Tadié, 1978, p. 2). Para Octavio Paz, esses caminhos opostos são representados pela linha e o círculo, referindo-se respectivamente à prosa e à poesia, já que “enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a se manifestar como uma construção aberta e linear” (Paz, 1982, p. 83). O caráter paradoxal que advém da aproximação do poético na prosa constitui-se como a arte do retrato, que conjuga a oposição entre a dinâmica da prosa e a apreensão da totalidade poética através de imagens (Freedman, 1963). Ao transitar pelas denominações que, muitas vezes, evidenciam os dois extremos de significação entre o lírico e o prosaico, Freedman destaca que

o conceito de romance lírico é um paradoxo. Os romances são normalmente associados à narração de histórias: o leitor procura personagens com os quais possa se identificar, ações nas quais possa se envolver, ou por ideias e escolhas morais que possa ver dramatizadas. A poesia lírica, por outro lado, sugere a

⁶ “*the lyrical novel shifts the reader's attention from men and events to a formal design*”.

⁷ “*Although in the eighteenth century poetic prose language and the novel of sensibility had opened a wide range of expression for lyrical enthusiasm, authors and heroes were still faced with a choice between an outer world of opinions and events and an inner world of sensibility and feeling*”.

expressão de sentimentos ou temas em padrões musicais ou pictóricos⁸ (Freedman, 1963, p. 1, tradução nossa).

Outro nome de grande relevância para o campo dos estudos da prosa poética é do renomado escritor francês Jean Yves Tadié, cuja publicação de *Le récit poétique* em 1978 traz à baila discussões teóricas acerca da narrativa poética em termos estruturais. Ao tecer conceitos e considerações sobre a narrativa poética na obra supracitada, Tadié (1978) pontua que o texto moderno se opõe ao texto clássico abolindo a antiga diferenciação entre os gêneros literários, ao passo que “a distinção entre a prosa e a poesia é muito menos nítida hoje do que no tempo em que triunfava o alexandrino”⁹ (Tadié, 1978, p. 1).

O cruzamento entre dois gêneros convencionalmente vistos como opostos como prosa e poesia, praticados em diferentes tendências e contextos, ressalta a hibridização de formas e a não-fixidez entre os gêneros literários, ou seja, a desagregação de algo aparentemente sedimentado como prosa *versus* poesia para ressurgir como uma unidade mista. Entre os exemplos, os *Pequenos poemas em prosa* (1862), de Baudelaire já destacavam a prosa musical, maleável e poética e, posteriormente, vários poetas entre os quais Rimbaud produziram experiências radicais com essa forma, por meio de mesclas inventivas e ousadas textuais (Maciel, 2006). No tocante a Charles Baudelaire, na dedicatória de sua obra *Le spleen de Paris*, o poeta tece a seguinte consideração em relação à prosa poética:

quem de nós não teria sonhado, em dias de ambição a obra maravilhosa de uma prosa poética? Deveria ser musical sem ritmo e sem rima; deveria ser suficientemente flexível e áspera para adaptar-se às emoções líricas da alma, aos movimentos ondulados do sonho, aos choques da consciência (Benjamim, 2000, p. 42).

Em sua produção literária, destaca-se como exemplo de poema em prosa a obra *Les Petits poèmes en prose* (1869), cuja terminologia é considerada, de acordo com Suzanne Bernard (1959), contígua da prosa poética com uma linguagem que busca emancipar-se enquanto gênero da modernidade, como pode ser observado no excerto a seguir: “a prosa poética, o poema em

⁸ “The concept of the lyrical novel is a paradox. Novels are usually associated with storytelling: the reader looks for characters with whom he can identify, for action in which he may become engaged, or for ideas and moral choices he may see dramatized. Lyrical poetry, on the other hand, suggests the expression of feelings or themes in musical or pictorial patterns”.

⁹ Utilizamos nesta tese a versão traduzida de alguns capítulos da obra *Le récit poétique* (TADIÉ, 1978) de autoria de Ana Luiza Silva Camarani, cujo trabalho não foi publicado e, por essa razão, não poderá ser devidamente referendado, bem como outras traduções originais da obra realizadas pela autora desta pesquisa, que serão devidamente sinalizadas.

prosa, dois gêneros literários distintos, mas contíguos; há o mesmo desejo de emancipação, o mesmo recurso a novas forças da linguagem”¹⁰ (Bernard, 1959, p. 19, tradução nossa).

Como ensaísta na cena literária, em *L'Art philosophique* (1868), Baudelaire demonstra seu projeto de prosa poética sob diversas maneiras e o articula como uma definição de arte moderna (Stephens, 1999). Por conseguinte, “tomando o poético como uma categoria semântica, privilegia o aspecto prosa, dando, pois, um espaço maior para a narrativa em seus poemas” (Vicente, 1998, p. 128). No ensaio em questão o autor tece as seguintes considerações: “O que é arte pura de acordo com a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva que contenha tanto o objeto quanto o sujeito, o mundo fora do artista e o próprio artista”¹¹ (Baudelaire, 1868, p. 598, tradução nossa).

A título de ilustração, o trecho do poema em prosa a seguir intitulado *Le Crépuscule du soir* traz à baila o estatuto poético que expressa uma prosa predominantemente lírica, através de comparações, personificação e construção rítmica:

O dia cai. Um grande apaziguamento toma conta dos pobres espíritos cansados da labuta do dia. O dia cai, e seus pensamentos agora assumem as cores ternas e indecisas do crepúsculo. No entanto, do alto da montanha, chega à minha varanda, através da noite transparente um grande uivo, composto por uma série de gritos discordantes, que o espaço transforma em uma harmonia melancólica, como a da maré alta ou do despertar de uma tempestade¹² (Baudelaire, 1958, p. 28, tradução nossa).

Além de Baudelaire, entre os escritores franceses que percorreram a senda da prosa poética está Marcel Proust. Sua obra-prima *Em busca do tempo perdido* (1913) figura como ponto de partida para consolidar os estudos sobre a prosa poética ao ser amplamente analisada por Tadié, biógrafo do autor em questão. Com a intenção de ilustrar a prosa poética proustiana, o trecho a seguir mostra a construção do tempo a partir de imagens simbólicas, comparações e personificação que revelam a subjetividade e o devaneio do narrador, através dos quais se confundem o mundo real e imaginário:

¹⁰ “*prose poétique, poème en prose, deux dominanes littéraires distincts, contigus pourtant; il s’y manifeste un même désir d’émancipation, un même recours à de nouvelles forces du langage*”.

¹¹ “*Qu’est-ce que l’art pur suivant la conception moderne? C’est créer une magie suggestive contenant à la fois l’objet et le sujet, le monde extérieur à l’artiste et l’artiste lui-même*”

¹² “*Le jour tombe. Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée; et leurs pensées prennent maintenant les couleurs tendres et indécisées du crépuscule. Cependant du haut de la montagne arrive à mon balcon, à travers les nues transparentes du soir; un grand hurlement, composé d’une foule de cris discordants, que l’espace transforme en une lugubre harmonie, comme celle de la marée qui monte ou d’une tempête qui s’éveille*”.

Quando um homem está dormindo tem em torno, como um aro, o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao despertar, consulta-os instintivamente, e, em um segundo, lê o lugar da terra em que se acha, o tempo que transcorreu até seu despertar; mas estas ordenações podem confundir-se e quebrar-se¹³ (Proust, 2020, p. 10, tradução Fernando Py).

Sob uma perspectiva lírica, o narrador marca o mundo interior e exterior da personagem com laços indivisíveis por meio de “uma união criada pela interação de mundos físicos limitados pelo tempo e mundos mentais atemporais”¹⁴ (Freedman, 1963, p. 200, tradução nossa).

Ao lançar luz sobre o trabalho com a palavra emoldurada pelas mãos do poeta, Valéry realça a complexidade da criação poética, comparando a escassez de recursos do poeta em relação ao músico que faz uso de diversos meios para expressar a sua arte. Nesse ínterim, o escritor de poesia empresta a linguagem “– a voz pública, esta coleção de termos e regra tradicionais e irracionais, extravagantemente criados e transformados, [...] codificados e muito diversamente ouvidos e pronunciados” (Valéry, 1999, p. 210). A prosa poética enquanto um gênero híbrido, ou seja, que entrelaça e aproxima dois extremos até então formalmente considerados destoantes, desarticula preceitos tradicionais acerca dos limites entre os gêneros poéticos, evidenciando sinais da modernidade, ao romper de forma drástica com as artes consideradas inflexíveis (Pires, 2006). Nesses termos, as fronteiras entre os gêneros literários não são estanques, pois suas peculiaridades “não se atêm a oposições brutais, [...], entre prosa e poesia, [...]; essas diferenças devem-se a repartições variáveis de funções, aliás muitas vezes mais sutis do que as da linguagem” (Tadié, 1978, p. 2).

Como preconiza Tadié (1978, p. 2), “a poética deve trabalhar também nos limites entre os gêneros, nas fronteiras da literatura”. Ao conceituar as características da prosa poética, Tadié (1978) assinala que este gênero empresta do poema seus efeitos e meios de ação, cuja análise deve levar em consideração tanto as técnicas da descrição da narrativa quanto dos elementos poéticos. Nesse aspecto, o autor enfatiza que a narrativa poética

conserva a ficção de um romance [...]. Mas, ao mesmo tempo, procedimentos de narração remetem ao poema: há nela um conflito constante entre a função

¹³ “*Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l’ordre des années et des mondes. Il les consulte d’instinct en s’éveillant, et y lit en une seconde le point de la terre qu’il occupe, le temps qui s’est écoulé jusqu’à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre*”.

¹⁴ “*a union created by the interaction of time-bound physical and timeless mental worlds*”.

referencial, com seu papel de evocação e de representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem (Tadié, 1978, p. 3).

A partir desse conflito entre as funções poética e referencial à revelia de uma forma pura, clássica e demarcada, a dicotomia entre os gêneros é rompida, surgindo, assim, “uma prosa contaminada pelo registro lírico e uma poesia lírica atravessada pela escrita da prosa” (Seixo, 1984, p. 121).

Nas palavras de Volante (2006, p. 24), a prosa poética “possui características de outros gêneros, como o romance e a narrativa; nasce para revelar o mundo que existe no imaginário de seu autor, sem se importar com a realidade e seguindo suas próprias regras”. Seguindo o caminho que lhe é peculiar dada a sua qualidade híbrida, em termos estruturais, a prosa poética se configura em partes ou capítulos de textos ficcionais, não se realizando, por sua vez, na obra como um todo, uma vez que não se fecha em si mesma, ou seja, “não se caracteriza como uma modalidade autônoma” (Pires, 2006, p. 55). Mônica Cabral (2004) esclarece que diferentemente do poema em prosa que se constitui como uma obra autônoma em que o escritor se utiliza intencionalmente da forma prosaica e não do verso para escrever poesia, a prosa poética se integra a obras pertencentes aos três gêneros literários, “podendo aparecer, indistintamente, em romances, contos, novelas, peças de teatro ou poemas em prosa” (Pires, 2006, p. 55).

Conforme Alexander Yemets (2018), a prosa poética apresenta-se como uma narrativa “em que alguns dispositivos de poeticidade são aplicados. Naturalmente, se a história for longa, apenas alguns fragmentos podem ser partes de prosa poética”¹⁵ (Yemets, 2018, p. 128, tradução nossa). Dessa forma, os trechos de prosa poética tendem a mostrar a prosa invadida intencionalmente de elementos do universo poético como a sonoridade, a ironia, a sinestesia, o apreço ao simbólico e ao imagético, a personificação, além de diversos elementos presentes na descrição do espaço, em cenas epifânicas, em excertos que denotam reviravoltas no enredo, em desfechos abertos passíveis de uma multiplicidade significativa, entre outros aspectos que oportunamente demonstraremos nas análises do *corpus* dessa pesquisa. Assim, as impressões poéticas delineiam-se na narração de fatos e ações, introduzindo, por sua vez, elementos que contribuem para a narrativa por meio de intervalos líricos, que podem introduzir uma descrição, uma comparação ou uma repetição de imagens, por exemplo, que se expressam através de uma construção poética. Tal construção figura como um parêntese na história que se realiza em prosa e não em verso, cuja configuração da estrutura narrativa revela que

¹⁵ “some devices of poeticalness are realized. Naturally, if the story is long, only some fragments can be pieces of poetical prose”.

a narrativa poética pode ser reconhecida, antes de mais nada, pela maneira como usa a linguagem. Nem o conceito de personagens, nem o de tempo, nem o de espaço são suficientes: a densidade, a musicalidade e as imagens nunca são escassas e podem chegar a dar a impressão de que ler essas histórias é uma experiência poética. É como ler longos poemas em prosa. A história, ao retomar da música e da poesia o que lhes era de direito, foi tratada como um poema. Mas sem ser um [...]”¹⁶ (Tadié, 1978, p. 179, tradução nossa).

A partir do século XX, a prosa poética passa a ser valorizada frente ao efeito recorrente de “liricização da prosa” (Pires, 2006, p. 56) como uma escrita construída que tem como “finalidade principal provocar um efeito poético através de recurso e mecanismos usados na poesia, como a imagem e a metáfora, por exemplo” (Cabral, 2004, p. 106). Em obras consideradas como prosas poéticas, a narrativa é subordinada à poesia, pois as nuances prosaicas são essencialmente poéticas, de modo que a mistura entre os gêneros denota a construção de imagens que transcendem a palavra em sua função estritamente comunicativa.

Desse modo, “a poesia não é *algo diferente* da prosa, mas sim a *antiprosa*. [...] A fala poética é ao mesmo tempo morte e ressurreição da linguagem” (Cohen, 1974, p. 180, grifos do autor), ou seja, o fazer poético constitui-se como um desvio em que é necessário “romper a ligação instituída entre o significante e a noção, para substituí-la pela emoção” (Cohen, 1974, p. 180). A esse respeito, a construção da linguagem poética tende a provocar uma multiplicidade de vieses no texto que traduzem significados para além do que as palavras podem comportar. Com efeito,

a natureza precisa do mundo poético que substitui o tempo, a circunstância e o lugar nem sempre pode ser descrita. Ela pode incluir imagens subconscientes e monólogos, mas também pode consistir em padrões de encontros simbólicos ou uma tela de imagens complementares¹⁷ (Freedman, 1963, p. 16. Tradução nossa).

Para Alfredo Bosi (1977), trata-se de um trabalho artístico do poeta de esculpir imagens com palavras: “o que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra

¹⁶ “C’est bien d’abord au traitement du langage qu’on reconnaît qu’un récit est poétique. Ni la conception des personnages, ni celle du temps, ou de l’espace, ou de la structure ne sont une condition suffi sante: la densité, la musicalité, les images ne manquent au contraire jamais, et peuvent aller jusqu’à procurer l’impression qu’ouvrir ces récits c’est lire de longs poèmes en prose. Le récit, parce qu’il a voulu reprendre à la musique et à la poésie leur bien, a été traité comme un poème. Mais sans en être un [...]”.

¹⁷ “But the precise nature of the poetic world it substitutes for time, cause, and place cannot always be described. It may include subconscious imagery and monologues, but it may also consist of patterns of symbolic encounters or a canvas of complementing figures”.

articulada” (Bosi, 1977, p. 20). Em se tratando de uma palavra acionada para engendrar a “leitura/feitura de poemas, de prosas (poéticas), de linguagem, abre espaço para o imprevisível que reside em qualquer acontecimento inesperado, abre espaço para o poema acontecer em eterno devir” (Zingano, 2008, p. 484). Como um desvio, que rompe a ligação entre significante e significado para substituí-lo pela emoção, a poesia “tem que bloquear o funcionamento do velho código para permitir que o novo funcione” (Cohen, 1974, p. 180). Para tanto, ao poeta cabe violar a linguagem para mostrar o mundo, “cuja aparição produz em nós aquela forma limite da alegria estética que Valéry chama ‘encantamento’” (Cohen, 1974, p. 181, grifos do autor). Para produzir o encantamento que a arte literária tende a incitar,

assim como a cada golpe preciso do cinzel o escultor procura no bloco de mármore seu ideal de significação, assim como a cada exata pincelada o pintor busca na tela o perfeito valor representativo, do mesmo modo o poeta esforça-se para encontrar no arranjo caprichoso das palavras o efeito de sentido mais favorável à economia expressiva do poema (Thamos, 2014, p. 159).

Uma vez liberta para transgredir os limites aprisionados pelo prosador ao retirar a originalidade primitiva da linguagem no poema, a palavra “mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou um foguete no momento de explodir no céu” (Paz, 1982, p. 26). Considerando que o fio condutor do gênero prosaico segue uma linha reta que “se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria” (Paz, 1982, p. 83- 84), a essência da prosa é ser entendida e, por assim dizer, perecer e “ser substituída pela imagem e pelo impulso que ela significa de acordo com a convenção da linguagem” (Valéry, 1999, p. 164). Em contrapartida, o gênero poético é sugestão, ritmo, imagens, música, abstração, sobretudo a poesia moderna é fascinação, encantamento, feitiço e engano, “a *outra* coerência, não constituída de razões, mas de ritmos” (Paz, 1984, p. 79, grifos do autor).

Assim sendo, a prosa poética imprime ao texto literário uma certa lógica destoante, isto é, a confluência de duas águas aparentemente imiscíveis que provocam múltiplas significações à obra ao passo que a narrativa flui em meio a um manancial simbólico de imagens. Nesse prisma, há uma atração recíproca entre prosa e poesia e mesmo que estejam, às vezes, afastadas uma da outra, “canalizando suas águas separadamente como dois braços dum rio, logo voltam sempre a fortalecer-se mutuamente em novas confluências e novos trançados” (Moisés, 1987, p. 99-100).

Sob essa perspectiva, a força criadora da poesia se expande ao expressar, no texto ficcional, “a sua capacidade de criar mundos pela relação que o texto poético estabelece com

a linguagem, seu desejo de renovar o idioma, tirando de cada palavra sua significação primitiva” (Volante, 2006, p. 11). À vista disso, ao resgatar o significado primitivo que as palavras comportam, engendrando uma pluralidade significativa, a linguagem poética, por sua vez, “prescinde da realidade comumente perceptível, a ultrapassa ou a refunda, situando-se no ponto em que a distinção entre palavra e coisa, sujeito e objeto, ser e linguagem ainda não se estabeleceu” (Berardinelli, 2007, p. 26). Nessa senda em que ambos os gêneros se encontram, a prosa poética simboliza um caminho de libertação e rebeldia, herdando tais características do poder revolucionário da poesia como uma manifestação da arte do narrador/poeta da modernidade.

2.2 Entre versos, rimas e controvérsias: a poesia como estratégia de resistência

Assim como a linguagem, a poesia é um fenômeno universal presente em todas as sociedades, ainda que primitivas. De origem grega, a palavra poesia articula-se ao verbo *criar* e embora não seja “o único aspecto criador, é o domínio mais criador da linguagem” (Jakobson, 1983, p. 6). Na concepção dos gregos, à poesia não cabia apenas a função de agradar ao público, uma vez que deveria ser útil, a fim de imitar o mundo ao seu redor, “reproduzir as aparências com o objetivo de chegar à essência, deve falar do universal e mostrar ao homem o próprio homem” (Volante, 2006, p. 12).

Já o termo lírico remete à voz da subjetividade do poeta, algo que sempre fica visível e revela a sua relação com o mundo. Tendo a palavra como o seu material de uso, a voz lírica transforma-se, por assim dizer, em linguagem lírica. Nesse sentido, a função do poeta, bem como a linguagem poética, foi se alterando ao longo dos séculos. Durante muito tempo a poesia tinha como destino os serviços da antiga magia. Em sua forma primitiva, a poesia era recitada para a cura, para espantar o mau-olhado e espíritos indesejados em rituais religiosos “com finalidades mágicas evidentes” (Eliot, 1972, p. 29).

Dentre os autores representativos da poética como instrumento de encantamento está Rimbaud, que cunhou a expressão *alquimia do verbo*, o que sugere a iniciação de alguns poetas nas práticas de magia, a partir da inspiração do ocultismo na literatura (Friedrich, 1978). Esse encantamento advém da crença “do poder da palavra e muito mais na eficácia do som dessa palavra do que em seu significado” (Valéry, 1999, p. 206). Tais aproximações entre poesia, alquimia e magia difundiu-se a partir do século XVIII, cuja correspondência entre a operação poética é análoga ao ofício do mágico ou alquimista, “que pretende transformar metais

inferiores em ouro, com o emprego de uma substância misteriosa” (Friedrich, 1978, p. 92), comparação essa que se estende à modernidade.

No Classicismo, a poesia segue os padrões gregos, aprisionada em modelos clássicos. O poeta figura como um artesão, seguindo as receitas da antiguidade e as aplica à poesia de sua época. Já no contexto do século XIX, ele alcança notoriedade, e o eu do poeta passa a ser observado. Se antes o poeta era um mediador entre as vozes dos deuses, um artesão de palavras que escreve por meio de inspirações superiores utilizando determinadas técnicas, com o advento do Romantismo surge uma reação que se torna, então, uma tendência: a oposição a conceitos clássicos. Nesse cenário, o poeta se questiona a respeito da razão pela qual deveria seguir os moldes antigos e, dessa maneira, começa a se preocupar com a forma do poema, não mais como um mediador entre as musas e os deuses. A arte, por sua vez, passa a retratar o homem situado em sua época e a poesia, a desvendar a natureza ao redor do homem, bem como a sua visão de mundo.

A partir da segunda metade do século XIX, “a língua poética adquire um caráter de experimento, do qual emergem combinações não prestigiadas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado” (Friedrich, 1978, p. 17). Nesse âmbito, o modo como o homem se coloca no universo, a sua subjetividade e interioridade tornam-se perceptíveis aos olhos do poeta, desencadeando, por assim dizer, uma certa tensão entre o mundo interior e exterior retratado no poema. Nesse viés, como esclarece Adorno no ensaio intitulado “Palestra sobre a lírica e a sociedade” (2003), o que fundamenta a qualidade das composições líricas é o seu caráter universal, através do mergulho na individualidade, visto que as experiências individuais podem ser consideradas artísticas quando participam do universal humano. Com efeito, “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (Adorno, 2003, p. 66).

No tocante à resistência presente no gênero poético, ao debruçar-se sobre as questões sociais, “a experiência poética é uma revelação de nossa condição original. E essa revelação é sempre resolvida em uma criação: a de nós mesmos” (Paz, 1982, p. 187). Essa universalidade concretiza-se no poema, como “uma possibilidade aberta a todos os homens, qualquer que seja seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição” (Paz, 1982, p. 29-30). Ao confrontar-se com os ideais dominantes, a poesia mostra a sua força de resistência e, empreendendo uma luta poética, “um ato de presença puro, forte, arroubado” (Bosi, 1977, p. 120) através da arte, traz luz ao “mundo-da-vida e os modos de ser dos sistemas dominantes (capitalismo, tecnocracia, burocracia, indústria cultural)” (Bosi, 1977, p. 120).

Como uma “operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza” (Paz, 1982, p. 15), cuja resistência revela-se no poema através de imagens muito mais reais e vivas do homem das que são forjadas pelos ideais vigentes em uma sociedade, ascendendo a uma outra presença livre e bela, aproximando, assim, o homem de si mesmo (Bosi, 1977). A poesia é, por sua vez, mudança, operação alquímica, metamorfose, que “coloca o homem para fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. [...]. A poesia é entrar no ser” (Paz, 1982, p. 137-138). Desse modo, “a poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar” (Bosi, 1977, p. 192). Na visão de Bloom (1973), para além de uma luta contra qualquer forma de repressão, a poesia é propriamente “uma espécie de repressão” (Bloom, 1973, p. 148).

Em se tratando de resistência propriamente dita, as mulheres poetas travaram uma verdadeira luta para se destacarem no cenário literário e ocuparem um espaço até então exclusivamente masculino, intitulado por Sandra Gilbert e Susan Gubar (1984) como *poética patriarcal* em que a tradição literária busca preservar e resgatar, ao longo do tempo, a influência dos grandes poetas masculinos. Tal poética tematiza a obra *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (1973), de Harold Bloom, que deve alicerçar a produção literária dos escritores, por meio dos quais o autor cunhou a teoria da poesia na obra em questão. No intuito de perpetuar a escrita masculina como o único referencial poético que deve permanecer vigente enquanto arte a ser recriada pelos poetas na posteridade, “a angústia da influência é um processo ou trajeto de constituição do eu/poeta/masculino nos seus outros eus/poetas/masculinos antecessores que, por estarem mortos, são (re)criados por aquele” (Rossi, 2011, p. 133). Em contrapartida, as poetas do século XIX eram

taxadas tanto pela trivialidade quanto pela tendenciosidade, tanto pela superficialidade tola quanto pela ‘conversa fiada’ melodramática sobre assuntos profundos. [...] Mas sua linguagem sugere que é exatamente o sexo dessas mulheres literárias que subverte sua arte¹⁸ (Gilbert; Gubar, 1984, p. 542, tradução nossa, grifos das autoras).

Nesse cenário permeado pela ausência de reconhecimento da qualidade artística de suas obras e diante da escassez de representatividade histórica de poetas femininas, a mulher que ousa escrever poesia no século XIX segue um caminho de revisionismo do cânone literário,

¹⁸ “taxed for both triviality and sententiousness, for both silly superficiality and melodramatic “carrying on” about profound subjects. [...] But his language suggests that it is precisely the sex of these literary women that subverts their art”.

caminho esse que figura como uma forma de resistência à tradição literária patriarcal. Como uma maneira de rever criticamente o cânone para então criar uma literatura feminina de contestação à tradição patriarcal, esse movimento de revisão simboliza

o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica - é para nós mais do que um capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência. Até que possamos entender as suposições nas quais estamos imersos, não poderemos nos conhecer. E esse impulso para o autoconhecimento, para a mulher, é mais do que uma busca de identidade: é parte de sua recusa da autodestruição da sociedade dominada pelos homens¹⁹ (Rich, 1972, p. 18, tradução nossa).

Assim, a mulher escritora percorre o caminho da poesia ou da ficção como uma busca de seu modo de estar no mundo, procurando ansiosamente por mapas, guias e possibilidade (Rich, 1972). Nesta busca,

desencadeada a luta revisionista, elas não enfrentavam seus inimigos de frente, até porque o que elas buscavam era uma nova leitura da ficção de autoria feminina. O que a escritora combatia [...] era a leitura que os patriarcas fizeram delas; enfim havia uma luta contra as palavras que, de seu lugar, disse como eram as mulheres sem ouvi-las (Moreira, 2003, p. 67).

E, ao se deparar com a persuasão das palavras masculinas, essa literatura se opõe ao que, de fato, o feminino representa, visto que “ela encontra a imagem da mulher em livros escritos por homens”²⁰ (Rich, 1972, p. 21, tradução nossa). Em contrapartida, a criação poética não acontece passivamente, uma vez que necessita de liberdade para transformar, desafiar, transcender e questionar a realidade (Rich, 1972). Nas palavras de Adrienne Rich (1972), as funções tradicionais femininas trivialmente cumpridas anulam o caráter subversivo da imaginação criadora. Esse olhar transgressor se expressa nos poemas da autora, que apresenta a sua concepção da arte poética como libertária e questionadora

mas escrever poesia ou ficção, ou mesmo pensar bem, não é fantasiar ou colocar fantasias no papel. Para que um poema se una, para que um personagem ou uma ação tome forma, é preciso haver uma transformação imaginativa da realidade que não seja de forma alguma passiva. E uma certa liberdade mental é necessária - liberdade para seguir em frente, para entrar nas correntes de seu pensamento como um piloto de planador, [...] para questionar,

¹⁹ *the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction-is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society”.*

²⁰ *“she meets the image of Woman in books written by men”.*

desafiar, conceber alternativas, talvez para a própria vida que você está vivendo naquele momento²¹ (Rich, 1972, p. 6, tradução nossa).

A título de ilustração da potência poética com a qual a poeta representa o feminino em seus poemas, em “Planetarium” (1974), Rich apresenta a mulher monstro desbravadora que descobre cometas e povoa galáxias:

A woman in the shape of a monster
 a monster in the shape of a woman
 the skies are full of them
 a woman ‘in the snow
 among the Clocks and instruments
 or measuring the ground with poles’
 in her 98 years to discover
 8 comets
 she whom the moon ruled
 like us
 levitating into the night sky
 riding the polished lenses
 Galaxies of women, there
 doing penance for impetuosity
 ribs chilled
 in those spaces of the mind²² (Rich, 1974, p. 24).

O poema supracitado é uma homenagem à astrônoma Caroline Herschel, que assim como grande parte das mulheres que contribuíram para o avanço nas Ciências e em outros setores da sociedade, foi ofuscada nos bastidores da História e não alcançou a notoriedade merecida frente a sua condição de *segundo sexo*. A alcunha de mulher monstro refere-se à personificação feminina que se contrapõe à mulher-anjo, emoldurada pelo patriarcado como a imagem passiva, fragilizada e afável de feminilidade (Gilbert; Gubar, 1984).

Assim, a mulher monstro do poema, que descobre na vida real oito planetas sem o devido reconhecimento pela grandiosidade de seu feito, é escolhida por Rich em seu poema para mostrar “às outras mulheres as suas capacidades criativas no campo profissional, descaracterizando a soberania masculina. Nesse poema, Rich coloca a mulher em evidência e

²¹ “*But to write poetry or fiction, or even to think well, is not to fantasize, or to put fantasies on paper. For a poem to coalesce, for a character or an action to take shape, there has to be an imaginative transformation of reality which is in no way passive. And a certain freedom of the mind is needed—freedom to press on, to enter the currents of your thought like a glider pilot, [...] it has to question, to challenge, to conceive of alternatives, perhaps to the very life you are living at that moment*”.

²² Mulher em forma de monstro / monstro em forma de mulher / os céus estão cheios delas / mulher ‘na neve / entre os Relógios e instrumentos / ou medindo o chão com varas’ seus 98 anos para descobrir 8 cometas / mulher ela que a lua regia como nós / levitando à noite-céu / montando lentes polidas / Galáxias de mulheres, ali / cumprindo penitência pelo ímpeto / costelas arrepiadas / naquele lugar das ideias” (Rich, 2016, tradução de Mariana Ruggieri).

assume um eu poético feminista” (Leão, 2007, p. 26). Na visão de Rich, a poeta de seu tempo precisa nascer duas vezes, ou seja, “ela deve ter começado como poeta, deve ter entendido o sofrimento do mundo como político, deve ter passado pela política e, do outro lado da política, deve renascer novamente como poeta”²³ (Rich, 2004, p. 30, tradução nossa).

O revisionismo revela-se através de uma tradição literária feminina de resistência, que tematiza tanto na prosa como na poesia imagens de isolamento, loucura, desconforto físico, além de doenças como claustrofobia e agorafobia, em que essas representações recorrentes evidenciam os anseios e as inquietações de autoras que se encontram distantes em termos psicológicos, históricos e geográficos (Gilbert; Gubar, 1984). Desse modo, é lugar comum nas diversas obras de diferentes escritoras “um impulso feminino mútuo de lutar para se libertar do confinamento social e literário por meio de redefinições estratégicas do eu, da arte e da sociedade”²⁴ (Gilbert; Gubar, 1984, p. 2, tradução nossa).

Nesse prisma, a poética feminina revela-se como um caminho de resistência, que perdura ainda na atualidade, ecoando as vozes de mulheres silenciadas pela tradição patriarcal, sobretudo no que se refere à representatividade das escritoras que não eram mencionadas como os autores masculinos. A esse respeito, Gilbert e Gubar (1984, p. 562) apontam que “‘Jane Austen’ às vezes era ‘Jane’, mas John Milton nunca era ‘John’”²⁵, evidenciando que tais nomeações demonstram a posição anômala ocupada por essas autoras, não como uma marca de feminilidade, mas de apagamento social da mulher escritora. Consoante Gilbert e Gubar (1984), a persistência da referência aos nomes das escritoras expressa não somente a dificuldade de afirmação da identidade das mulheres poetas, mas também a ausência de mulheres escritoras que herdaram de suas antepassadas. Para Nancy Walker (1992, p. 37-38, tradução nossa), “o coro de vozes femininas da década de 1890 simplesmente sinalizou o início de uma trajetória; quase todas as poetisas do século XIX, [...], caíram na obscuridade em poucas décadas”²⁶. Por conseguinte,

²³ “*She must have begun as a poet, she must have understood the suffering of the world as political, and have gone through politics, and on the other side of politics she must be reborn again as a poet*”.

²⁴ “*a common, female impulse to struggle free from social and literary confinement through strategic redefinitions of self, art, and society*”.

²⁵ “*‘Jane Austen’ was sometimes ‘Jane’, but John Milton was never ‘John’*”.

²⁶ “*in many ways the chorus of 1890s female voices simply signaled the beginning of a rout; almost all the nineteenth-century women poets, [...], drifted into obscurity within a few decades*”.

se a extraordinária dificuldade de conceber e manter a poesia viva no corpo de uma mulher fica clara quando lemos os comentários dos críticos "masculinistas", isso fica ainda mais claro quando comparamos as autoimagens das mulheres que conseguiram se tornar poetisas com as dos poetas homens em situação semelhante²⁷ (Gilbert; Gubar, 1984, p. 549, tradução nossa, grifo das autoras).

As mulheres poetisas do século XIX, com exceção de Emily Dickinson, situaram-se do lado de fora do cânone literário, em meio à hostilidade da formação de uma tradição literária patriarcal. Enquanto símbolo de resistência que atravessa a arte literária em prosa e em poesia como um lugar de fala das mulheres e, por essa razão, fortemente oprimido e silenciado ao longo do tempo,

um texto feminino não pode deixar de ser mais do que subversivo. Ele é vulcânico; ao ser escrito, provoca uma reviravolta na crosta da antiga propriedade, portadora de valores masculinos; não há outra maneira. Não há espaço para ela se ela não for um ele. Se ela é um ela-ela, é para destruir tudo, para quebrar a estrutura das instituições, para explodir a lei, para quebrar a "verdade"²⁸ (Cixous, 1976, p. 888, tradução nossa, grifo da autora).

É exatamente sobre essa força impressa na escrita feminina que as mulheres empreenderam verdadeiras revoluções, principalmente através da revisão do cânone literário em busca de uma nova tradição de contestação ao cânone patriarcal, que se constitui em

uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, que tomaria a obra, antes de tudo, como uma pista de como vivemos, como temos vivido, como fomos levados a nos imaginar, como nossa linguagem nos aprisionou e nos libertou; e como podemos começar a ver - e, portanto, a viver - de novo²⁹ (Rich, 1972, p. 18, tradução nossa).

Esse caminho percorrido através de uma linguagem libertária e, por sua vez, de resistência, foi trilhado por Kate Chopin em sua vasta produção literária. Como uma autora para além de seu tempo, que revoluciona tanto a forma como o conteúdo de seu universo ficcional, a escritora transgrediu os limites da escrita feminina ao tematizar em suas obras a mulher livre

²⁷ *"If the extraordinary difficulty of conceiving and sustaining living poetry in a woman's body is made clear when we read the pronouncements of "masculinist" critics, it is made even clearer when we compare the self-images of the women who did manage to become poets with those of similarly situated male poets".*

²⁸ *"A feminine text cannot fail to be more than subversive. It is volcanic; as it is written it brings about an upheaval of the old property crust, carrier of masculine investments; there's no other way. There's no room for her if she's not a he. If she's a her-she, it's in order to smash everything, to shatter the framework of institutions, to blow up the law, to break up the 'truth'".*

²⁹ *"a radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see-and therefore live-afresh".*

de toda e qualquer imposição social balizada pelo patriarcado, assim como ultrapassa a linha tênue que separa os gêneros literários ao compor narrativas em prosa poética no período de transição entre os séculos, cujo formato inovador tomou a dimensão de gênero literário somente no século XX. A seguir, buscamos contextualizar as escritoras que ousaram percorrer o caminho transgressor da prosa poética, consideradas nesta pesquisa como verdadeiras heroínas que desafiaram a ordem vigente.

2.3 Transgressão em prosa e poesia: as heroínas que ousam e desafiam

Com o intuito de evidenciar as autoras praticantes de prosa poética no contexto literário de Kate Chopin, buscamos neste subcapítulo situar essas escritoras às quais denominamos como *heroínas que ousam e desafiam*, fazendo uma menção direta à obra *The Awakening*, particularmente à referência aos dons artísticos e, ao mesmo tempo, à coragem das mulheres escritoras que empreendem verdadeiras revoluções nas artes em geral. O subtítulo em questão remete a um excerto da obra que apresenta um diálogo entre Edna Pontellier, a protagonista do romance e Mademoiselle Reisz, pianista solteira que ousou seguir o caminho da arte ao do casamento e da maternidade. Como uma mulher independente avessa às tradições patriarcais, a artista encoraja Edna a viver de sua arte como pintora de quadros, advertindo-lhe dos desafios que certamente encontraria pela frente:

ser uma artista implica muitas coisas: deve-se possuir muitos dons – dons absolutos – que não foram adquiridos por esforço. E, além do mais, para ter sucesso, o artista deve possuir a alma corajosa. [...] A alma bravia. A alma que ousa e desafia³⁰ (Chopin, 2002, p. 118).

Tal advertência da necessidade das mulheres se revestirem de coragem para tornarem-se artistas, seja através da música, das artes plásticas ou da literatura, demonstra o olhar crítico de Chopin em relação às dificuldades que a mulher do século XIX deveria superar para se manter financeiramente e alcançar realização pessoal, frente aos papéis sociais do patriarcado, que moldam a feminilidade na esfera doméstica e a realização da mulher nos cuidados com os filhos, com a casa e com o marido. Assim, a alma corajosa das mulheres artistas figura como

uma declaração da visão da própria Chopin sobre o que a mulher artista deve possuir para ser bem-sucedida. Essa suposição parece bastante válida, pois

³⁰ “to be an artist includes much; one must possess many gifts—absolute gifts—which have not been acquired by one’s own effort. And, moreover, to succeed, the artist must possess the courageous soul. [...] The soul that dares and defies” (Chopin, 1994, p. 61).

obras como *The Awakening* e "The Storm" mostram que a alma corajosa e valente que ousa e desafia é uma excelente descrição da própria autora³¹ (Weatherford, 1994, p. 94, tradução nossa).

Esta concepção visionária da autora, que alude à independência da mulher que precisa “de um teto todo seu” (Woolf, 1983, p. 8) para se tornar escritora, foi amplamente explorada no século XX e representa os ideais feministas que eclodiram uma verdadeira revolução nas décadas de 1960 e 1970 com a segunda onda do movimento feminista nos Estados Unidos. É a partir dessa perspectiva que buscamos retratar a ousadia das escritoras que se expressaram artisticamente através da prosa poética na transição entre os séculos, considerando a modernidade deste gênero literário para esse período e, por sua vez, diante da presença majoritariamente masculina de autores de prosa poética em detrimento da autoria feminina.

Antes de adentrarmos no universo das escritoras contemporâneas de Chopin, faremos uma retrospectiva histórica em relação às possíveis predecessoras da autora, às *mães literárias* que, de alguma forma, trouxeram vislumbres de prosa poética e de temas que abordam a condição feminina, que já apresentavam *as ferramentas rudimentares* (Woolf, 1983) que foram esculpidas na construção artística da palavra na ficção de Chopin. Neste percurso, encontramos no diário da autora intitulado *Common Place Book* (1876-1870) uma lista de livros que ela leu durante a sua lua de mel pela Europa (Toth, 1979). Selecionamos as obras de autoria feminina, entre as quais estão *Influence of Literature on Society* (1799), de Madame de Staël, *Pride and Prejudice* (1813), de Jane Austen, *Shirley* (1849), de Acton Bell, pseudônimo de Anne Brontë, *Diary of a Désennuyée* (1836), de Catherine Gray Frances e *Charms and Counter Charms* (1851), de Maria Jane McIntosh.

Na obra *Influence of Literature on Society* (1799), para além de abordar a influência mútua entre a religião, as leis, a moral e a literatura, Madame de Staël (1766-1817) aponta para a existência de uma nova forma de escrita que combina prosa e poesia no seguinte excerto:

Um novo estilo de composição poética existe nas obras em prosa de Rousseau e Bernardine de St. Pierre: ele surge da observação da natureza, em suas relações com os sentimentos com os quais ela inspira o mapa. Os antigos, ao personificarem flores, rios e árvores, perderam de vista as sensações simples e naturais, e adotaram em seu lugar quimeras brilhantes: mas a Providência conectou intimamente os objetos físicos com a existência moral do homem, de modo que nada pode ser acrescentado ao estudo de um, que não leve ao

³¹ “a statement of Chopin's own view of what the woman artist must possess to be successful. This assumption seems valid enough, as works like *The Awakening* and “The Storm” show that the courageous, brave soul that dares and defies is an excellent description of the author herself”.

mesmo tempo a um conhecimento mais profundo do outro³² (Staël, 1835, p. 89, tradução nossa).

A partir desta referência, podemos refletir sobre uma possível influência destas ideias que relacionam elementos da poesia, a natureza e um estilo inovador com o qual Chopin teve contato para desenvolver a sua arte literária.

Como leitora da obra-prima de Jane Austen (1755-1817), Chopin herdou o apreço pela ironia, como uma expressão crítica pertencente também à linguagem poética, que embora de forma velada, as escritoras do século XIX

a utilizavam para dar força contextual às suas tentativas revisionárias de autodefinição. [...] Os romances de Jane Austen sobre senso e sensibilidade, por exemplo, sugerem uma revolta contra os padrões de excelência feminina³³ (Gilbert; Gubar, 1984, p. 81, tradução nossa).

No que se refere à *Shirley* (1849), de Anne Brontë (1820-1849), o romance tem como pano de fundo a crítica social em relação à obrigatoriedade do casamento, das tarefas femininas e da posição da mulher na sociedade, em que protagonistas Shirley e Caroline sonham com uma vida diferente para as mulheres. Na senda da temática que permeia a escrita chopiniana, a narrativa apresenta um estilo altamente metafórico, em que os capítulos misturam gêneros literários como romance psicológico, comédia de costumes e romance histórico (Argyle, 1995). A partir disso, podemos conjecturar que a leitura da obra possivelmente motivou a escolha da autora pela linguagem metafórica e pela combinação de gêneros e estilos literários em seus escritos.

Outra obra de relevância elencada nas leituras da escritora é *Diary of a Désennuyée* (1836), de Catherine Gray Frances (1799-1861), que narra a história de uma mulher viúva que se alegra com a morte do marido, por estar liberta de um casamento infeliz, autora esta popularmente chamada de Gore, demonstra um apreço pela ideologia feminista diante de suas visões sociais em relação à restrição do talento feminino no espaço doméstico (Kendra, 2003). A partir desta referência, possivelmente naquele momento foi lançada a semente para a composição de “The Story of an Hour”, vinte e quatro anos após este registro em seu diário.

³² “A new style of poetical composition exists in the prose works of Rousseau and Bernardine de St. Pierre: this arises from the observation of nature, in its relations to the sentiments with which it inspires man. The ancients, in personifying flowers, rivers, and trees, hid lost sight of simple and natural sensations, and adopt-ed in their stead brilliant chimeras : but Providence has closely connected physical objects with the moral existence of man, that nothing can be added to the study of the one, which does not at the same time lead to a farther knowledge of the other”.

³³ “deployed it to give contextual force to their revisionary attempts at selfdefinition. Jane Austen’s novels of sense and sensibility, for instance, suggest a revolt against both those standards of female excellence”.

Na esteira de autoras femininas que inspiraram a produção literária de Chopin, Maria Jane McIntosh foi uma das primeiras romancistas norte-americanas que alcançou a publicação de mais de vinte e quatro obras consideradas best-sellers, sob o pseudônimo de Aunt Kitty. As heroínas de suas histórias demonstram força e determinação, assim como a escritora que se tornou independente com a popularidade de suas obras na França e na Inglaterra (Saulsbury, 2003). *Charms and Counter Charms* (1851) tematiza como a superstição pode influenciar a vida das pessoas, questionando a fé cega, a moralidade e a religiosidade. Uma *review* do romance realizada por meio do pseudônimo de Evangelista, aponta a seguinte crítica:

Uma obra de mérito extraordinário, com um objetivo muito mais profundo do que meramente divertir, que tenta resolver alguns dos problemas sutis da natureza humana. Algumas das lições mais sábias da vida são ensinadas na obra, enquanto a habilidade artística com a qual a narrativa é administrada transmite um interesse vívido. A autora poderia ser, com uma infusão mais forte do elemento poético, outra Joanna Baillie; e ninguém lerá a obra sem estimar seus poderes dramáticos e sua profunda percepção – Evangelista³⁴ (Mcintosh, 1851, p. 407, tradução nossa).

Com base na crítica referendada, podemos observar o viés poético da obra, bem como a escrita artística, que pode ter sido uma das referências para o desenvolvimento da prosa poética de Chopin. Por conseguinte, apesar de não ter sido citada nas leituras da viagem de Chopin, destacamos a poeta americana Emily Dickinson (1830-1886), como precursora de estilos e temas que seriam posteriormente desenvolvidos por Chopin em seu fazer literário, como autora de poemas narrativos como um prenúncio da prosa poética. O poema em prosa de Dickinson intitulado “My Life Had Stood A Loaded Gun” apresenta uma construção simbólica que evoca a ideia do potencial feminino como uma arma carregada, prestes a disparar, como pode ser observado nos versos a seguir:

My Life had stood – a Loaded Gun –
 In Corners – till a Day
 The Owner passed – identified –
 And carried Me away –

And now We roam in Sovereign Woods –
 And now We hunt the Doe –
 And every time I speak for Him –
 The Mountains straight reply –

³⁴ “A work of extraordinary merit, with a far deeper design than merely to amuse, it attempts to solve some of the subtle problems of human nature. Some of the wisest lessons in life are taught in the work, while the artistic skill with which the narrative is managed imparts a vivid interest. The author might be, with a stronger infusion of the poetic element, another Joanna Baillie ; and no one will read the work without a high estimate o! her dramatic powers and her deep insight” — Evangelist.

And do I smile, such cordial light
 Upon the Valley glow –
 It is as a Vesuvian face
 Had let its pleasure through –

And when at Night – Our good Day done –
 I guard My Master's Head –
 'Tis better than the Eider-Duck's
 Deep Pillow – to have shared –

To foe of His – I'm deadly foe –
 None stir the second time –
 On whom I lay a Yellow Eye –
 Or an emphatic Thumb –

Though I than He – may longer live
 He longer must – than I –
 For I have but the power to kill,
 Without – the power to die –³⁵ (Dickinson, 2011, p. 78-80).

A partir da segunda estrofe, podemos perceber o papel de ação do eu-lírico que sai do espaço fechado em que vageia para o bosque e vai em busca de sobrevivência pela caça. Desse modo, o eu-lírico se posiciona de forma contrária à domesticidade e passividade feminina e de posse de uma arma de fogo, como um objeto associado ao homem, o eu-lírico como a expressão de um eu-feminino passa a ter características como poder, coragem e autoridade. O auge deste poder se revela no último verso do poema em que expressa o poder de decisão sobre a vida de seu dono. Nesses termos, o poema em prosa de Dickinson evidencia que a vida inicialmente inativa do eu-lírico feminino, semelhante a uma arma carregada de força até mesmo letal, se transforma em uma vida de ação, “como uma resposta poética ao silenciamento histórico e literário das mulheres ao longo de séculos, a voz lírica silencia o personagem masculino que, [...], não tem mais capacidade de voz ou ação” (Santos, 2010, p. 52). Tal premissa é evidenciada em diversos contos e romances de Chopin, em que presumimos que pode haver alguma influência literária em termos de forma e conteúdo da obra de Emily Dickinson nesse sentido.

³⁵ “Minha vida, uma arma carregada, / Ficou pelos cantos até o dia / Em que o dono passou, e, ao reconhecer-me, Levou-me dali consigo. / Agora, vagueamos por regiões bosques / E damos caça ao cervo; / E sempre que por meu amo falo, / Os montes respondem céleres. / Se eu sorrio, uma luz tão calorosa / Rebrilha por sobre o vale / Como se a face de um Vesúvio / Seu prazer deixasse vaziar. / E, cumprido mais um dia, estar à noite / Em guarda à cabeceira de meu mestre / É melhor que partilhar / Um farto travesseiro de penas. / De seu inimigo, mortal inimiga sou / E, ao que insiste em afrontá-lo, / Oponho um olho amarelo / Ou um polegar enfático. / Embora mais que ele, talvez eu viva, / Mais que eu deveria ele viver; / Pois tenho tão só o poder de matar, / Não me é dado o poder de morrer” (Dickinson, 2011, p- 79-81, tradução de Ivo Bender).

No que se refere à escrita feminina em prosa poética, a romancista norte-americana em ascensão e contemporânea de Kate Chopin, Willa Cather (1873-1947), teve uma vasta produção literária composta em prosa, verso e crítica literária. Como uma de suas leitoras, Cather foi uma das mulheres da época que avaliou e teceu críticas negativas à obra-prima chopiniana, atribuindo à protagonista de *The Awakening* a alcunha de *Bovary crioula*³⁶. A respeito da crítica em questão, a nossa visão é que ao comparar Edna Pontellier à Emma Bovary, a protagonista da obra *Madame Bovary* (1857), de Gustava Flaubert, Cather expressa uma perspectiva rasa e sexista de entendimento da obra, que comunga da mesma leitura por parte de escritores masculinos que associam a busca pela individualidade da mulher com a morte trágica, como uma punição retratada no romances francêss. No entanto, discordamos desta visão por considerarmos que *The Awakening* carrega uma profundidade temática e simbólica que não se reduz a tal comparação simplista. Embora não seja propriamente o foco de nossa pesquisa, na análise da obra-prima de Chopin, buscaremos refutar a ideia de suicídio e, para tanto, nos debruçar sobre o valor simbólico da poética do mar.

Toth (1999) sinaliza que “embora admirasse o estilo de escrita leve, flexível e sutil de Chopin, ela lamentou sua escolha de um tema tão banal e sórdido”³⁷ (Toth, 1999, p. 223, tradução nossa). Posteriormente a publicação das obras de Chopin já no cenário literário do século XX, Cather escreveu em prosa poética, cujas obras-primas são as narrativas líricas *My Ántonia* (1918) e *A Lost Lady* (1923) e o poema em prosa *Spanish Johnny* (Bloom, 2000). Para a autora, a qualidade estética das obras modernas, diferentemente das produções literárias do século XIX, devem retratar a realidade sem adornos, manipulando a arte de escrever por meio da experimentação através de diferentes formas ficcionais (Bloom, 2000). Tais formas podem ser delineadas através do lirismo da linguagem utilizado pela autora, que “rompe com o idioma mais livre para produzir um tipo de prosa poética que luta pela liberdade e flexibilidade da prosa original”³⁸ (Ryder, 1985, p. 228, tradução nossa). Essa flexibilidade que mistura imagens e ritmos pode ser observada nos versos a seguir:

The old West, the old time,
The old wind singing through The red,
red grass a thousand miles,

³⁶ Neste contexto, os creoles são denominados os descendentes de espanhóis e/ou franceses.

³⁷ “While she admired Chopin's light, flexible, subtle writing style, she deplored her choosing so trite and sordid a theme”.

³⁸ “Occasionally Miss Cather breaks away from into freer idiom to produce a kind of prose poetry struggling for the freedom and flexibility of real prose”.

And, Spanish Johnny, you!
 He'd sit beside the water-ditch When all his herd was in,
 And never mind a child, but sing
 To his mandolin (Cather, 1951, p. 179).

A estrofe referendada é parte do poema em prosa intitulado “Spanish Jhonny” (1915) no qual a autora narra em versos a história de um musicista mexicano que tocava canções espanholas com seu bandolim, que possuía uma dupla personalidade ao mesmo tempo romântica e violenta assim como o velho oeste (Broncano, 2004). Desse modo, o personagem que intitula e tematiza o poema em prosa é representado por meio de repetições, comparações e aliteraões, com um estilo inovador da escrita experimental de Cather e, supostamente, como uma inspiração das obras em prosa poética de Chopin com as quais tinha uma certa familiaridade.

Katherine Mansfield (1888-1923) é uma das representantes da produção literária de prosa poética em língua inglesa da década de 1920. A escritora neozelandesa “marcou a literatura de língua inglesa e a geração de artistas do início do século XX com seu estilo ousado e sua prosa poética” (Gonçalves, 2014, p. 51). É interessante frisar que há uma certa semelhança na criação do estilo da autora em relação à literatura de Chopin, uma vez que ambas as escritoras tematizam o feminino em suas narrativas, além do fato de que elas registraram suas concepções literárias em seus escritos pessoais. Mansfield escrevia cartas que revelam suas predileções estilísticas, cujos registros confessionais juntamente com suas obras representam “aspectos basilares de sua prosa poética” (Gonçalves, 2014, p. 71) impressos na vida e na obra mansfieldiana. Tal peculiaridade de escrita lírica é mencionada pela autora em seu diário, como pode-se observar no excerto a seguir:

mas quero escrever, sobretudo eu quero escrever uma espécie de longa elegia para você. Talvez não em poesia. Nem em prosa, talvez. Quase com certeza num tipo de prosa especial. E, por fim, quero manter caderno de notas para ser publicado algum dia. Só isso. Nem novelas, nem histórias de problemas, nada que não seja simples e transparente (Mansfield, 1996, p. 62).

Embora não tenha tido contato ou apresentado em termos conceituais o gênero híbrido que almejava escrever através de sua *prosa especial*, é notável que a escrita em prosa poética já era uma prática com a qual a autora se identificava e, por sua vez, uma inspiração para os seus escritos no contexto literário de sua época. Ao enfatizar que pretendia escrever uma *elegia longa* para o destinatário da mensagem, cuja definição remete a uma “composição poética de tema triste” (Moisés, 1974, p. 169), Mansfield revela de antemão sua intenção de transgredir a forma do verso em uma prosa não convencional.

O lirismo presente em suas narrativas evidencia que a autora “flerta com a subversividade da linguagem poética” (Alan, 2011, p. 48). Em “The Garden Party”, conto publicado em 1921 na obra *The Garden Party and Other Stories*, tal linguagem é impressa através da adjetivação, da sonoridade, do trabalho rítmico e das rimas internas: “There, just inside the door, stood a wide, shallow tray full of pots of pink lilies. No other kind. Nothing but lilies radiant, almost frighteningly alive on bright crimson stems”³⁹ (Mansfield, 2006, p. 44).

Como uma das grandes representantes da literatura modernista e feminista de autoria feminina, Virginia Woolf figura entre as autoras do século XX que empreende na literatura em língua inglesa um estilo inovador de escrita em prosa poética e, por essa razão, a escritora é comumente reconhecida pela crítica como a precursora desse gênero literário. Essa constatação será oportunamente questionada nesta pesquisa, com o objetivo de mostrar a atuação literária de Kate Chopin em prosa poética já no século XIX, apesar da ausência de seu reconhecimento por parte dos estudos críticos.

A escrita lírica de Woolf está presente em seus diários, cartas, esboços, romances, ensaios, artigos de jornais e contos, em que sua construção estética denomina-se como prosa poética e integra quatro coletâneas da autora publicadas entre os anos de 1925 a 1947 (Silva, 2021). É através da junção da poesia com o experimentalismo em suas obras que a escritora “converte as experiências humanas em uma torrente de sentimentos e reflexões [...]. Somos atravessados, assim, pela potência política e poética woolfiniana” (Oliveira; Marouvo; Borba, 2021, p. 5). A representação de uma escrita cadenciada e imagética se desvela no cotidiano, nos sentimentos, nas paisagens, no tempo e no espaço, nos sons e nas artes, pois

a prosa poética de Woolf está nas viagens internas; nas contradições de *Noite e Dia*; na elegia de um soldado de guerra; nas flores de Clarissa Dalloway e nas ondas sonoras do Big Bem; no olhar do farol e na pintura de Lily; na poça de água que Rhoda não consegue ultrapassar; nas aventuras de um cachorro pelas ruas de Londres, nos anos percorridos por diferentes gerações de uma família e na viagem histórico-literária de Miss La Trobe (Oliveira; Marouvo; Borba, 2021, p. 5).

O hibridismo entre os gêneros que nasce do experimentalismo da autora engendra uma prosa poética que conecta não apenas o estético, mas além de poesia e prosa, o poético e o político. Ao empregar assonâncias, intertextualidades, aliterações, metonímias e metáforas, a escritora amplia as possibilidades de interpretação de suas obras. Modificando o modo de criar

³⁹ “Ali, do lado de dentro da porta, havia uma bandeja larga e rasa cheia de vasos de lírios . Nenhum outro tipo. Nada além de lírios radiantes, quase assustadoramente vivos em hastes carmesim brilhantes” (Mansfield, 2006, p. 44, tradução nossa).

ficção, Woolf entrega ao leitor o encantamento, a partir de combinações de cores, ritmos e imagens líricas (Oliveira; Marouvo; Borba, 2021).

Um exemplo de prosa poética woolfiniana é o romance *The Waves* (1931), que representa um marco importante em sua carreira literária em que os interlúdios delineiam “o mundo da natureza acima da compreensão humana conjugado ao trabalho com a luz do sol, das estrelas e o quebrar das ondas da praia” (Silva, 2021, p. 184), como pode ser observado no fragmento a seguir:

O Sol ainda não nascera. Era quase impossível distinguir o céu do mar, mas este apresentava algumas rugas, como se de um pedaço de tecido se tratasse. Aos poucos, à medida que o céu clareava, uma linha escura estendeu-se no horizonte, dividindo o céu e o mar. Então, o tecido cinzento coloriu-se de manchas em movimento, umas sucedendo-se às outras, junto à superfície, perseguindo-se mutuamente, sem parar⁴⁰ (Woolf, 2002, p. 4).

O excerto ilustra a textura lírica e a personificação dos elementos da natureza como o sol e o mar, traçando movimentos à narrativa que remetem à cadência da descrição da paisagem semelhante aos versos de um poema. Para Silva (2021), o romance em questão é um modelo que representa o aperfeiçoamento da experimentação lírica da técnica, demonstrando “uma nova forma de fazer ficção que contribui para a conceituação do modernismo na literatura inglesa” (Silva, 2021, p. 181).

No Brasil, o nome de destaque que compôs prosas notadamente poéticas é de Clarice Lispector, cujos escritos foram categorizados como pertencentes à técnica e ao espírito de Virginia Woolf e James Joyce (Bosi, 1994). No panorama nacional, o estilo inovador da escritora foge à classificações e coloca em cheque o conceito de gênero literário até então vigente, pois “o imenso lirismo e o mergulho na introspecção confundiam aqueles que tentavam analisá-la como ficção romanesca, resultando, via de regra, como um veredicto de precariedade” (Bittencourt, 2003, p. 107).

Desse modo, “subjacente à tessitura poética da escritora Clarice Lispector, há um laborioso processo artístico e intelectual por ela vivenciado” (Cunha, 2009, p. 54). Com efeito, “o encontro entre poesia e prosa na obra clariciana confere-lhe uma força e uma autenticidade criadora reveladoras de sua contemporaneidade literária” (Marçal, 2009, p. 23). Aos dezessete

⁴⁰ “The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually” (Woolf, 1992, p. 3).

anos, Clarice escreve *Perto do coração selvagem* (1943), romance este que expressa o valor inaugural de seu fazer poético, como pode ser observado no fragmento a seguir:

Atravessou a extensão de areia que levava à casa da tia, renunciando a praia. Debaixo dos grãos nasciam ervas magras e escuras que se retorciam asperamente à superfície da brancura fofa. A ventania vinha do mar invisível, trazia sal, areia, o barulho cansado das águas, embaraçava as saias entre as pernas, lambendo furiosamente a pele da menina e da mulher (Lispector, 1998, p. 19).

No fragmento em questão, a presença de atributos físicos às ervas e ao mar, bem como a prosa ritmada que se constrói através da imagem da ventania refletem a adjetivação, o compasso rítmico e a personificação comuns a obras em prosa poética. Considerada como uma das autoras mais importantes da literatura brasileira, Lispector trouxe para o cenário literário brasileiro da década de 1940 uma escrita que não foi prontamente compreendida em termos conceituais, o que mostra a atualidade da prosa poética para os séculos XX e XXI, visto que, como apontado nesta pesquisa, a conceituação do gênero é extremamente recente, fato este que reforça a perspectiva visionária de Chopin como escritora deste gênero no século XIX.

A partir das pesquisas apontadas neste trabalho, podemos vislumbrar que há um número pouco expressivo de autoras praticantes de prosa poética no início do século XX, ou seja, após as composições deste gênero produzidas anteriormente por Chopin, e os nomes aqui elencados mostram a ousadia da experimentação literária em língua inglesa. Contudo, destacamos que nosso trabalho fez um recorte de autoras mais conhecidas, mas não encerra a pesquisa sobre escritoras que utilizam prosa poética no início do século XX.

Não podemos fazer afirmações categóricas de que Cather, Mansfield, Woolf e Lispector foram inspiradas pelo estilo lírico chopiniano, e apesar de toda a opressão e apagamento de seus escritos por mais de cinquenta anos, não há como negar a presença marcante e a representatividade inovadora da autora e de suas obras na virada do século XIX. O fato em questão é que tal ostracismo evidenciou a ausência de representatividade de Chopin nesta gama de escritoras de prosa poética, embora a autora tenha escrito e publicado obras em períodos anteriores nos moldes deste gênero literário.

Dessa forma, a partir da análise das obras do *corpus* da presente tese, almejamos mostrar em nossa pesquisa que Kate Chopin ocupa um lugar de destaque com sua escrita que inaugura a prosa poética em língua inglesa. Buscando ampliar tais concepções do pioneirismo tanto na forma como no conteúdo das narrativas que serão analisadas nesta pesquisa, no capítulo 2, buscaremos evidenciar, para além do ofício de escritora, a posição de Chopin como pensadora da literatura enquanto produtora de crítica literária, bem como suas predileções literárias de

poetas que influenciaram suas obras e suas produções poéticas que abriram caminho para a formação de uma escrita em prosa poética, que desarticula os preceitos patriarcais acerca da condição feminina no contexto social, cultural e literário do século XIX.

3 O UNIVERSO POÉTICO DE KATE CHOPIN: ESCRITORA E PENSADORA DA LITERATURA

3.1 Kate Chopin: leitora de poesia

Dotada de um talento único próprio de um “gênio inato”⁴¹, nas palavras de seu primeiro biógrafo Daniel Rankin (1932, p. 174, tradução nossa), Chopin era uma leitora obstinada e não por acaso o seu universo poético se constitui a partir de um vasto repertório literário de poetas de todos os tempos, sobretudo por autores de sua época, que influenciaram a sua escrita profícua. Para o estudioso,

Ela era uma grande leitora, uma mente contemporânea. Ela absorveu a atmosfera e o clima do final do século, como esse final é refletido na arte e na literatura da Europa Continental. Talvez em St. Louis ela estivesse mais em contato com as tendências do final do século - na música, na poesia, na ficção⁴² (Rankin, 1932, p. 174, tradução nossa).

A vida social de Chopin foi marcada por reuniões literárias entre as quais com um pequeno grupo de mulheres para ler poesia. Em 1889, a autora aceitou o convite para participar do grupo de Charlotte Stearns Eliot, cujo filho mais novo “T.S. Eliot, escreveria mais tarde uma introdução ao seu poema dramático ‘Savonarola’”⁴³ (Eliot, 2002, p. 68, tradução nossa). Em seu ensaio crítico intitulado “Confidences”, a autora destaca a sua predileção por escritores que conseguem representar histórias com a habilidade semelhante a de um poeta, ou seja, criar cenas e cenários através de enredos que misturam prosa e poesia. A partir da análise da obra *Sister Jane* (1896), de Joel Chandler Harris, a autora reconhece como uma qualidade artística insuperável a imaginação do autor que retrata personagens de uma forma poética:

Há capítulos em *Sister Jane* que se destacam como tochas flamejantes. “Free Betsey Runs the Cards” é uma joia, assim como “Two Old Friends and Another”. “Jincy in the New Ground” é um pequeno trecho de ficção cuja poesia e charme pungente que o próprio Sr. Harris nunca superou [...]. Ele tem a imaginação peculiar e fantasiosa do poeta; tem o poder de retratar personagens em suas manifestações externas, insuperável por qualquer

⁴¹ “*Original genius*”.

⁴² “*She was a great reader, a contemporary mind. She absorbed the atmosphere and the mood of ending of the century, as that ending is reflect in Continental European art and literature. Perhaps in St. Louis she was closest in touch with the tendencies of the century’s ending – in music, poetry, fiction*”.

⁴³ “*Her youngest son, T.S. Eliot, would later write an introduction to her dramatic poem ‘Savonarola’*”.

escritor americano da atualidade e igualado por poucos⁴⁴ (Seyersted, 2006, p. 719, tradução nossa).

Além de Walt Whitman, Longfellow é um dos poetas preferidos da autora, ao qual fez a seguinte menção em seu diário:

a prosa e a poesia de Longfellow ostentam igualmente a marca de seu suave dom poético. Leio e releio com o maior prazer suas descrições requintadas de cenas e cenários alemães, pois minha paixão sempre foi viajar por essa terra. Seu *Hyperion* implantaria em qualquer coração um desejo pelas belezas da Alemanha, como há muito tempo implantou no meu. Viva! // esperamos que sim⁴⁵ (Seyersted, 2006, p. 335, tradução nossa).

É notório que tal menção em seu diário traz à tona a perspectiva visionária de Chopin, que demonstra sua habilidade e perspicácia em perceber a mistura dos gêneros literários precocemente, ainda enquanto escritora de seus diários. Tal percepção revela que para a jovem entusiasta da literatura, o *dom poético* de Longfellow é um dos atributos que o torna um “um poeta de verdade”⁴⁶ (Toth, 1999, p. 78, tradução nossa). Nesse ínterim, podemos concluir que a qualidade poética presente na escrita de Longfellow chama a atenção da jovem Katherine, cujo apreço pela linguagem simbólica e construção de imagens de cenários pintados como um quadro impressionista, descritos em prosa e poesia seriam peculiaridades próprias do estilo da autora.

Desse modo, “a ficção de Kate Chopin inclui, além da prosa quase poética, imagens impressionistas e outros atributos literários reconhecidos, que devem ser reconhecidos também como uma marca chopiniana”⁴⁷ (Kelley, 1994, p. 331, tradução nossa). Tais características impressionistas de retratar imagens e cenários atingem seu ápice em sua obra-prima. Nas palavras de Ulin (2014, p. 27), “ao escolher o impressionismo como paleta artística para seu romance”, o despertar de Edna Pontellier ocorre em uma paisagem impressionista quando a

⁴⁴ “There are chapters in *Sister Jam* that stand out like flaming torches. “Free Betsey Runs the Cards” is a gem; as well as “Two Old Friends and Another.” “Jincy in the New Ground” is a little bit of fiction whose poetry and poignant charm Mr. Harris himself has never surpassed [...] he has the quaint and fanciful imagination of the poet; he has the power to depict character in its outward manifestations, unsurpassed by any American writer of the present day and equalled by few”.

⁴⁵ “Longfellow’s prose and poetry bear alike the stamp of his soft poetic genius. I read and reread with keenest enjoyment his exquisite descriptions of German scenes and scenery for my passion has always been to travel in that land. His *Hyperion* would implant in any heart an aching after Germania’s beauties as it has long since implanted in mine. Heigh Ho! // faut espérer”.

⁴⁶ “is a poet and a true one”.

⁴⁷ “Kate Chopin’s fiction includes, in addition to near-poetic prose, Impressionist imagery, and other recognized literary attributes, [...] which should be recognized also as a Chopinesque mark”.

protagonista vê diante de si todos os desafios e possibilidades daquele mundo novo que se apresenta para ela (Ulin, 2014).

Nessa perspectiva, em suas narrativas,

primeiro, ela começou a se afastar do uso de cenários sulistas em suas histórias e a experimentar novos temas. Mais tarde, acrescentou um significado místico ao importante papel que a natureza sempre desempenhou em sua ficção. Por fim, a poesia dos simbolistas franceses apresentada no Chap-Book a incentivou a usar símbolos e imagens de forma mais ampla em seu próprio trabalho⁴⁸ (Eliot, 2002, p. 100, tradução nossa).

Com efeito, suas composições representam “uma celebração lírica da vida. Nelas, os sentimentos de um personagem estão associados a ‘canções’ e ‘vozes’ naturais ou a imagens de objetos e eventos na natureza”⁴⁹ (Bender, 1974, p. 257, tradução nossa). À vista disso, diversos poetas têm suas obras referendadas direta e indiretamente nas narrativas da autora. Em se tratando da obra-prima de Chopin, a presença desses escritores sinaliza beleza e lirismo a partir dos simbolismos de Walt Whitman e de Swinburne (Arner, 2009). Como um de seus poetas favoritos (Seyersted, 1980), a poesia de Whitman ecoa explicitamente na imagética do mar em *The Awakening* e também no capítulo IX, na passagem em que Edna ouve Madame Ratignolle tocar uma melodia no piano que ela chama de “Solidão”. Nesse momento,

it there came before her imagination the figure of a man standing beside a desolate rock on the seashore. He was naked. His attitude was one of hopeless resignation as he looked toward a distant bird winging its flight away from him⁵⁰ (Chopin, 1994, p. 25-26).

O fragmento em questão faz uma referência direta ao poema whitmaniano “Out of the Cradle Endlessly Rocking” (1855), especificamente à seguinte estrofe:

Over the sterile sands and the fields beyond, where the child leaving his
bed wander’d alone, bareheaded, barefoot,
Down from the shower’d halo,
Up from the mystic play of shadows twining and twisting as if they were

⁴⁸ “First, she began to move away from the use of Southern settings for her stories and to experiment with new themes. Later she added a mystical significance to the important role that nature had always played in her fiction. Finally, the poetry of the French symbolists featured in the Chap-Book encouraged her to use symbols and images more widely in her own work”.

⁴⁹ “lyric celebrations of life. In them, a character’s feelings are associated with natural “songs” and “voices” or with images of objects and events in nature”.

⁵⁰ “vejo à sua imaginação a figura de um homem em pé ao lado de uma rocha desolada à beira-mar. Ele estava nu. Sua atitude era de uma total resignação ao olhar em direção a um pássaro distante, dando asas ao seu vôo distante” (Chopin, 2002, p. 51).

alive,
 Out from the patches of briers and blackberries,
 From the memories of the bird that chanted to me,
 From your memories sad brother, from the fitful risings and fallings I heard,
 From under that yellow half-moon late-risen and swollen as if with tears,
 From those beginning notes of yearning and love there in the mist,
 From the thousand responses of my heart never to cease,
 From the myriad thence-arous'd words,
 From the word stronger and more delicious than any⁵¹ [...] (Whitman, 2007,
 p. 273).

Além disso, “‘The Awakening’ está impregnado do espírito de ‘Song of Myself’ de Whitman”⁵² (Leary, 1994, p. 217, tradução nossa). O poema aparece de forma implícita no romance exaltando o despertar do eu feminino da protagonista em que ela celebra a si mesma, em que a ideia de autossuficiência alude ao verso “I exist as I am, that is enough”⁵³ (Whitman, 2007, p. 69). Como leitora de Walt Whitman, Chopin se inspirou “em sua rejeição radical das formas poéticas tradicionais e das normas sociais como referência para seus projetos modernistas”⁵⁴ (Puckett, 2019, p. 68, tradução nossa).

Como um poeta inspirador para ela, o mar enquanto elemento de múltiplas simbologias em sua obra-prima traz a presença marcante dos versos do escritor estadunidense, pois ecos poéticos de Whitman podem ser reconhecidos nos murmúrios recorrentes do oceano (Leary, 1994). Na tessitura do romance, os versos de Whitman evidenciam a concepção transcendental da emergência de uma nova vida associando Chopin ao poeta (Ringe, 1994), pois

a fusão de individualidade, sexualidade e maternidade que existe na mulher plenamente realizada, impossível de descrever diretamente, Chopin sugere poderosamente por meio da "ode" poética ao mar [...]: a voz do mar é sedutora⁵⁵ (Skaggs, 1985, p. 100, tradução nossa).

⁵¹ “Sobre as areias estéreis e os campos além, onde a criança deixando sua cama vagou sozinha, cabeça nua, descalça, / Descendo da uma auréola chuvosa, / Subindo do jogo místico das sombras trançando e torcendo como se estivessem vivas, / Dos canteiros de sarças e amoras-pretas, / Das memórias do pássaro que recitou para mim, / De tuas memórias triste irmão, das ascensões e quedas espasmódicas que ouvi, / De sob essa meia-lua amarela tardi-elevada e inchada como se de lágrimas, / Das notas iniciais de anseio e amor lá na neblina, / Das milhares de reações de meu coração incessante, / Da miríade de palavras daí-despertadas, / Da palavra mais forte e deliciosa que qualquer outra [...]” (Whitman, 2009, p. 290)

⁵² “*the whole of The Awakening is pervaded with the spirit of Whitman’s ‘Song of Myself’*”.

⁵³ “Existo como sou, é o bastante” (Whitman, 2009, p. 86).

⁵⁴ “*his radical rejection of traditional poetic forms and social norms as inspiration for their modernist projects*”.

⁵⁵ “*The fusion of individuality, sexuality, and maternity that exists in the fully realized woman, impossible to describe directly, Chopin suggests powerfully through the poetic “ode” to the sea [...]: the voice of the sea is seductive*”.

A presença marcante dos versos de Whitman nas narrativas da escritora será amplamente explorada no capítulo três desta tese, mais precisamente no subcapítulo dedicado à análise da obra-prima e do conto “The Storm”, de Chopin, cuja ressonância poética será essencial para as reflexões que buscamos realizar.

Outro poeta renomado citado pela autora é o inglês John Keats, cuja menção sugestiva e tendenciosa da balada “La Belle Damme Sans Merci” (1819) no capítulo XXI de *The Awakening* ocorre no momento em que, ao receber a visita da amiga pela primeira vez, Mademoiselle Reisz chama Edna de *la belle damme (sans merci?)*, como ilustra o fragmento a seguir: “and how is *la belle dame?* Always handsome! always healthy! always contented!”⁵⁶ (Chopin, 1994, p. 60). Tal alusão imprime a percepção da pianista diante de uma mulher que almeja realizar seus desejos de liberdade e prazer, como uma dama impiedosa que não corresponde aos anseios do ser amado, construindo, desse modo, a imagem do feminino à revelia da tradição patriarcal. No excerto em questão, a personagem identifica a protagonista a uma *femme fatale*, como uma referência direta ao poema “La Belle Dame Sans Merci”, de Keats, uma vez que “Mlle Reisz toca a canção de Isolda de Tristão e Isolda, de Wagner, associando Edna à agonia romântica e ao trágico motivo de amor e morte de Wagner”⁵⁷ (Bloom, 2007, p. 115, tradução nossa).

Em se tratando de referências poéticas em seus escritos, outra menção relevante é o poema “The Rime of the Ancient Mariner” (1798), de Coleridge no capítulo 13 *The Awakening*, que carrega símbolos fantasmagóricos ao enredo “devido à sua força de expressão lírica”⁵⁸ (Rossi, 2015, p. 76, tradução nossa). O excerto a seguir ilustra a alusão ao referido poema:

The night came on, with the moon to lighten it. Edna could hear the whispering voices of dead men and the click of muffled gold.
When she and Robert stepped into Tonie’s boat, with the red lateen sail, misty spirit forms were prowling in the shadows and among the reeds, and upon the water were phantom ships, speeding to cover⁵⁹ (Chopin, 2006, p. 920).

⁵⁶ “E como vai *la belle damme?* Sempre linda! Sempre saudável! Sempre alegre!” (CHOPIN, 2002, p. 116).

⁵⁷ “Mlle Reisz plays *Isolde’s song from Wagner’s Tristan and Isolde*, associating Edna with romantic agony and Wagner’s tragic love-death motif”.

⁵⁸ “due to its powerfully lyrical façade”.

⁵⁹ A noite veio, com a lua para iluminar. Edna ouvia as sussurrantes vozes dos homens mortos e o estalar do ouro escondido. Quando ela e Robert entraram no barco de Tonie, com vela latina vermelha, obscuras formas de espíritos espreitavam nas sombras e por entre o junco e sobre as águas haviam navios fantasmas, apressando-se para se esconderem (Chopin, 2002, p. 75).

O trecho da obra retrata a imaginação de Edna que surge a partir das estórias de Madame Antoine sobre navios piratas e lendas dos baratarios quando a protagonista faz um passeio com Robert na ilha de Chenière Caminada, cujas imagens poéticas rompem os limites entre o real e o imaginário neste passeio noturno no mar. No poema de Coleridge, um velho marinheiro conta uma história de uma viagem ao Polo em que um albatroz pousa no navio e é morto pelo marinheiro, fato este que desencadeia uma maldição sobre toda a tripulação. Por conseguinte, “eles cruzam com um navio fantasmagórico onde avistam dois vultos-esqueleto: a Morte e a Vida-em-Morte, que jogam nos dados a sorte da tripulação, sendo que a Vida-em-Morte ganha o marinheiro” (Scandolara, 2014, p. 54). Nos termos de Rossi (2006), tal imagética mórbida na narrativa de Chopin revela que

esta evocação de navios fantasmas parece não apenas lembrar a História de Grand Isle e sua ligação com os piratas da região do Caribe, mas também, e principalmente, parece ser um signo de morte, um signo do espreitar da Morte em relação a Edna, novamente tentando adiantar, veladamente, o que vai se concretizar apenas no último momento da obra (Rossi, 2006, p. 146).

No tocante às intertextualidades poéticas presentes em *The Awakening*, destacamos a cena do capítulo XXX do romance em que Gouvernail cita dois versos do poema “A Cameo” (1866), de Swinburne durante o jantar de aniversário da protagonista em que ela comemora além de sua idade nova, a liberdade de mudar-se para outra casa e viver para si mesma. Assim, “em apreciação à cena dionisíaca da festa de aniversário de Edna que se desenrola à sua frente”⁶⁰ (Rossi, 2015, p. 79, tradução nossa), o personagem diz: “‘There was a graven image of Desire / Painted with red blood on a ground of gold’ – murmured Gouvernail, under his breath”⁶¹ (Chopin, 2006, p. 973). Os versos citados por Gouvernail fazem alusão à concepção machista do personagem que considera que as atitudes de Edna poderão conduzi-la para um caminho perigoso em que o “desejo” acarretará “sangue”, vislumbrando as consequências do prazer feminino, veementemente proibido e ofuscado pelos preceitos patriarcais, por se tratar de “um poema sobre as paixões humanas e sobre a consequência do entregar-se a essas paixões” (Rossi, 2013, p. 3).

Apesar da voz repressora de Gouvernail, o diálogo subtextual representa “a busca obstinada pela satisfação total do *Desejo* romântico (em todas as suas manifestações sexuais,

⁶⁰ “in appraisal to the Dionysian scene of Edna’s birthday party moving in front of him”.

⁶¹ “Havia uma imagem esculpida do Desejo. Pintada com sangue vermelho numa base de ouro” – murmurou Gouvernail a meia voz” (Chopin, 2002, p. 166).

emocionais, psicológicas e espirituais)"⁶²(Petry, 1996, p. 15, tradução nossa), visto que Algernon Swinburne, como o único escritor contemporâneo citado em *The Awakening*, critica a tradição repressiva do patriarcado. Nesse viés,

para além da essência fundamentalmente feminista de contestação do patriarcado que o define, esse processo infinito que se verifica em toda a obra da autora é uma operação textual de resistência ao universo patriarcal, operação essa que abre a textualidade ao acontecimento da linguagem, o que torna os escritos chopiniano também disseminadores dessa resistência que contamina e desarticula as bases sustentadoras da literatura, sociedade e cultura ocidentais, bases essas essencialmente patriarcais (Rossi, 2012, p. 65).

Desse modo, o poético na escrita de Chopin se manifesta como um elemento de crítica à representação feminina, à sociedade e à cultura de sua época, como fruto de suas predileções de autores e obras que integram suas narrativas e de leituras de poemas ao longo de toda a sua vida, assim como enquanto autora de ficção e poesia. Ao se misturar com a prosa, por meio de versos, imagens, sons, metáforas e símbolos, os poemas despertam significados e trazem revelações transgressoras para aquele momento de transição entre os séculos, que transparecem o olhar visionário da autora para o surgimento de uma escrita feminina que ultrapassa as fronteiras entre os gêneros, sejam eles literários ou identitários em relação aos caminhos que as mulheres poderiam trilhar livremente, na vida e na ficção.

3.2 Kate Chopin: autora de poesia

Chopin enveredou pelo caminho da poesia antes de escrever prosa, caminho esse que foi, de certa forma, colocado em segundo plano em seus escritos como uma poeta que não conseguiu êxito em suas produções, diante da preferência do público da época por narrativas, sendo essas um meio de sobrevivência para a autora. No entanto, sua predileção pela poesia desvela-se em seus contos e romances que podem ser categorizados como prosas poéticas. O apreço da autora por poemas surgiu desde muito cedo, assim como seu talento se desenvolveu precocemente, nascendo, por assim dizer, uma escritora em potencial ainda criança, através da escrita de seus diários:

leitora ávida desde a infância, na adolescência Kate começou a escrever em seu diário, no qual copiava trechos de poesia e prosa que lhe pareciam atraentes e onde também escrevia suas próprias observações, ensaios e

⁶² "the obstructed quest for total fulfillment of romantic 'Desire' (in all its sexual, emotional, psychological, and spiritual manifestations)".

poesias. Ela admirava o trabalho do poeta popular Longfellow⁶³ (Walker, 1992, p. 4, tradução nossa).

Diante de sucessivas perdas de familiares, sobretudo do marido, ela começou a escrever, fato este que deu um novo sentido a sua vida. Desse modo, “os esforços de Kate na tentativa da criação literária começaram pela poesia” (Moreira, 2003, p. 121). A trajetória de Chopin no universo poético resultou em doze poemas, que tematizam a natureza, o amor, a sensualidade e segredos (Toth, 1999). Durante oito anos, no período de 1891 a 1899, Chopin escreveu por volta de cinquenta poemas e apenas alguns vieram a público somente em 1932 com a publicação da primeira biografia da autora por Daniel Rankin intitulada *Kate Chopin and Her Creoles Stories* (1932). Na obra supracitada, Rankin apresenta os poemas considerados por ele como os melhores de Chopin: “It Matters All” (1893), “O, Me! O, My!” (não datado), “A Fancy” (não datado), “Psyche’s Lament” (1890), “Life” (1893), “An Hour” (não datado), “A Document in Madness” (1898), “I’ve Opened All the Portals Wide”, publicado no *The Century* em 1899 e o poema que escreveu em homenagem a sua amiga Kitty intitulado “To the Friend of My Youth: To Kitty”, em agosto de 1900 (Rankin, 1932). Toth afirma que a escritora dedicou-se a escrever poesia durante o inverno de 1898 a 1899, mas apenas um deles, “‘I Opened All the Portals Wide’ encontrou uma editora”⁶⁴ (Toth, 1999, p. 208, tradução nossa).

Além dos poemas mencionados, alguns permaneceram em seus manuscritos e apenas poucos foram publicados na época e, postumamente, integraram a coletânea *The Complete Works of Kate Chopin* (1969), de Per Seyersted. A obra do segundo biógrafo da escritora reúne vinte poemas e alguns deles não foram compilados por Rankin, dentre os quais estão “If It Might Be”, obra inaugural da autora publicada na revista *America* em 1889; “The Song Everlasting” (1893), cujos primeiros títulos foram “Life” (citado por Rankin) e “Love Everlasting”, poema impresso na programação do ‘Reciprocity Day: Uma tarde com autores de St. Louis’, em 29 de novembro de 1899”⁶⁵ (Seyersted, 2006, p. 1031, tradução nossa); “You and I,” (1893), também publicado na programação do Wednesday Club de Saint Louis (Cf. Seyersted, 2006); “In Dreams Throughout the Night” (1893); “Good Night” (não datado) publicado em 1894 no *Times Democrat* com o título “Good-By” (Cf. Seyersted, 2006). No ano

⁶³ “An avid reader since childhood, Kate as a teenager began to keep a commonplace book—a journal into which she copied passages of poetry and prose that she found appealing and where she also wrote her own observations, essays, and poetry. She admired the work of the popular poet Longfellow”.

⁶⁴ “but only one, ‘I Opened All the Portals Wide’, ever found a publisher”.

⁶⁵ “poem was printed in the program for the St. Louis Wednesday Club’s ‘Reciprocity Day: An Afternoon with St. Louis Authors,’ Nov. 29, 1899”.

de 1895, Chopin compôs quatro poemas: "If Some Day", "To Carrie B." (1895), "To Hider Schuyler" (1895) e "To 'Billy' with a Box of Cigars", todos publicados pela primeira vez na coletânea do biógrafo norueguês.

Seyersted (1980) pontua que “o fato de Kate Chopin ter tentado publicar alguns de seus quase cinquenta poemas sugere que ela também atribuía certa importância a seus esforços nesse meio”⁶⁶ (Seyersted, 1980, p. 171, tradução nossa). Outros poemas que merecem destaque na obra são "To Mrs. R." (1896), "Let the Night Go" (1897), "There's Music Enough" (1898), cuja primeira publicação surgiu na obra de Rankin com o título de "O, Me! O, My!", assim "An Ecstasy of Madness," (1898) que teve como título anterior "A Document in Madness". Ademais, os últimos poemas publicados por Chopin entre os anos de 1898 e 1899, próximo ao período em que a autora escreve sua obra-prima, foram "I Wanted God" (1898), "Because" (1899) e "The Haunted Chamber" (1899).

Os poemas chopinianos, definidos por Rankin (1932) como “versos de amor e fantasia”⁶⁷ (Rankin, 1932, p. 188, tradução nossa), retratam as predileções literárias que marcaram a sua vida, pois seus versos “costumam ser tão sentimentais quanto os de Longfellow, que ela admirava na juventude, e tão enigmáticos quanto os de Whitman e Swinburne, que ela admirava na maturidade”⁶⁸ (Eliot, 2002, p. 62, tradução nossa).

Já o primeiro poema escrito por Chopin merece destaque neste trabalho, em especial pelo fato de que a obra em questão inaugura um caminho que posteriormente será traçado como uma senda inovadora para os escritos de autoria feminina. Embora se trate de um poema, é a partir do seu gosto pela escrita poética que nasce a autora de prosa poética quando a definição do gênero em questão ainda não existia, ou seja, ainda não havia sido cunhado por estudiosos da literatura na transição entre os séculos e nem nos anos seguintes, como já ressaltamos nesta tese. O amor é a temática do seu primeiro poema publicado “If It Might Be”, assim como a maioria de seus poemas, no qual o eu-lírico atribui ao ser amado a felicidade de viver em nome desse amor, trazendo um tom de indefinição através da partícula “if” que simboliza incerteza diante de um amor que possivelmente não se concretiza.

If it might be that thou didst need my life;
Now on the instant would I end this strife

⁶⁶ *“the fact that Kate Chopin tried to place a number of her nearly fifty poems would suggest that she attached a certain importance also to her efforts in this medium”.*

⁶⁷ *“lyrics of love and fancy”.*

⁶⁸ *“is often as sentimental as that of Longfellow, whom she admired in her youth, and as enigmatic as that of Whitman and Swinburne, whom she admired in her maturity”.*

'Twixt hope and fear, and glad the end I'd meet

With wonder only, to find death so sweet.
 If it might be that thou didst need my love;
 To love thee dear, my life's fond work would prove.
 All time, to tender watchfulness I'd give;
 And count it happiness, indeed, to live (Chopin, 2006, p. 727).

Toth (1999) considera o poema em questão um tanto ambíguo e pontua que na época de sua publicação, os leitores presumiam que se tratava de uma obra autobiográfica, ora se referindo ao falecido marido de Chopin, ora ao seu possível amante, cuja impossibilidade de concretização do amor retratado nos versos se daria pelo fato de que ele era casado. Dessa forma,

em Cloutierville, o poema foi, sem dúvida, passado de mão em mão e mastigado em busca de pistas e segredos. Almas caridosas presumiriam que Chopin estava escrevendo sobre seu falecido marido, Oscar, e talvez estivesse, embora ela também pudesse estar pensando, em uma perspectiva de "e se", sobre Albert Sampite⁶⁹ (Toth, 1999, p. 107, tradução nossa).

Assim, “o amor expressa a disposição da pessoa de fazer do ‘amor’ por ‘você’ o ‘trabalho de sua vida’”⁷⁰ (Skaggs, 1985, p. 64, tradução nossa, grifos do autor). Além de tematizar o amor, seus principais temas poéticos são “os impulsos de despertar da primavera e a saudade do companheiro perdido”⁷¹ (Seyersted, 1980, p. 172, tradução nossa).

O cenário noturno é recorrente em seus poemas e em suas narrativas em que a noite é descrita de modo poético, assim como “suas imagens são tradicionais, incluindo pássaros e flores, a lua e as estrelas”⁷² (Seyersted, 1980, p. 171, tradução nossa). Sob uma atmosfera romântica e onírica, nasce o poema “In Dreams Throughout the Night”, o primeiro em que nem todos os versos são rimados:

In dreams throughout the night, dear,
 Thy voice I heard;
 A tenderest love and longing
 Freight each blessed word.

⁶⁹ “*In Cloutierville, the poem was no doubt passed around and chewed over for clues and secrets. Charitable souls would assume that Chopin was writing about her late husband, Oscar, and perhaps she was although she may also have been musing, in a what-if vein, about Albert Sampite*”.

⁷⁰ “*expresses the persona's willingness to make loving ‘thee’ her ‘life's fond work’*”.

⁷¹ “*the awakening urges of spring and the longing for the lost companion*”.

⁷² “*her imagery is traditional, including birds and flowers, the moon and the stars*”.

All through the night in dreams, love,
Thine eyes were there;
And hid in the depth of their fondness
I read a silent prayer.

O, how should I answer thine eyes, dear,
But with my own!
And how respond to the voice I love
Save with an answering tone (Chopin, 2006, p. 729).

Em seu fazer poético, “embora admirasse Whitman, ela parece ter ficado satisfeita em usar em seus próprios versos apenas a dicção e a métrica convencionais”⁷³ (Seyersted, 1980, p. 171, tradução nossa). Tais particularidades em sua composição de versos podem ser observadas no poema “The Haunted Chamber”, aclamado pela crítica como o melhor trabalho da autora, considerado raro em razão do eu-lírico representado por uma voz masculina. O poema em questão foi escrito logo depois que Chopin leu as provas de sua obra-prima, apresentando uma profunda identificação da mulher do poema com Edna Pontellier (Seyersted, 2006). Em consonância com as ponderações de Seyersted (2006), Toth (1999) pontua que os versos prenunciam “como os homens interpretariam mal e difamariam Edna Pontellier”⁷⁴ (Toth, 1999, p. 218).

Of course 'twas an excellent story to tell
Of a fair, frail, passionate woman who fell.
It may have been false, it may have been true.
That was nothing to me it was less to you.
But with bottle between us, and clouds of smoke
From your last cigar, 'twas more of a joke
Than a matter of sin or a matter of shame
That a woman had fallen, and nothing to blame,
So far as you or I could discover,
But her beauty, her blood and an ardent lover.
But when you were gone and the lights were low
And the breeze came in with the moon's pale glow,
The far, faint voice of a woman, I heard,
'Twas but a wail, and it spoke no word.
It rose from the depths of some infinite gloom
And its tremulous anguish filled the room.
Yet the woman was dead and could not deny,
But women forever will whine and cry.
So now I must listen the whole night through
To the torment with which I had nothing to do
But women forever will whine and cry

⁷³ “*though she admired Whitman, she seems to have been satisfied to use in her own verse only conventional diction and meter*”.

⁷⁴ “*foreshadowing how men would misinterpret, and malign, Edna Pontellier*”.

And men forever must listenand sigh (Chopin, 2006, p. 733).

A mulher que perece no poema diante de seu *pecado*, do *amante ardente* e da *paixão* é retratada ironicamente pelo eu-lírico no verso “That a woman had fallen, and nothing to blame” (Chopin, 2006, p. 733), evidenciando, por sua vez, que ela mesma é culpada pelo seu destino e que, contrariamente à visão feminina, através da qual as mulheres no poema *lamentam* e *choram*, o homem abstém-se de culpa, como demonstra o verso “To the torment with which I had nothing to do” (Chopin, 1997, p. 733). A respeito deste poema, Gilbert (2002) acentua que

o eu-lírico masculino conta a história ‘De uma mulher bela, frágil e apaixonada que caiu’. Narrada em dísticos simples, a história parece, a princípio, apenas um item para o deleite masculino, uma diversão após o jantar⁷⁵ (Gilbert, 2002, p. 5, tradução nossa).

Tal percepção de Gilbert a respeito de “The Haunted Chamber” revela o viés sarcástico do poema que, de alguma forma, já antecipa o que os leitores encontrariam na figura de Edna Pontellier como uma das personagens mais emblemáticas que se diverte no jantar em que comemora a sua liberdade, após abandonar o marido e os filhos e seguir novos rumos às avessas da tradição patriarcal.

Com exceção de alguns contos, além deste poema emblemático escrito no período em que Chopin aguardava ansiosamente pelo lançamento de *The Awakening*, ela escreveu vários outros poemas, período este nomeado como “interlúdio poético”⁷⁶ (Seyersted, 1980, p. 169) pelo seu segundo biógrafo, cujo motivo “pode muito bem ter sido o fato de que ela, de alguma forma, sentiu que a reação ao seu romance decidiria o assunto que ela trataria em seguida e até onde iria em seu realismo”⁷⁷ (Seyersted, 1980, p. 169). Tal fato demonstra que mesmo tendo se dedicado a escrever e publicar diversas narrativas, a autora não deixou de escrever poesia.

Desse modo, a escrita em prosa poética de seus textos ficcionais revela tanto o apreço da escritora por este gênero literário como também a poesia como um caminho para a tomada de decisão sobre o seu futuro como escritora realista. Nesse percurso, é notável a presença marcante da prosa poética em sua obra máxima e também a pluralidade de gêneros que se entrelaçam no romance, que foge a simples classificação de romance realista, misturando poesia, fantasia, narrativa mítica, prosa, música e prosa poética. Dada a originalidade no tema

⁷⁵ “a male speaker tells the tale ‘Of a fair, frail, passionate woman who fell’. Narrated in neat couplets, the story seems at first merely an item for masculine delectation, an after-dinner diversion”.

⁷⁶ “poetic interlude”.

⁷⁷ “may well have been that she somehow felt that the reaction to her novel would decide what subject matter she would deal with next and how far she would go in her realism”.

e na forma, *The Awakening* é “inclassificável, irreduzível aos modelos de qualquer escola literária do século XIX ou posteriores/anteriores” (Rossi, 2006, p. 140), assim como o fazer artístico da escritora como praticante de prosa poética na literatura de autoria feminina, antecipando em meio século o caminho literário percorrido pelas autoras do modernismo.

3.3 À revelia da tradição: o aspecto inovador da literatura chopiniana

Através de uma escrita revolucionária para o contexto literário do século XIX, marcada pela forma e conteúdo com um estilo duplamente transgressor, que, com lirismo e ironia, coloca em cena temas incomuns de serem encontrados nas páginas dos livros e até o pensamento das escritoras de seu tempo, Chopin ousou criar histórias e universos femininos únicos, por meio de um estilo marcado “de realismo mítico e poético”⁷⁸ (Arner, 2009, p. 117) que pode ser ousadamente definido como o *estilo chopiniano*. Com efeito, “o estilo é o ponto de partida de todo projeto criador; por isso mesmo, todo artista aspira a transcender esse estilo comum ou histórico” (Paz, 1982, p. 20). A ideia de estilo chopiniano aqui proposta aproxima-se da definição de estilo artístico postulada por Bakhtin (1997):

o estilo artístico não trabalha com as palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida; podemos defini-lo como o conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo, e esse estilo determina também a relação com o material, com a palavra, cuja natureza deve, naturalmente, ser conhecida para se compreender essa própria relação (Bakhtin, 1997, p. 2009).

À vista disso, não intencionamos tratar o modo inovador de criar narrativas sob a perspectiva de um estilo que se limita ao viés estético compreendido enquanto a concepção de beleza da *arte pela arte* “que visa exclusivamente proporcionar prazer estético, ou seja, desconhece fins utilitários, como a moral, a política, a educação, etc.” (Moisés, 1974, p. 41), que tem como mote “o conjunto de sensações experimentadas no contacto com a obra de arte” (Moisés, 1974, p. 201). Isto posto, não se trata absolutamente da qualidade estética de suas obras, mas do propósito criador e inovador de uma escrita plural, universalista, artística, múltipla em temas e vieses, principalmente em dar vida e beleza ao que muitas vezes era considerado impróprio para se consagrar como arte.

⁷⁸ “*mythic and poetic realism*”.

A título de exemplo, a abordagem natural com que Chopin expressa com poeticidade o prazer e a liberdade feminina em um cenário majoritariamente patriarcal, com heroínas como Edna Pontellier, Calixta e Louise Mallard. Esse apreço da autora em contextualizar com lirismo cenas que podem ser consideradas como inadequadas para a época, como o adultério feminino ou a alegria de receber a notícia da morte do marido para uma heroína aprisionada no casamento e, por conseguinte, no espaço doméstico, não visa a atenuar o ato em si, mas utilizar recursos do universo da poesia como ironia, epifania, metáforas e imagens simbólicas como uma estratégia de crítica social.

Para além da estética, o estilo chopiniano retrata o que existe, de fato, escondido por trás das máscaras que a sociedade impõe às relações humanas, sobretudo à superficialidade que tenta em vão mascarar o real do universo feminino, que a autora quis e conseguiu mostrar de forma poética, mas sem omitir o que para ela era visto como encanto epifânico, como a verdadeira arte. Tal estilo se configura como verdadeiramente crítico, fruto de suas leituras e predileções literárias, impresso e expresso como deve ser em sua concepção, pois para a autora, a “verdade [...] pode ser caleidoscópica”⁷⁹ (Chopin, 2006, p. 697, tradução nossa).

Como pensadora da literatura, Chopin publicou sete ensaios críticos no período de 1894 a 1899, cujos textos

revelam um refinado espírito crítico, um estilo de escrita franco e cortante, às vezes sarcasticamente impiedoso, e uma leitora contumaz, aspectos que seriam colocados em prática por meio da crítica feminista expressa nos contos e romances da autora (Rossi, 2012, p. 56).

Refletindo a respeito de seu fazer literário, Chopin menciona em seu ensaio crítico “In the Confidence of a Story-Writer”: “comecei a ficar acordada à noite, planejando uma história que deveria convencer meu círculo limitado de leitores de que eu poderia me elevar acima do lugar-comum”⁸⁰ (Chopin, 2006, p. 704, tradução nossa). A partir desta percepção sobre a arte literária, a escritora destaca a sua ambição de criar algo novo frente à produção literária de sua época, como leitora atenta aos temas comuns que não lhe chamavam a atenção para a sua criação literária. Neste caminho reflexivo para escolher a sua própria forma de escrita, Chopin debruçou-se sobre inúmeras obras, registrando este trabalho de leitura e análise literária no ensaio crítico mencionado anteriormente:

⁷⁹ “*that truth [...] is apt to be kaleidoscopic*”.

⁸⁰ “*I proceeded to lie awake at night plotting a tale that should convince my limited circle of readers that I could rise above the commonplace*”.

li volumes sobre a história da época e do povo que me propus a manipular [...]. Pela primeira vez em minha vida, fiz anotações – anotações copiosas – [...] Nunca vi um artesão trabalhando em uma bela peça de mosaico, mas imagino que ele deve manusear as partes delicadas da mesma forma que eu lidava com as palavras daquela história, escolhendo, selecionando, agrupando, com um olhar atento à cor e ao efeito artístico, – nunca satisfeito⁸¹ (Chopin, 2006, p. 704, tradução nossa).

Enquanto poeta, crítica literária, escritora e pensadora da literatura, Chopin concebe a arte literária como um trabalho elaborado da forma, como um artista que manuseia a sua arte esculpindo minuciosamente cada detalhe, como uma composição escrita que pinta quadros com palavras (Petry, 1996). Com efeito, “ela tem o dom de contar uma história, o que não é um dom comum, mas ela tem o toque de uma artista”⁸² (Rankin, 1932, p. 139, tradução nossa). Para a escritora, o quesito originalidade é o *leitmotiv* da qualidade literária de uma obra, “da mesma maneira que a própria Chopin faz em suas obras e como viriam a fazer os Modernistas que a sucederam” (Rossi, 2012, p. 58). De acordo com o primeiro biógrafo da autora,

talvez em St. Louis, ela estivesse mais em contato com as tendências do final do século – na música, na poesia e na ficção. Ela não era imitativa em sentido restrito de estar completamente sob o domínio de um único escritor, mas o leque de suas referências é amplo: Flaubert, Tolstoi, Turgenieff, D'Annunzio, Bourget, especialmente de Maupassant, todos contribuíram para sua cultura ampla e diversificada⁸³ (Rankin, 1932, p. 174, tradução nossa).

Como leitora de diversos gêneros literários de autores como Huxley, Darwin, Aristófanes, Spencer, Swinburne, Flaubert, Ibsen e Whitman, “em particular, ela associou seu próprio despertar literário e psicológico a Maupassant”⁸⁴ (Showalter, 1988, p. 176-177, tradução nossa). Esse despertar provocado por Maupassant acontece simultaneamente ao seu próprio despertar como escritora, visto que em 1888 Chopin conhece as obras maupassantianas e começa a escrever, momento em que “ela se deparou com um livro de contos de Maupassant

⁸¹ “I read volumes bearing upon the history of the times and people that I proposed to manipulate [...]. For the first time in my life I took notes,—copious notes,— [...]. I have never seen a craftsman at work upon a fine piece of mosaic, but I fancy that he must handle the delicate bits much as I handled the words in that story, picking, selecting, grouping, with an eye to color and to artistic effect,—never satisfied”.

⁸² “She has the knack of telling a story, which is not a common gift, but she has with it the touch of an artist”.

⁸³ “Perhaps in St. Louis she was closest in touch with the tendencies of the century's ending—in music, poetry, fiction. She was not imitative in the narrow sense of being completely under the sway of any one writer, but the range of her debts is wide: Flaubert, Tolstoi, Turgenieff, D'Annunzio, Bourget, especially de Maupassant, all contributed to her broad and diverse culture”.

⁸⁴ “In particular, she associated her own literary and psychological awakening with Maupassant”.

e foi profundamente afetada por sua filosofia e técnica”⁸⁵ (Seyersted, 1963, p. 89, tradução nossa). Em termos de uma escrita inovadora, Chopin escreve em seu ensaio crítico intitulado “Confidences” a revelação que teve ao encontrar um texto de Maupassant, que para ela representa a vida ao invés de ficção:

Há cerca de oito anos, caiu acidentalmente em minhas mãos um volume de contos de Maupassant. Eles eram novos para mim. Eu estava nos bosques, nos campos, tateando por aí, procurando algo grande, satisfatório, convincente, e não encontrei nada além de mim mesma; algo nem grande nem satisfatório, mas totalmente convincente. Foi nesse período em que saí da vasta solidão em que estava me conhecendo que me deparei com Maupassant. Li suas histórias e fiquei maravilhada com elas. Ali estava a vida, não a ficção; pois onde estavam os enredos, o mecanismo antiquado e a armadilha de palco que, de maneira vaga e impensada, eu imaginava serem essenciais para a arte de criar histórias?⁸⁶ (Chopin, 2006, p. 700, tradução nossa).

Com essa *confissão*, a autora deixa claro que bebeu na fonte da literatura de Maupassant para narrar e representar a vida em suas narrativas. Sua admiração pelo escritor é enaltecida em seu ensaio crítico, justamente pelo autor “ter escapado da tradição e da autoridade vigentes, por ter sido capaz de ouvir-se, ter tido a coragem de olhar a vida através de seus próprios olhos” (Moreira, 2003, p. 123).

Enquanto tradutora e ensaísta, “ela traduziu as histórias de Maupassant para o inglês, escreveu críticas sobre o trabalho dele e modelou sua própria ficção curta e seu estilo realista de acordo com o do popular escritor parisiense”⁸⁷ (Puckett, 2019, p. 68, tradução nossa). Grande parte de sua ficção pode ser compreendida a partir do olhar crítico presente em seus ensaios, que traduzem a sua percepção de que “nenhum autor pode ser fiel à vida se se recusar a [...] ver a existência humana em seu verdadeiro significado”⁸⁸ (Seyersted, 2006, p. 23, tradução nossa). A originalidade da forma tão apreciada pela autora pode ser compreendida como um caminho

⁸⁵ “*she stumbled upon a book of Maupassant’s tales and was profoundly affected by their philosophy and their technique*”.

⁸⁶ “*About eight years ago there fell accidentally into my hands a volume of Maupassant’s tales. These were new to me. I had been in the woods, in the fields, groping around; looking for something big, satisfying, convincing, and finding nothing but—myself; a something neither big nor satisfying but wholly convincing. It was at this period of my emerging from the vast solitude in which I had been making my own acquaintance, that I stumbled upon Maupassant. I read his stories and marvelled at them. Here was life, not fiction; for where were the plots, the old fashioned mechanism and stage trapping that in a vague, unthinking way I had 700 fancied were essential to the art of story making*”.

⁸⁷ “*she translated Maupassant’s stories into English, wrote criticism of his work, and modeled her own short fiction and realist style on that of the popular Parisian writer*”.

⁸⁸ “*no author can be true to life who refuses to [...] see human existence in its true meaning*”.

transgressor que foge à tradição literária de sua época, que para Chopin, tornou-se um divisor de águas a partir da leitura e tradução das obras de Maupassant, como registrou em seu ensaio crítico:

Aqui estava um homem que havia escapado da tradição e da autoridade, que havia entrado em si mesmo e olhou para a vida através de seu próprio ser e com seus próprios olhos; e que, de maneira direta e simples, nos contou o que viu. Quando um homem faz isso, ele nos dá o melhor que pode; algo valioso, pois é genuíno e espontâneo. Ele nos dá suas impressões⁸⁹ (Chopin, 2006, p. 701, tradução nossa).

Inspirada pelos contos de Maupassant, pela espontaneidade de mostrar suas impressões através da literatura, a autora cria seu próprio estilo, o estilo chopiniano de retratar vida em suas histórias, através da sua concepção crítica de fazer literário em termos de representação social e cultural, pois para ela “a ave que quiser elevar-se acima do nível normal da tradição e preconceito deve ter asas fortes” (Chopin, 2002, p. 154). Com efeito, o fazer artístico de Chopin erige-se sobre bases sólidas de sua concepção inovadora de literatura, por meio de um realismo poético que se concebe como estilo literário livre das convenções estabelecidas entre os gêneros, uma vez que “provavelmente não havia nenhuma mulher nos Estados Unidos da década de 1890 [...] que desejasse mais fortemente uma expressão literária livre”⁹⁰ (Seyersted, 1980, p. 97, tradução nossa).

Nas palavras do primeiro autor que se dedicou a desvendar o estilo chopiniano, a escritora “nunca faz uma mera transcrição factual da vida; seu realismo é sempre um *realismo poético*, no sentido de que não apenas reflete, mas ilumina as vidas estritamente circunstanciais que ela retrata”⁹¹ (Rankin, 1932, p. 139, tradução nossa, grifo nosso). Tal qual a força que teve para superar as dificuldades para sustentar seus seis filhos diante da viuvez precoce e todos os desafios para tornar-se escritora à revelia da tradição patriarcal vigente, a autora alçou voos altos na literatura norte-americana, alcançando notoriedade pela ousadia de levar a público uma escrita de resistência, que tematiza a condição feminina com poesia e subversão. Assim, Chopin

⁸⁹ “Here was a man who had escaped from tradition and authority, who had entered into himself and looked out upon life through his own being and with his own eyes; and who, in a direct and simple way, told us what he saw. When a man does this, he gives us the best that he can; something valuable for it is genuine and spontaneous. He gives us his impressions”.

⁹⁰ “There was probably no woman in the United States of the 1890's [...] who more strongly wanted a free literary expression”.

⁹¹ “Kate Chopin never gives a mere factual transcription of life; her realism is always poetic realism, in the sense that it does not only reflect, but illuminates the narrowly circumstantial lives she portrays”.

“experimenta um estilo lírico e criativo que evoca a música em sua tentativa de superar a referência externa e destacar seu próprio projeto artístico”⁹² (Gilmore, 1988, p. 79, tradução nossa). Como uma autora dotada de uma *alma corajosa*, alcunha que intitula o ensaio crítico do autor Weatherford (1994),

ela lutou discretamente contra muitas das dificuldades que outras mulheres criativas enfrentaram em sua época ao buscarem status igual ao dos artistas homens. [...] personagens fictícios que incorporam as ambições e as lutas das próprias escritoras aparecem quase obsessivamente em obras de mulheres da virada do século e que criar a si mesmas como artistas - não apenas escritoras - era uma questão central para quase todas as escritoras da época⁹³ (Weatherford, 1994, p. 96, tradução nossa).

Ao tematizar o feminino em todas as suas possibilidades de realização, subversão, liberdade, caminhos e descaminhos do existir, suas personagens,

são mulheres que transcendem a definição de esposas, de mães e mesmo o estereótipo de mulher. Há uma busca, uma necessidade de transpor o estabelecido. Elas lutam por emancipar-se, elas estão cansadas das exigências sociais e familiares que lhes são impostas, elas querem experimentar algo que saia de si próprias, algo que está nelas, não fora delas. A grande maioria dessas personagens discute confiante com uma visão de mundo própria, do que entendem ser a condição da mulher à época (Moreira, 2003, p. 132).

Nessa perspectiva, a partir do trabalho com a linguagem em que a prosa é tingida de poesia “nasce o símbolo, a metáfora, o ritmo e a imagem, que ajudam a compor as bases do universo criado pela poesia, unindo opostos, expressando aquilo que não pode ser dito de outra maneira” (Volante, 2006, p. 11). Considerando que o poeta molda a palavra que abarca o universo comum, “profanada e alterada pelo uso prático do cotidiano, para tirar dela sua voz ideal e pura, capaz de comunicar sem fraquezas e romper a esfera do universo poético, para adentrar na universalidade” (Volante, 2006, p. 13), Kate Chopin tece histórias com lirismo para retratar o universal a partir do social. Por conseguinte,

de modo bastante lírico, Chopin diz que o autor de textos literários, independente se homem ou mulher, deve escrever para o mundo e não para si, o que implica em tornar o texto literário universalista e não particularista, dentro dos mesmos pressupostos que a crítica especializada aponta e aprecia

⁹² “Chopin experiments with a lyrical, iterative style that emulates music in its attempt to surpass external reference and to highlight its own artful design”.

⁹³ “she quietly struggled with many of the difficulties that other creative women experienced in her day as they sought equal status with male artists. [...] fictional characters embodying writers' own ambitions and struggles appear almost obsessively in works by women from around the turn of the century and that creating themselves as artists-not just writers-was a central issue for nearly all women writers of the time”.

em James Joyce, Virginia Woolf, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, por exemplo, e que são característicos também da própria obra de Chopin (Rossi, 2012, p. 59).

A título de exemplificação, podemos observar o trabalho rítmico, a personificação e a construção imagética no seguinte fragmento do conto “The Night Came Slowly” (1894), tipicamente escrito em prosa poética:

The katydids began their slumber song: they are at it yet. How wise they are. They do not chatter like people. They tell me only: sleep, sleep, sleep. The wind rippled the maple leaves like little warm love thrills⁹⁴ (Chopin, 2006, p. 366).

Por meio da prosa poética, a autora aponta uma crítica à sociedade de sua época ao comparar a cigarra e o homem, mostrando a sabedoria do inseto em relação ao comportamento humano. Não apenas os poemas, mas diversas narrativas de Chopin expressam o sentimento do poeta e o fazer poético propriamente dito, como experiências epifânicas que tematizam o cotidiano como *despertares* ou pequenas revelações de suas personagens, cujas estruturas de prosa poética não são apenas caracterizadas pela mistura de ambos os gêneros como também pela significação da poesia como potencialidade de vida, de criação e de revelação de algo maior que se esconde na simplicidade que somente pode ser absorvida e constatada pelo olhar do poeta. No conto “A Morning Walk”, durante um evento religioso, no momento em que ouve um trecho bíblico o protagonista Archibald atribui ao poeta a capacidade de compreender profundamente a vida, como mostra o excerto a seguir:

"I am the Resurrection and the Life". This was his text. It fell upon ears that had heard it before. It crept into the consciousness of Archibald, sitting there. As he gathered it into his soul a vision of life came with it; the poet's vision, of the life that is within and the life that is without, pulsing in unison, breathing the harmony of an undivided existence⁹⁵ (Chopin, 2006, p. 569).

Os elementos técnicos do poético que configuram suas narrativas têm como característica um lirismo marcadamente sarcástico, que expressa contradição entre significante e significado, isto é, entre o discurso do narrador e as ações propriamente ditas da narrativa,

⁹⁴ “As cigarras começaram sua canção do sono: elas ainda estão fazendo isso. Como são sábias. Elas não tagarelam como as pessoas. Elas me dizem apenas: durma, durma, durma. O vento ondulou as folhas de carvalho como pequenas emoções quentes de amor” (tradução nossa).

⁹⁵ “‘Eu sou a Ressurreição e a Vida’. Esse era seu texto. Ele caiu em ouvidos que já o haviam ouvido antes. Ele se infiltrou entrou na consciência de Archibald, que estava sentado ali. Quando ele o recolheu em sua alma sua alma, veio com ele uma visão da vida; a visão do poeta, da vida que está a vida que está dentro e a vida que está fora, pulsando em uníssono, respirando a harmonia de uma existência indivisa” (tradução nossa).

que trazem à tona a ironia como um dos principais fios condutores de suas obras. Assim, a ironia imprime a originalidade de sua escrita e se configura como marca do estilo chopiniano que provoca no leitor uma experiência estética “como pegadas no caminho da leitura de sua obra” (Cunha, 2020).

Além da ironia marcante em suas histórias, a epifania na literatura de Chopin está frequentemente relacionada a uma revelação transgressora, subvertendo regras e convenções que determinam o sentimento, a atitude e as escolhas pessoais da mulher sob a perspectiva patriarcal. De modo poético e irônico, a epifania abarca a subjetividade, a individualidade e o despertar do feminino, desvendando, assim, aspirações quase impossíveis de serem alcançadas, ou seja, passíveis de se concretizarem somente na ficção em detrimento da tradição falocêntrica de sua época. Desse modo, as cenas epifânicas de suas narrativas carregam a significação de liberdade, autoafirmação e autorrealização das personagens femininas, cujas revelações são construídas através de metáforas, ironias e imagens simbólicas com uma escrita cambiante que ora se apresenta como prosa, ora com elementos próprios da poesia.

Outra peculiaridade do estilo chopiniano que merece destaque é o manancial de imagens simbólicas presentes em suas narrativas, como um recurso da linguagem poética que carrega texturas e uma teia de significados como a noite, a música, a ilha, o mar, o pássaro, a igreja, a tempestade, a mulher de preto, a primavera, dentre outras diversas construções imagéticas que transcendem o significante impresso em cada um dos símbolos de cenas emblemáticas de suas obras. Nesse ínterim, a pluralidade simbólica em suas composições literárias se constroem a partir da palavra poética, que é “ritmo, cor, significado, e ainda assim é outra coisa: imagem” (Paz, 1982, p. 26-27). Assim, o fio condutor do discurso é a palavra esculpida na criação poética da prosa para comportar significados, “por se tratar de algo que está mais além da linguagem” (Paz, 1982, p. 27). Através da vasta simbologia de imagens dos contos e romances de Chopin, nasce “a ênfase figurativa do discurso, um expediente de criação de imagens mais típico da poesia” (Thamos, 2003, p. 114).

Por conseguinte, a autora tece fios poéticos para enviesar sua prosa realista, engendrando significados que devem ser desvendados como em um poema, uma vez que “Kate Chopin conta uma história como um poeta e reproduz o espírito de uma paisagem como um pintor”⁹⁶ (Petry, 1996, p. 49, tradução nossa). Deste modo, a peculiaridade de sua escrita

gravita em direção a uma arte literária que se aproxima da forma tanto da poesia como da música. Ela assume como modelos artísticos não outros

⁹⁶ “Kate Chopin tells a story like a poet, and reproduces the spirit of a landscape like a painter”.

escritores de prosa, mas um compositor e um poeta: Frédéric Chopin, cujos prelúdios alimentam o despertar de Edna, e Walt Whitman, cujos temas e padrões sonoros permeiam o romance⁹⁷ (Gilmore, 1988, p. 79, tradução nossa).

A escrita artística de Chopin é uma característica que reúne a originalidade de criar a epifania como símbolo de revelação do prazer feminino, seja através de uma paisagem que simboliza a liberdade, como a descrição de Louise Mallard olhando pela janela o renascer da primavera como o seu próprio renascimento em “The Story of an Hour”, seja por meio da personificação do mar como elemento do feminino que abraça Edna Pontellier no nado noturno nas águas de Grand Isle em *The Awakening*. Tais cenas são construídas em prosa poética em que o poético se intensifica à medida que o despertar das personagens acontece, ou seja, a epifania apresenta-se como um traço característico do estilo da autora como a revelação do eu feminino completamente livre de qualquer tipo de amarra social. Desse modo,

do ponto de vista contemporâneo, Kate Chopin parece ter reunido todas as melhores qualidades que uma escritora do final do século XIX poderia ter: [...] foi uma autora reconhecida nacionalmente que explorou com ousadia o território proibido da sexualidade e da consciência feminina⁹⁸ (Weatherford, 1994, p. 96, tradução nossa).

Além disso, a autora “busca capturar em sua prosa o caráter iterativo e atemporal da música e criar uma ficção que se aproxime da poesia, o gênero literário mais parecido com a música em sua expressividade e autorreferência”⁹⁹ (Gilmore, 1988, p. 74, tradução nossa). Bert Bender (1974) assinala que o lirismo da linguagem chopiniana se apresenta como canções do eu feminino, trazendo à tona despertares à revelia da forma e das convenções:

A voz lírica personificada nos contos de Kate Chopin é a antítese tanto da rigidez formal quanto do tom ameno e cômico dos "Contos". Variações sobre o tema do despertar, da autorrealização extasiante, suas histórias são canções ficcionais do eu. Nelas, ela afirma aspectos do eu que as convenções negavam, afirma-os de uma forma que lembra Whitman quando ele canta com

⁹⁷ “gravitates toward a literary art that approaches the condition both of poetry and of music. She takes as artistic models not other prose writers but a composer and a poet: Frédéric Chopin, whose preludes nurture Edna's awakening, and Walt Whitman, whose themes and sounds patterns pervade the novel”.

⁹⁸ “From a contemporary point of view, Kate Chopin seems to have combined all the best qualities that a woman writer at the end of the nineteenth century might have possessed: [...] she was a nationally recognized author who boldly explored the forbidden territory of female sexuality and consciousness”.

⁹⁹ “she seeks to capture in her prose the iterative, nonrepresentational character of music and to create a fiction that approximates poetry, the literary genre most akin to music in its expressiveness and self-referentiality”.

aprovação "vozes proibidas, /Vozes de sexos e luxúrias"¹⁰⁰ (Bender, 1974, p. 259, tradução nossa, grifos do autor).

Na perspectiva de ilustrar a prosa poética através de elementos que combinam prosa e poesia para engendrar significados, imagens e conotações que a literatura feminina comporta enquanto manifestação artística e crítica, figurando desarticulação das convenções literárias e sociais e trazendo inovação para o cenário finissecular, no capítulo 3 desta tese analisaremos as obras que compõem o *corpus* deste trabalho. Assim sendo, tais análises têm como intuito mostrar o viés inaugural do gênero literário marcadamente moderno que atravessa a escrita de Chopin, trazendo a poesia como um recurso subversivo, como estratégia de crítica e que, ao mesmo tempo, ilumina uma escrita artística que tematiza a liberdade e a autoafirmação feminina como *leitmotiv* de toda a sua poética.

¹⁰⁰ “the lyrical voice embodied in Kate Chopin’s short fictions is the antithesis of both formal rigidity and the genteel, comic tone of the ‘Short-story’. Variations on the theme of awakening, to ecstatic self-realization, her stories are fictional songs of the self. In them, she affirms aspects of the self that conventions denied, affirms them in a way that resembles Whitman when he sings approvingly of ‘forbidden voices, /Voices of sexes and lusts’”.

4 A PROSA POÉTICA NA OBRA DE KATE CHOPIN

Neste capítulo buscaremos analisar o *corpus* deste trabalho com o intuito de evidenciar a presença da prosa poética nas obras selecionadas para esta pesquisa. Reiteramos nossa motivação da ordem das análises, que como pode ser verificado na sequência datada de cada uma das obras, a escolha ocorreu intencionalmente para demonstrar como as personagens femininas percorrem caminhos de transgressão desde o mais brando até o mais ousado, em que “A pair of Silk Stockings” e “The Storm” ocupam, de certa forma, posições extremas de menor e maior nível de ousadia.

Em “A pair of Silk Stockings” (1896), um dos contos mais simbólicos da autora como representação do feminino, teremos como ponto de análise a construção da imagética do feminino permeada por elementos poéticos, em que a sinestesia como um elemento da poesia provoca o despertar da feminilidade da protagonista.

Na análise de “The Story of an Hour” (1894), o segundo conto elencado no *corpus*, propomos tecer reflexões a respeito dos diversos símbolos que envolvem o campo semântico da liberdade que se contrapõe à imagem de aprisionamento da personagem ao retratar com poeticidade o despertar feminino da protagonista.

Já na análise do conto “The Kiss” (1894) almejamos mostrar a ousadia lírica que se apresenta tanto na escrita como no enredo através de um jogo de luz e sombra que coloca em cena a ambição e o desejo da heroína, ao mesmo tempo que esconde suas verdadeiras intenções.

No romance *The Awakening* nossa análise versará sobre a poética do mar, elemento simbólico fulcral da narrativa que se constrói com uma poeticidade marcante em que a voz do mar, a paisagem da praia e todos os elementos marítimos evocam o feminino, assim como impulsionam o despertar da protagonista.

Já no último conto proposto nesta pesquisa, “The Storm”, a análise tem como ponto de partida o prazer e a epifania, que constituem o ápice da ousadia da escrita de Chopin, em que o poético se manifesta com intensidade, marcando o encontro entre prosa e poesia que se misturam para romper barreiras sociais acerca do prazer feminino.

Considerando que “a prosa poética empresta do poema seus meios de ação e seus efeitos de maneira que sua análise deve levar em conta ambas as técnicas de descrição da narrativa e do poema”¹⁰¹ (Tadié, 1978, p.7, tradução nossa), nas análises que nos propomos realizar, buscamos abarcar a forma e o conteúdo das obras chopinianas que compõem o *corpus* desta

¹⁰¹ “Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d’action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème”.

pesquisa, ou seja, demonstrar de que modo a prosa poética perpassa a composição das narrativas por meio de elementos da poesia como metáfora, ironia, aliteração, musicalidade, sinestesia, comparação, assonância, epifania e imagens simbólicas, bem como a temática das obras em termos de subversão do feminino.

4.1 “A pair of Silk Stockings” e a imagética do feminino

Escrito em abril de 1896 e publicado na revista *Vogue* em 16 de setembro do ano seguinte, “A pair of Silk Stockings”¹⁰² figura como uma das narrativas mais femininas da autora, considerado por Koloski (1996) como um dos melhores contos da literatura americana que surgiram na virada do século. A história retrata a protagonista Mrs. Sommers, que ao receber inesperadamente quinze dólares que para ela era uma quantia significativa, passa dias pensando em como gastar o dinheiro de uma forma prudente. Primeiramente, pensa em comprar roupas para os seus filhos.

Desse modo, a protagonista não toma a decisão de investir em si mesma e ao sair para as compras, ela esquece até mesmo de almoçar. Acostumada a colocar-se em segundo plano diante da responsabilidade de criar os filhos sozinha, Mrs. Sommers experimenta uma sensação nova de prazer ao tocar em uma pilha de meias de seda, momento em que seus planos se transformam completamente. A partir de então, ela passa o dia realizando seus próprios desejos, compra meias, botas, revistas caras, almoça em um restaurante requintado e assiste a uma peça de teatro. Ao vivenciar uma série de momentos agradáveis em que desfruta do dinheiro em benefício próprio, Mrs. Sommers não sente vontade de voltar para a vida real, para suas obrigações de mãe e esposa que tolhem seus anseios de liberdade, desejando, por sua vez, que o bonde que a leva para a casa continue seguindo para sempre.

Não há evidências claras na narrativa a respeito de como o quantia de quinze dólares chega às mãos da Mrs. Sommers, tampouco a respeito do Mr. Sommers, mas é possível conjecturar que a protagonista é viúva e passa por dificuldades financeiras para cuidar sozinha dos filhos, visto que para uma mulher casada, não seria provável que ela tomasse a decisão de como gastar o dinheiro e também frequentar o espaço público desacompanhada, ou seja, ir às compras e adquirir acessórios luxuosos, almoçar em um restaurante requintado e ir ao teatro

¹⁰² Utilizaremos a versão traduzida do conto em língua portuguesa de autoria de Márcia Knop da seguinte obra: BROSE, Elizabeth R.Z; CARDOSO, Betina Mariante; VIÉGAS-FARIA, Beatriz (orgs). **Kate Chopin**: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

sem o marido. Além disso, a narrativa sugere que sua vida de solteira era completamente diferente, cujas lembranças do passado em que se tornou uma mulher casada eram mórbidas para ela: “The neighbors sometimes talked of certain “better days” that little Mrs. Sommers had known before she had ever thought of being Mrs. Sommers. She herself indulged in no such morbid retrospection”¹⁰³ (Chopin, 2006, p. 500). Para Koloski (2009), o conto traz à baila a seguinte questão: “até que ponto uma mulher deve se esvaziar de suas preferências e desejos pessoais para cuidar de seus filhos”¹⁰⁴ (Koloski, 2009, p. 73, tradução nossa). Este questionamento atravessa diversas obras de Chopin, representando, por assim dizer, a pedra de toque da escrita da autora e instaura a sua visão crítica a respeito das instituições sociais do século XIX que excluem a mulher da condição de ser humano, com vontades, necessidades e desejos pessoais inerentes ao feminino, objetificando-a em detrimento dos papéis do casamento e da maternidade. A esse respeito, Janet Beer (2008) pontua que

o que é importante em muitos dos contos não é tanto o sucesso ou o fracasso de cada mulher em alcançar autonomia, seja emocional ou financeira, mas o fato de elas iniciarem uma jornada em direção a um maior senso de identidade¹⁰⁵ (Beer, 2008, p. 108, tradução nossa).

Este senso de identidade constitui o despertar das heroínas da autora, que questionam a sua condição em relação aos papéis na sociedade e que não condizem com os seus anseios, como a maternidade e o casamento, uma vez que, segundo o ideal social, a mulher do século XIX deveria anular-se para cumprir seus compromissos restritos aos filhos, ao marido e ao espaço doméstico, perdendo, por assim dizer, a sua identidade como mulher e assumindo as identidades de mãe e esposa. À vista disso, Betty Friedan (1971) assinala que as imposições do patriarcado consideram a mulher como um animal empalhado, uma boneca sem identidade ou individualidade, visto que “a nossa cultura não lhe permite aceitar ou gratificar a necessidade básica de crescer e alcançar sua plenitude como ser humano, necessidade que não se define unicamente pela função sexual” (Friedan, 1971, p. 68). Assim, anteriormente ao casamento e às obrigações que advém com a maternidade,

¹⁰³ “Os vizinhos, às vezes, falavam de certos ‘dias melhores’ que a pequena sra. Sommers tinha conhecido antes de ela sequer ter pensado em ser a sra. Sommers. Ela mesma não se permitia tal perspectiva mórbida” (Chopin, 2011, p. 20).

¹⁰⁴ “*the extent to which a woman must empty herself of personal preferences and desires in order to care for her children*”.

¹⁰⁵ “*What is important in many of the tales is not so much the success or failure of individual women to achieve autonomy, either emotional or financial, but that they start on a journey towards a greater sense of selfness*”.

Mrs. Sommers já havia tido contato com as coisas boas da vida e que, depois de casada e, principalmente depois de ter os filhos, passou a pensar somente no bem-estar de sua família, fazendo todo tipo de sacrifício pessoal para eles e deixando, inclusive, de pensar em si mesma (Silvestre, 2006, p. 164).

Tal sacrifício é evidenciado também com a menção do narrador no início da narrativa a respeito de como o dinheiro que ela tomou posse a faz sentir-se importante como não se sentia há muito tempo: “It seemed to her a very large amount of money, and the way in which it stuffed and bulged her worn old porte-monnaie gave her a feeling of importance such as she had not enjoyed for years”¹⁰⁶ (Chopin, 2006, p. 500). Com efeito, enquanto mãe e esposa sua condição é de desvalorização e apagamento, condição esta que se transforma mesmo que por algumas horas quando a protagonista tem em suas mãos o dinheiro que poderia lhe proporcionar novamente a sensação de autorrealização.

Nesse viés, as meias de seda que intitulam o conto são propulsoras do prazer inesperado, que nasce a partir do toque macio que desperta para sua sensação de prazer, elegância e beleza. A experiência sensorial proveniente do toque, ou seja, a sinestesia, marca o momento epifânico da narrativa: “She wore no gloves. By degrees she grew aware that her hand had encountered something very soothing, very pleasant to touch. She looked down to see that her hand lay upon a pile of silk stockings”¹⁰⁷ (Chopin, 2006, p. 501). Por conseguinte, “é como se as meias despertassem a mulher que estava adormecida/esquecida devido à anulação desse eu que tem desejos – necessária e exigida pela sociedade patriarcal” (Barros; Elono; Silva, 2016, p. 144).

O excerto do despertar de seus desejos que a fez até esquecer de seus planos de compras para os filhos é repleto de elementos poéticos:

a young girl who stood behind the counter asked her if she wished to examine their line of silk hosiery. She smiled, just as if she had been asked to inspect a tiara of diamonds with the ultimate view of purchasing it. But she went on feeling the soft, sheeny luxurious things—with both hands now, holding them up to see them glisten, and to feel them glide serpent-like through her fingers¹⁰⁸ (Chopin, 2006, p. 501).

¹⁰⁶ “Aquilo lhe pareceu uma grande quantia em dinheiro, e o jeito como ela enchia e avolumava seu velho e surrado porte-monnaie dava-lhe uma sensação de importância que ela não sentia havia anos” (Chopin, 2011, p. 19).

¹⁰⁷ Ela estava sem luvas. Aos poucos foi percebendo que a sua mão havia encontrado algo muito reconfortante, muito agradável. Olhou e viu que sua mão descansava sobre uma pilha de meias de seda” (Chopin, 2011, p. 21).

¹⁰⁸ “uma garota, em pé atrás do balcão, perguntou-lhe se queria examinar sua linha de meias de seda. A sra. Sommers sorriu como se tivesse sido convidada a avaliar uma tiara de diamantes com o propósito de adquiri-la. Mas, ela continuava sentindo a maciez daquelas coisinhas brilhosas, de luxo – naquele instante as agarrava com as duas mãos, erguendo-as para vê-las brilhar e senti-las deslizar como serpentes entre os dedos” (Chopin, 2011, p. 21).

Nesse prisma, a adjetivação impressa na cena em questão também demonstra a mistura da prosa e da poesia. Dentre os artifícios poéticos do excerto está a comparação das meias com tiaras de diamantes em “just as if she had been asked to inspect a tiara of diamonds” (Chopin, 2006, p. 501), a sinestesia como um efeito poético que promove a epifania do conto no momento em que ela sente a maciez das meias no fragmento “she went on feeling the soft” (Chopin, 2006, p. 501) e a metáfora das meias ao significar algo precioso e luxuoso na passagem “sheeny luxurious things with both hands now, holding them up to see them glisten” (Chopin, 2006, p. 501). Além disso, o excerto em questão traz a comparação das meias com serpentes no trecho “serpent-like through her fingers” (Chopin, 2006, p. 501), cuja menção da serpente possivelmente faz alusão ao pecado original do Cristianismo, comparando as meias ao fruto proibido a partir do qual a Mrs. Sommers passa a seguir seus impulsos sem pensar nas imposições da cultura e dos ditames sociais sobre a sua liberdade para satisfazer as próprias vontades.

Suas atitudes não são cerceadas por pensamentos limitantes no que se refere à busca do prazer e as meias comparadas a serpentes sinalizam que ela havia sido tocada pelo que a concepção patriarcal e cristã consideram como o proibido, trazendo à tona seus desejos reprimidos de olhar para si mesma e de satisfazer sua própria vontade, esquecida até então em meio às funções da maternidade.

Por meio de uma linguagem sensual marcada pelo toque, pela suavidade da seda, pelas botas, pelo momento em que a atendente lhe ajuda a vestir as luvas, pela beleza dos seus pés e tornozelos que ela não havia percebido antes, a protagonista é enfeitiçada por tudo o que as lojas podem oferecer a ela, por todas as pequenas alegrias que somente o dinheiro pode proporcionar a uma mulher que dedica a sua vida em função dos filhos. Durante as compras, ela se recorda “the days when she had been accustomed to other pleasant things”¹⁰⁹ (Chopin, 2006, p. 503), e tais lembranças a fazem entrar em contato novamente com a sua subjetividade apagada diante das exigências da maternidade. Dessa maneira, “seu ascetismo habitual e sua preocupação rapidamente se desviam das necessidades das crianças para seus próprios anseios silenciados”¹¹⁰ (Walker, 2015, p. 30, tradução nossa).

¹⁰⁹ “no tempo em que fazia outras coisas prazerosas” (Chopin, 2011, p. 22).

¹¹⁰ “her customary asceticism, and her concern quickly shifts away from the children’s needs to her own suppressed longings”.

No momento em que ela se deixa seduzir pelo prazer de gastar o dinheiro consigo mesma, “comprando todo tipo de roupas caras e festejando como uma rainha, seus filhos praticamente desapareceram de seus pensamentos e, de fato, não ouvimos mais falar deles além da primeira página da história”¹¹¹ (Walker, 2015, p. 31, tradução nossa). Nessa conexão com seu mundo interior, Mrs. Sommers abstém-se das convenções do mundo exterior, em que a sua subjetividade até então ignorada vem à tona. A esse respeito, o narrador chama a atenção para o fato de que as atitudes da protagonista seguiram, por sua vez, seus desejos de liberdade e autorrealização negligenciados em função de suas atribuições de mulher enquanto mãe e esposa, como um descanso de um fardo pesado que ela estava carregando há muito tempo, como elucida o excerto a seguir

She was not going through any acute mental process or reasoning with herself, nor was she striving to explain to her satisfaction the motive of her action. She was not thinking at all. She seemed for the time to be taking a rest from that laborious and fatiguing function and to have abandoned herself to some mechanical impulse that directed her actions and freed her of responsibility¹¹² (Chopin, 2006, p. 502).

De acordo com Marcela Silvestre (2007, p. 162), “ao trabalhar a questão da necessidade socialmente aceita de que a mulher tem de cuidar dos outros, esquecendo-se de si mesma, a escritora cria uma personagem que desafia os padrões de comportamento feminino”. Assim, a protagonista vivencia, por assim dizer, “uma experiência desconhecida de ser servida, ao invés de servir”¹¹³ (Giorcelli, 2012, p. 87, tradução nossa).

Ao se entregar a seus desejos, “tocada fisicamente pela suavidade das meias de seda, torna visível o seu lado mais instintivo e feminino” (Masina, 2011, p. 162), cuja suavidade do toque nas meias desencadeia o seu despertar íntimo, revelando com a delicadeza que permeia o enredo, “um encontro da mulher consigo mesma, com sua verdade, com seu desejo” (Masina, 2011, p. 162). Logo, a epifania do conto ao toque das meias de seda revela um momento de absoluto prazer físico que a desperta para novas compras e a impulsiona a aproveitar ao máximo aquela experiência rara, distante da realidade de privações diárias que a impedem de investir

¹¹¹ “*snatching up every manner of costly apparel and feasting like a queen, her children have all but disappeared from her thoughts, and, indeed, we hear no more of them beyond the story’s first page*”.

¹¹² “Não estava sofrendo de nenhuma doença mental aguda, nem estava debatendo consigo mesma, nem tentando explicar de forma admissível para si mesma o motivo de seus atos. Simplesmente não estava mais pensando. Naquele momento, parecia descansar daquela função laboriosa e fatigante, deixando-se levar por algum impulso mecânico que dirigia suas ações e libertava-a de responsabilidades” (Chopin, 2011, p. 21).

¹¹³ “*the unfamiliar experience of being served, rather than serving*”.

seu tempo e dinheiro para si mesma. A epifania, cuja definição se traduz como “o momento de lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio” (Moisés, 1974, p. 18), enseja a revelação do eu feminino da protagonista por meio de uma série de imagens poéticas marcadas pela sinestesia que engendram desejos reprimidos em que seus sentidos como o tato, o paladar e a audição são aguçados, descortinando, assim, a mulher escondida por trás da mãe e da esposa. Com efeito, desse momento em diante, a mãe devotada aos filhos pelos quais inicialmente gastaria todo o dinheiro que ganhou “cede lugar, como num passe de mágica, a uma mulher obediente ao seu desejo” (Masina, 2011, p. 162).

É interessante observar a ousadia de Chopin ao escolher as meias de seda como tema predominante do conto por se tratar de uma peça de roupa que, de acordo com Cristina Giorcelli (2012), era considerada tabu para a época, além da alusão à sensualidade feminina que este acessório carrega em sua simbologia. A imagem poética das meias de seda também sugere a aspiração da protagonista para uma vida mais suave e refinada à qual consegue perceber a sua condição real, depois de dar-se “a luxos por primeira vez na vida. Dentro de um clima de intensa sensorialidade, numa volúpia quase erótica sem dobrar à pieguice e ao sentimentalismo, há um tratamento delicado e fino do drama humano” (Moscovich, 2011, p. 159).

Cabe destacar que o conto em questão é povoado de símbolos do feminino, tais como as meias que desempenham um erotismo no imaginário masculino, em especial as meias de seda que por serem transparentes combinam a invisibilidade que tanto escondem como exibem o corpo, além da textura macia das meias que evocam a pele feminina de modo a provocar na mulher a sensação de que sua feminilidade foi duplicada (Giorcelli, 2012). A cor preta escolhida, através da qual se atinge “o estado supremo do êxtase” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 742), acentua a sensualidade da cena em contraste com a pele branca da Mrs. Sommers. Outro simbolismo do feminino são as botas e as luvas que Mrs. Sommers compra para satisfazer seus desejos. As luvas, em particular, remetem à nobreza (Chevalier; Gheerbrandt, 2001), aludindo à feminilidade, poder pessoal e autoestima, que lhe proporcionam “a feeling of assurance, a sense of belonging to the well-dressed multitude”¹¹⁴ (Chopin, 2006, p. 503).

Sob uma aura de sonho e fantasia, a tarde da Mrs. Sommers no espaço público foi completamente diferente dos dias habituais em seu lar com seus filhos, em que vivencia prazeres ao invés de sacrifícios, sobretudo por realizar seus anseios sem pensar em suas responsabilidades cotidianas. Depois das compras, ela decide entrar em um restaurante que até

¹¹⁴ “um sentimento de confiança, uma sensação de pertencer à multidão bem-vestida” (Chopin, 2011, p. 23).

então só conseguia admirá-lo do lado de fora e saboreia as comidas assim como saboreia novas sensações que estes pequenos momentos lhe proporcionam, observando atentamente cada detalhe do ambiente: a brancura da toalha de linho, o brilho dos cristais, a beleza da refeição e aparência das outras pessoas que almoçavam no restaurante, denotando a riqueza de descrições sinestésicas no enredo. Assim,

a soft, pleasing strain of music could be heard, and a gentle breeze was blowing through the window. She tasted a bite, and she read a word or two, and she sipped the amber wine and wiggled her toes in the silk stockings. The price of it made no difference. She counted the money out to the waiter and left an extra coin on his tray, whereupon he bowed before her as before a princess of royal blood¹¹⁵ (Chopin, 2006, p. 503).

A construção poética da trajetória da protagonista pelas ruas pode ser evidenciada na adjetivação em “a soft, pleasing strain of music could be heard” (Chopin, 2006, p. 503) em relação à música que tocava no restaurante, na personificação presente em “a gentle breeze was blowing through the window” (Chopin, 2006, p. 503), nos verbos de movimento na cena do restaurante em que “she tasted a bite, and she read a word or two, and she sipped the amber wine and wiggled her toes in the silk stockings” (Chopin, 2006, p. 503), verbos estes que evocam a excitação da Mrs. Sommers que transgride a imagem de submissão da mulher ocupando o espaço público sem a presença de um homem, ao comer sozinha no restaurante, escolher seus pratos prediletos, tomar vinho, se deliciar com a suavidade das meias e com a leitura das revistas caras que comprou, tudo com o próprio dinheiro sem ter que se submeter às regras hierárquicas de conduta da mulher na sociedade.

Além disso, o poético se expressa na comparação da Mrs. Sommer com uma princesa quando ela oferece gorjeta ao garçom ilustrado no fragmento “she counted the money out to the waiter and left an extra coin on his tray, whereupon he bowed before her as before a princess of royal blood” (Chopin, 2006, p. 503), cuja experiência intensifica a sua autoestima e independência para frequentar um ambiente luxuoso desacompanhada de uma figura masculina e poder dispor do próprio dinheiro.

Com relação à simbologia do teatro na narrativa, ela sugere que a tarde de grandes acontecimentos para Mrs. Sommers figura como a representação de uma vida idealizada com

¹¹⁵ “Um acorde musical suave e agradável podia ser ouvido, e uma brisa suave soprava na janela. Ela experimentou uma garfada, leu uma ou duas palavras, bebericou do vinho cor de âmbar e movimentou os dedinhos dos pés nas meias de seda. O preço daquilo não fazia menor diferença. Contou o dinheiro a ser entregue ao garçom e deixou uma moeda a mais em sua bandeja, diante do que ele lhe fez uma reverência como se estivesse diante de uma princesa de sangue azul” (Chopin, 2011, p. 23).

prazer e liberdade que se opõe, por sua vez, ao drama da vida real de carência e aprisionamento das obrigações com a família e com o lar, apontando para o desfecho do conto, quando a protagonista quer esticar seu tempo fora de casa, numa tentativa de fugir da vida real. Ao assistir à peça, ela vive uma fantasia como fuga da realidade que lhe desagrada, transformando-se em uma das mulheres elegantes que estavam no teatro, passando o tempo prazerosamente e de forma descompromissada frente aos afazeres com a família, “between brilliantly dressed women who had gone there to kill time and eat candy and display their gaudy attire”¹¹⁶ (Chopin, 2006, p. 503-504). A metáfora em “kill time” sinaliza uma possibilidade rara para uma mãe solitária com uma ninhada de filhos, sem tempo para cuidar de si mesma e de passar parte de suas horas dedicando-se a satisfazer seus caprichos, como as mulheres que estavam no teatro. Sob uma perspectiva crítica, a cena em questão traz à baila a ideia de que a presença da Mrs. Sommers no teatro representa uma vida imaginária e inalcançável, cuja liberdade de expressão do feminino somente poderia se materializar através de uma encenação em seu mundo real. Neste momento mágico,

She gathered in the whole – stage and players and people in one wide impression, and absorbed it and enjoyed it. She laughed at the comedy and wept – she and the gaudy woman next to her wept over the tragedy. And they talked a little together over it¹¹⁷ (Chopin, 2006, p. 504).

A antítese em “she laughed at the comedy and wept” alude à ideia de encenação, em que a protagonista se envolve de corpo e alma na peça, como uma expectadora que se “projeta realmente no ator, identificando com os personagens interpretados e dividindo os sentimentos expressos” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 872). Nesse âmbito,

com essa atitude, o narrador reforça a ideia de que Mrs. Sommers estava vivendo um momento todo especial, já que, ao ir ao teatro, o espectador se esquece de sua própria vida e mergulha num mundo completamente diferente do seu” (Silvestre, 2007, p. 169).

No que se refere ao espectador do teatro, de acordo com Chevalier e Gheerbrandt (2001, p. 872), “a própria expressão das paixões e o desenrolar das situações o libertam daquilo que permanecia fechado nele: produz-se o conhecido fenômeno da catarse. O espectador é purgado,

¹¹⁶ “em meio a mulheres vestidas de forma luxuosa, que tinham ido lá para matar o tempo e comer balas e mostrar seus trajes vistosos” (Chopin, 2011, p. 24).

¹¹⁷ “Ela juntou tudo – elenco, peça e público em uma só impressão, e absorveu-a e desfrutou-a. Ela riu da comédia e chorou – ela e a mulher vistosa sentada ao seu lado choraram com a tragédia. E elas trocaram uma palavra sobre a peça” (Chopin, 2011, p. 24).

purificado, de tudo aquilo de que não conseguia libertar-se”. Assim, a entrada no espaço teatral tem o efeito catártico para a protagonista, que entra ritualisticamente com o anseio de pertencer aquele meio social de mulheres afortunadas e autorrealizadas e sai do teatro liberta do que até então não conseguia perceber, ou seja, confrontando a sua vida real avessa a seus ideais femininos, como pode ser observado na comparação em “it was like a dream ended”¹¹⁸ (Chopin, 2006, p. 504).

Na cena em que a peça termina o ritmo da narrativa se assemelha ao desfecho de uma história sem final feliz, em que os verbos separados por vírgulas acentuam o silêncio, a solidão e o fim de um momento de celebração, como pode ser observado no excerto “the play was over, the music ceased, the crowd filed out”¹¹⁹ (Chopin, 2006, p. 504). Com efeito, “quando a cortina cai no mundo cênico das ilusões, ela também cai na tarde de fuga ilusória da Sra. Sommers”¹²⁰ (Stein, 2004, p. 365, tradução nossa). Por conseguinte, seu sentimento diante da realidade é de desolação, “como se o seu sonho tivesse acabado juntamente com a peça, já que, dado o avançar da hora, ela deveria retornar à realidade e à sua vida anterior, deixando de lado as ilusões daquele dia tão especial” (Silvestre, 2007, p. 170). Agora ela precisa voltar “ao mundo ‘real’ e à sua identidade ‘real’, a de ‘mulher-mãe’”¹²¹ (Skaggs, 1985, p. 60, tradução nossa, grifos do autor), identidade esta que ela deseja fugir, como uma personagem de uma história de fantasia. Tal alusão pode ser constatada no fragmento “a powerful longing that the cable car would never stop anywhere, but go on and on with her forever”¹²² (Chopin, 2006, p. 504), cuja escolha lexical remete às narrativas fantásticas, a partir dos advérbios “never”, “anywhere” e “forever” em que o tempo real e irreal se misturam, engendrando, assim, “condições necessárias para a existência do fantástico” (Todorov, 2007, p. 84).

Para Léa Masina (2011, p. 162), “quando a pequena sra. Sommers volta pra casa, lembra o mito da Cinderela no retorno do baile, ainda na carruagem”, em que o seu desejo de prolongar o prazer é expresso pela vontade de continuar no bonde e não retornar para a vida anterior às revelações desta tarde epifânica. No entanto, ao contrário da Cinderela de Perrault, “escolhida

¹¹⁸ “era como o fim de um sonho” (Chopin, 2011, p. 24).

¹¹⁹ “a peça terminou, a música cessou, as pessoas saíram em fila” (Chopin, 2011, p. 24).

¹²⁰ “*When the curtain comes down on the stage world of illusions, it comes down, as well, on Mrs. Sommers's afternoon of illusory escape*”.

¹²¹ “*to the ‘real’ world and to her ‘real’ identity, that of the ‘mother-woman’*”.

¹²² “uma imensa vontade de que o bonde não parasse jamais em lugar algum, mas que seguisse e seguisse com ela para sempre” (Chopin, 2011, p. 24, tradução).

dentre todas as moças do reino para casar com o príncipe e viver feliz para sempre” (Volobuef, 2011, p. 298), a heroína de Chopin deseja a felicidade de viver para sempre para si mesma e para isso, não precisa casar-se com um príncipe e construir uma família. Assim, o desfecho da narrativa apresenta uma quebra de paradigma da imagem simbólica da Cinderela Vitoriana (Gilbert; Gubar, 1984), que sonha com trajes luxuosos para conquistar o príncipe encantado, rompendo, por assim dizer, com o encantamento patriarcal do casamento como sonho de realização para as mulheres. Nesse cenário, o conto retrata o despertar feminino até então reprimido da Mrs. Sommers para “deixar-se levar pelo próprio desejo, despertado esteticamente mediante o toque da seda e o mundo de coisas belas que se descortinava às suas vistas e que ela permitia aos seus olhos ver” (Masina, 2011, p. 162).

Nos termos de Daniel Rankin (1932), o primeiro biógrafo que compilou parte das obras da autora, a protagonista e suas aventuras são um retrato da própria autora, cuja aparência descreve a escritora e a história do conto representa os períodos de preocupação de Kate Chopin, em situações semelhantes à realidade vivida por ela para além da ficção. Nesse sentido, o teórico traz o seguinte questionamento:

Quantas mulheres em circunstâncias semelhantes teriam agido de forma diferente? A história é nitidamente feminina e real, com discretos toques de humor que a livram do pathos sentimental¹²³ (Rankin, 1932, p. 135, tradução nossa).

Nesse aspecto, Rankin (1932) traz à baila a referência biográfica ao mencionar que para uma mãe viúva com muitos filhos para cuidar e sustentar sozinha, a decisão de aproveitar os pequenos momentos de prazer e gastar o dinheiro consigo mesma da protagonista do conto possivelmente faz alusão aos desafios vivenciados pela autora diante da viuvez precoce e das inúmeras dívidas deixadas pelo seu marido, em que Chopin assim como Mrs. Sommers, tinha uma ninhada de crianças para prover.

Para a análise do *corpus* desta pesquisa em que nos propomos enfatizar o modo progressivo como as personagens femininas percorrem caminhos de transgressão nas narrativas, podemos observar um viés, por assim dizer, moderado em termos de ousadia em relação aos outros contos que serão analisados, que se revela em razão de Mrs. Sommers não demonstrar arrependimento em ter gastado todo o dinheiro que recebeu consigo mesma, uma vez que

¹²³ “How many women in similar circumstances would have acted differently? The story is distinctly feminine and real, with quiet touches of humor to free it from sentimental pathos”.

neste conto, Chopin criou mais uma personagem feminina que rompe com os códigos tradicionais e não demonstra nenhum tipo de arrependimento ou vergonha por seu comportamento, abordando um conflito entre o prazer pessoal e as exigências sociais, principalmente no que diz respeito aos papéis de esposa e mãe, havendo inclusive uma necessidade de auto-valorização da protagonista, numa luta pela identidade individual além dos limites estabelecidos pelo patriarcalismo (Silvestre, 2007, p. 146).

No que se refere ao desfecho do conto, o mito patriarcal da mulher/mãe abnegada (Shurbutt, 1993) personificado na protagonista é substituído pelo mito da Cinderela às avessas, para expressar que a autorrealização feminina, que no conto se traduz como liberdade, autonomia e feminilidade no contexto em que Chopin compôs a história, somente é possível no imaginário feminino, ou seja, no sonho através do qual Mrs. Sommers almeja não acordar para a realidade da mulher ofuscada pelos papéis sociais. Nesse viés, há uma fusão do universo fabular com o realismo, da prosa com a poesia, do mundo interior e exterior que se entrelaçam para trazer significação crítica da autora sobre a condição feminina de sua época.

4.2 A simbologia poética em “The Story of an Hour”

Um dos contos mais emblemáticos do século XIX, com uma história sucinta e completamente arrebatadora por apresentar um desfecho surpreendente e inovador para a época, através da qual muitos leitores e pesquisadores passam a conhecer a autora e a genialidade de suas obras, “The Story of an Hour”¹²⁴ revela uma escrita artística potente e epifânica da contística chopiniana. O conto veio a público pela primeira vez na revista *Vogue*, em 19 de abril de 1894 e foi republicado em 1991 na obra *A Vocation and a Voice*. Desde então, a narrativa tem sido representada em diversos formatos e idiomas como *graphic short story*, peças teatrais, histórias em quadrinhos e em uma ópera de Natal, integrando, por sua vez, inúmeras coletâneas da literatura realista norte-americana.

A história se inicia com o narrador apresentando a protagonista como uma mulher frágil com um problema cardíaco, prestes a receber a notícia do acidente ferroviário que seu marido havia sido vítima fatal. Quando sua irmã Josephine lhe conta sobre o ocorrido, ela se dirige aos prantos para o quarto. Do lado de fora, sua irmã se preocupa com a reação desesperada da

¹²⁴ Todas as traduções em língua portuguesa referendadas em nota de rodapé são de autoria de Adriana Ruggeri Quinelo presente na obra BROSE, Elizabeth R.Z.; CARDOSO, Betina Mariante; VIÉGAS-FARIA, Beatriz (orgs). **Kate Chopin**: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

recém-viúva, que, em contrapartida, fica prostrada sentada em uma poltrona em frente à janela aberta, vendo a movimentação das folhas das árvores, das pessoas na rua e ouvindo os pássaros cantando, como uma metáfora da vida que nasce e pulsa, se contrapondo com a imagética da morte com sua dupla significação: a esposa que morre para dar vida à mulher livre e a partida trágica do marido. Nesse cenário, as imagens poéticas revelam uma analogia entre o mundo interior da protagonista e a ambientação exterior da cena, cujas descrições se intensificam para expressar a liberdade que toma forma, assim como ressoa em suas palavras silenciadas por muito tempo.

A epifania acontece no momento em que o narrador menciona algo indefinido que vem ao encontro da personagem, como um sentimento novo que ela desconhecia e, por esta razão, denominado como *something*, como pode ser observado na passagem a seguir:

There was something coming to her and she was waiting for it, fearfully. What was it? She did not know; it was too subtle and elusive to name. But she felt it, creeping out of the sky, reaching toward her through the sounds, the scents, the color that filled the air. Now her bosom rose and fell tumultuously. She was beginning to recognize this thing that was approaching to possess her, and she was striving to beat it back with her will¹²⁵ (Chopin, 2006, p. 353).

No excerto em questão a sensação inominável é a personificação da liberdade, como uma *alegria monstruosa* que a domina. Personificada, a liberdade tem som, cheiro e cores que “that filled the air”, em que a sinestesia é um artifício poético para expressar a sensação viva da heroína ao experimentar o prazer de ser livre. Ao ser possuída pela sensação de liberdade, seu olhar que antes estava perdido e inerte torna-se “keen and bright”¹²⁶ (Chopin, 2006, p. 353), em que a dupla adjetivação enfatiza a transformação da protagonista que com a partida do marido passa a vislumbrar “beyond that bitter moment a long procession of years to come that would belong to her absolutely”¹²⁷ (Chopin, 2006, p. 353). Esta oportunidade de imaginar uma vida longa para si mesma denuncia, de certa forma, a opressão do casamento, visto que Mrs. Mallard passa a sentir pela primeira vez uma dimensão plena de si mesma, simbolizando as mulheres

¹²⁵ “havia algo vindo em sua direção e ela esperava por aquilo, temerosa. O que era? Ela não sabia; era muito sutil e indefinível para nomear. Mas ela podia sentir aquilo saindo do céu de um modo arrastado, aproximando-se dela pelos sons, pelos cheiros, pela cor...Neste instante, seu peito subiu e desceu num tumulto. Ela estava começando a reconhecer essa coisa que se aproximava para possuí-la e esforçava-se para repeli-la com sua força de vontade” (Chopin, 2011, p 80).

¹²⁶ “vivos e radiantes” (Chopin, 2011, p 81).

¹²⁷ “além daquele momento de amargura, uma longa sequência de anos por vir que pertenceriam por completo a ela” (Chopin, 2011, p 81).

avessas às amarras patriarcais, que “ao voltarem as costas à antiga imagem, ao lutarem pela libertação do seu sexo algumas constituíram-se de fato num tipo diferente de mulher: tornaram-se seres humanos completos” (Friedan, 1971, p. 77-78). A cena epifânica é “o retrato mais surpreendente da autoafirmação feminina”¹²⁸ (Seyersted, 1980, p. 111, tradução nossa), revelando, por assim dizer, um momento poderoso e surpreendente, um dos “momentos mais discutidos na literatura americana do século XIX. Muitos críticos o descreveram como o grito de alegria de uma mulher pela libertação do domínio masculino”¹²⁹ (Koloski, 1996, p. 3, tradução nossa). Por conseguinte,

é também o re-encontro de uma identidade que foi lançada ao esquecimento pela sociedade patriarcal, um re-encontro que é agora estranho ao ser que com ele se depara, pois este ser não se lembra mais o que foi um dia: restaram apenas traços, rastros que precisam ser religados, re-preenchidos e reintegrados: a mulher/fênix retorna das cinzas que lhe foram imputadas por outrem como se de fato fossem suas e que ela descobriu, agora não o serem (Rossi, 2007.p. 03).

Winfried Fluck (1982) sinaliza que “de formas diversas, a história é como uma ilustração da própria noção de estratégia simbólica”¹³⁰ (Fluck, 1982, p. 82, tradução nossa), cujo simbolismo traz à tona questionamentos sobre o casamento, o significado da vida, e até que ponto o amor vai de encontro aos anseios femininos sem impedi-las de serem livres. De acordo com Mary Papke (1990), a narrativa expressa

uma realidade muito comum que analisa conscientemente o momento na vida de uma mulher em que os limites aceitos do mundo cotidiano são subitamente rompidos e o processo de autoconsciência começa¹³¹ (Papke, 1990, p. 61, tradução nossa).

Trata-se do despertar feminino de Mrs. Mallard em relação a sua vida restrita aos papéis sociais em que ela se vê enclausurada dentro do quarto com o mundo do lado de fora da janela com infinitas possibilidades de prazer e liberdade, isto é, “aquele despertar da consciência que

¹²⁸ *“most startling picture of female self-assertion”.*

¹²⁹ *“the most heavily discussed moments in nineteenth-century American literature. Scores of critics have described it as a woman’s cry of joy over liberation from male dominance”.*

¹³⁰ *“In many ways, the story is like an illustration of the notion of symbolic strategy itself”.*

¹³¹ *“a very ordinary reality and conscientiously analyzes that moment in a woman’s life when the boundaries of the accepted everyday world are suddenly shattered and the process of self-consciousness begins”.*

dá origem ao desejo próprio, ao autorreconhecimento”¹³² (Papke, 1990, p. 60, tradução nossa). Essa visão do espaço público é enfatizada na narrativa pela presença da primavera que surge para além da janela, cuja metáfora do renascer da vida, do desabrochar das flores e do vento que carrega o canto dos pássaros faz jus às sensações da protagonista, em que simbolicamente renasce para si mesma. Nesse prisma, “enquanto abertura para o ar e para luz, a janela simboliza receptividade” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 512), receptividade esta que expressa em “and she opened and spread her arms out to them in welcome”¹³³ (Chopin, 2006, p. 353).

Este despertar íntimo ocorre no quarto de Louise, um espaço que “é, em profundidade, nosso quarto, o quarto está em nós. Não o vemos mais” (Bachelard, 2003, p. 344). Com efeito, é na morada íntima de seu quarto que a protagonista começa a questionar a vida, o amor, a sua condição de esposa, a viuvez e finalmente enxerga-se como mulher, imaginando a infinidade de momentos que teria para si mesma, algo até então inimaginável enquanto esposa que deveria dedicar sua vida ao marido. Para Silvestre (2007),

o confinamento da mulher ao espaço doméstico consiste num dos principais indicadores de que Kate Chopin se mostrava consciente da condição feminina na sociedade da época, que exigia uma dedicação exclusiva aos assuntos da vida privada e não aceitava a participação das mulheres no âmbito público (Silvestre, 2007, p. 101).

Assim, a imagética do quarto como um ambiente de reclusão comum às mulheres que passavam toda a vida cuidando da família e dos afazeres domésticos evoca em Louise o desejo de libertar-se deste espaço de aprisionamento. Já a visão da rua e de toda a movimentação das pessoas se opõe à estagnação de uma vida limitada aos papéis sociais destinados a todas as mulheres do momento histórico da transição entre os séculos retratado no conto. Nas palavras de Barbara Solomon (2009), “The Story of an Hour” apresenta uma reflexão a respeito do casamento do privilégio patriarcal de forma inovadora, uma vez que Louise rejeita o questionamento sobre a existência ou não de amor entre o casal “e passa a insistir que a instituição do casamento distorce a natureza humana e impõe papéis controladores e destrutivos”¹³⁴ (Solomon, 2009, p. 71, tradução nossa). Tal concepção *avant la lettre* de Louise é ilustrada pelo narrador no seguinte excerto:

¹³² “*that quickening of consciousness which gives birth to self-desire, self-recognition*”.

¹³³ “Então, abriu e estendeu os braços e deu as boas-vindas a todos os anos futuros” (Chopin, 2011, p. 81).

¹³⁴ “*and goes on to insist that the institution of marriage warps human nature and imposes controlling and destructive roles*”.

There would be no one to live for her during those coming years; she would live for herself. There would be no powerful will bending hers in that blind persistence with which men and women believe they have a right to impose a private will upon a fellow-creature. 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 illumination¹³⁵ (Chopin, 2006, p. 353).

No fragmento em questão, cabe destacar o eufemismo presente na expressão “powerful will” que sinaliza a opressão do casamento em que a esposa deve se sujeitar aos anseios do marido, que igualmente se expressa em “blind persistence”, evidenciando através do adjetivo “blind” a relação de aparência que o casamento representa na sociedade da época. Tendo como pano de fundo “a opressão velada, percebida subitamente, em uma relevação incontável, [...] livre das restrições do casamento, na realidade, a vida recém começava” (Theobald, 2011, p. 198). A partir da epifania que marca o encontro entre Louise e sua subjetividade até então apagada, “é neste ponto que ela começa a pensar, o momento em que ela renasce através e em seu corpo. [...] reconhece seus dois eus e compreende como cada um irá coexistir, o velho finalmente dando lugar a um novo eu”¹³⁶ (Papke, 1996, p. 133, tradução nossa).

A narrativa enfatiza, por assim dizer, a forma mascarada das relações sociais e o casamento como símbolo de confinamento, tal como o espaço sufocante do quarto representado na ficção em diversas obras de autoria feminina do final do século XIX, cujas personagens femininas estão

literalmente confinadas à casa, figurativamente confinadas a um único “lugar”, fechadas em ambientes e envoltas em textos, aprisionadas em cozinhas e consagradas em estrofes, as artistas mulheres naturalmente se viram descrevendo interiores escuros e confundindo a sensação de que estavam confinadas a uma casa com sua revolta contra o dever¹³⁷ (Gilbert; Gubar, 1984, p. 84, tradução nossa).

Assim, a janela que metaforicamente está inserida entre os dois mundos, isto é, o ambiente doméstico e o espaço urbano, figura como “o limiar igualmente da liberdade e da

¹³⁵ “Não haveria ninguém para viver por ela nos anos futuros, ela viveria para si mesma. Não haveria uma vontade poderosa dobrando a sua com aquela persistência cega com a qual homens e mulheres acreditam ter o direito de impor uma vontade própria sobre outrem. Uma intenção generosa ou uma intenção cruel faziam o ato parecer igualmente criminoso enquanto ela o examinava naquele breve momento de revelação” (Chopin, 2011, p. 81).

¹³⁶ “It is at this point that she begins to think, the point at which she is reborn through and in her body. [...] recognizes her two selves and comprehends how each will co-exist, the old finally giving way to the one new self”.

¹³⁷ “Literally confined to the house, figuratively confined to a single “place,” enclosed in parlors and encased in texts, imprisoned in kitchens and enshrined in stanzas, women artists naturally found themselves describing dark interiors and confusing their sense that they were house-bound with their rebellion against being duty bound”.

prisão” (Rossi, 2007, p. 3). Através da sinestesia, Louise observa a paisagem e sente o ar primaveril, a chegada de uma nova vida repleta de possibilidades, cujo despertar é impulsionado pelas suas sensações, pois o ato de observar a natureza e se envolver na percepção sensorial é o ato de processar estímulos emocionais (Jamil, 2009). A descrição da cena demonstra os sentidos recém-despertos da protagonista por meio da movimentação das árvores, das pessoas, do som e do vento:

She could see in the open square before her house the tops of trees that were all aquiver with the new spring life. The delicious breath of rain was in the air. In the street below a peddler was crying his wares. The notes of a distant song which some one was singing reached her faintly, and countless sparrows were twittering in the eaves¹³⁸ (Chopin, 2006, p. 352).

Considerando que “a linguagem poética é jogo de linguagem, [...], em que o propósito é evocar, ativar imagens” (Ricoeur, 1975, p. 321), o campo semântico que compõe o trecho referendado é povoado de imagens poéticas associadas à liberdade, à vida e à transformação. A árvore simboliza o Cosmos vivo, expressa a Vida, a imortalidade, a juventude e a sabedoria (Eliade, 1992); a chuva como um signo da “revivificação” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 236) evoca a ideia de reanimação de um ser que passa a sentir-se revigorado, como a viúva do conto que renasce para uma vida de autorrealização; já os pardais carregam várias simbologias, em que os pássaros figuram como “símbolos vivos da liberdade divina” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 688) e seu canto representa a linguagem “do itinerário místico em busca do divino” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 688), cujo gorjear dos pardais simboliza no conto a ascensão da protagonista para uma vida nova.

No excerto “There were patches of blue sky showing here and there through the clouds that had met and piled one above the other in the west facing her window”¹³⁹ (Chopin, 2006, p. 352), como um “meio de intensificar uma impressão” (Chklovski, 1973, p. 42), a imagem poética representa uma pintura do firmamento, que não é visto pela personagem como um mero céu, mas como uma vastidão azul que amplia seu olhar de forma ilimitada, visto que “o azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 108). Além disso, o céu é personificado ao

¹³⁸ “Enxergou, na praça em frente à sua casa, as copas das árvores que estremeciam com a renovação da primavera. Havia no ar um cheiro gostoso de chuva. Na rua abaixo, um mascate anunciava aos gritos suas mercadorias. Alguém cantava, e as notas distantes da canção alcançavam-na vagamente, e incontáveis pardais gorjeavam no beiral do telhado” (Chopin, 2011, p. 80).

¹³⁹ “Havia pedaços de céu azul aparecendo aqui e ali no meio das nuvens que tinham se encontrado e se empilhado, umas sobre as outras no oeste, bem em frente à sua janela” (Chopin, 2011, p. 80)

atribuir-lhe a ideia de aparecer e se esconder entre as nuvens, que também são personificadas ao se empilharem e se espalharem, com uma movimentação que se compara a uma vida em movimento em que as escolhas por qual direção tomar não dependem de regras ou imposições, assim como a natureza que pulsa em liberdade.

Sob a perspectiva de que “a imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significativa” (Bachelard, 2003, p. 4), no excerto em que Louise toma consciência de sua viuvez, embora não intencionalmente tal condição lhe proporcione alegria, o paradoxo em “monstruous joy”¹⁴⁰ (Chopin, 2006, p. 353) alude à ideia de que a protagonista tem consciência de que sentir prazer com a morte do marido é algo veementemente condenado pela sociedade, seja qual for o tipo de relacionamento entre o casal, diante da condição submissa que se espera de uma mulher objetificada pela função de esposa. E apesar de estar em um casamento relativamente feliz, o amor é o que menos importava diante da sensação de tornar-se livre. Tal premissa pode ser constatada no seguinte fragmento:

And yet she had loved him — sometimes. Often she had not. What did it matter! What could love, the unsolved mystery, count for in face of this possession of self-assertion which she suddenly recognized as the strongest impulse of her being!¹⁴¹ (Chopin, 2006, p. 353).

Nas palavras de Mohanalakshmi Rajeswar (2015),

Ela não está feliz por ele ter morrido, mas sim por finalmente ter o que merece (ou seja, sua independência). Para Louise, sua liberdade significava o mundo. Depois de estar em um relacionamento opressivo por muito tempo, a morte de seu marido abriu um novo capítulo em sua vida; ela pode fazer o que quiser, viver do jeito que quiser e compensar todo o tempo que perdeu (Rajeswar, 2015, p. 178, tradução nossa).

Nesse aspecto, a liberdade atinge uma dimensão plena no momento em que a protagonista sussurra “Free! Body and soul free!”¹⁴² (Chopin, 2006, p. 354), como um momento de iluminação como mencionado no enredo em que ela atinge o grau máximo do poder sobre si mesma (Wollstonecraft, 1975), algo tão almejado e até mesmo sonhado pelas mulheres, cuja conquista possivelmente faz menção ao primeiro título do conto aqui analisado como “A Dream

¹⁴⁰ “alegria monstruosa” (Chopin, 2011, p. 80).

¹⁴¹ “E, no entanto, ela o tinha amado – às vezes. E muitas vezes não. O que isso importava? O que poderia o amor, o mistério não solucionado, valer em face desse ganho de autoafirmação que ela de repente reconheceu como o impulso mais forte do seu ser?” (Chopin, 2011, p. 81).

¹⁴² – Livre! Corpo e alma livres” (Chopin, 2011, p. 81).

of an Hour”, como uma espécie alegórica de emancipação que somente pode ser alcançada por uma mulher em um sonho, o que pode ser constatado no desfecho trágico da narrativa.

Esta sensação extasiante em que Mrs. Mallard torna-se “liberta do que parece ser um casamento satisfatório após a aparente morte acidental de seu marido”¹⁴³ (Petry, 1996, p. 119, tradução nossa) é a mais revigorante que ela já experimentou em toda a sua vida, enfatizando que a liberdade é mais importante do que o amor e o casamento, fato este que se contrapõe à concepção de feminilidade construída ao longo dos séculos pelo patriarcado. Nesse ínterim, ao afirmar que sua independência é mais valiosa do que qualquer romance com o final feliz entre a donzela apaixonada e o *príncipe encantado*, a protagonista de Chopin destrona o mito da feminilidade (Beauvoir, 1970) contrapondo-se à perspectiva de “‘feminilidade’ como passividade, e ‘masculinidade’ com atividade, não só no campo sexual, como em todas as esferas da vida” (Friedan, 1971, p. 107, grifos da autora).

Aproveitando cada segundo desta nova condição como uma mulher livre para viver para si mesma, “she was drinking in a very elixir of life through that open window” (Chopin, 2006, p. 354). Simbolicamente, “o elixir da imortalidade, evocado nas tradições, simboliza o estado de consciência transformado” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 364), em que o elixir da vida figura como a transformação da protagonista em uma nova mulher, ao beber da fonte da liberdade pela janela aberta a um mundo novo de possibilidades, como fonte de vida e de sentido a sua existência. Nesse aspecto, “o elixir da vida, a busca última dos alquimistas porque a garantia da vida eterna, pertence a toda uma tradição cultural e literária tão antiga quanto os mitos” (Rossi, 2011, p. 259). Na trama do conto, mesmo que a *vida eterna* que advém da fonte da liberdade recém-conquistada tenha a duração de apenas um instante, fora suficiente para que ela se sentisse como uma “goddess of Victory”¹⁴⁴ (Chopin, 2006, p. 354).

A poeticidade presente no enredo, que em relação ao tempo da narrativa se passa em uma única hora, traduz a consagração do instante em que o encontro da prosa e da poesia no conto “traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal. Nesse aqui e nesse agora principia algo: um amor, um ato heroico, uma visão da divindade, um assombro momentâneo” (Paz, 1982, p. 227). Nessa consagração, que no conto em questão se expressa no assombro momentâneo da protagonista, “o poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo” (Paz, 1982, p. 233).

¹⁴³ “of being liberated from what seems an agreeable marriage after the apparent accidental death of her husband”.

¹⁴⁴ “deusa da vitória” (Chopin, 2011, p. 82).

A experiência assombrosa e instantânea em que a protagonista se depara com a possibilidade de torna-se livre e de aproveitar cada segundo que essa liberdade com o vigor que até então não havia experimentado no casamento, é também uma experiência social diante da profundidade da cena em que a heroína deixa escapar seu grito de liberdade silenciado, como uma voz plural de muitas mulheres igualmente silenciadas: “When she abandoned herself a little whispered word escaped her slightly parted lips. She said it over and over under her breath: “free, free, free!”¹⁴⁵ (Chopin, 2006, p. 353).

A repetição que evoca a liberdade em alto e bom som acentua a forma como as palavras até então aprisionadas são pronunciadas três vezes, em que o número três carrega “a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 889), simbolizando a expressão máxima de autorrealização de Louise, sem almejar nada além do prazer de ser livre para desfrutar de uma vida longa sem o peso das obrigações do lar e do casamento. Este sentimento é poeticamente descrito evocando a passagem do tempo através da menção às estações e à repetição da palavra days: “Spring days, and summer days, and all sorts of days that would be her own”¹⁴⁶ (Chopin, 2006, p. 352).

A expressividade poética apresenta-se também através do campo semântico da visão em que “as palavras eyes, look, see, saw, stare, view, gaze e glance aparecem mais de uma dúzia de vezes nessa história de pouco mais de mil palavras”¹⁴⁷ (Koloski, 1996, p. 4, tradução nossa). Nesse viés, o véu que até então estava sob os olhos da Mrs. Mallard se desvela e ela passa a ter a percepção de si mesma, de modo que a história tematiza a revelação, o olhar para além, a visão irrestrita e ampla através da janela em que ela enxerga o mundo com os próprios olhos, sem as restrições das convenções sociais da cultura patriarcal. Nessa perspectiva, “naquele momento é como se o véu rasgasse e revelasse que o ser feminino não depende necessariamente do ser masculino para pode existir” (Rossi, 2007. p. 03), ao passo que “The Story of an Hour” é, em grande parte, sobre visão, sobre o que a Sra. Mallard vê, sobre o que o narrador da história vê que a Sra. Mallard vê”¹⁴⁸ (Koloski, 1996, p. 4, tradução nossa).

¹⁴⁵ “Quando desistiu da luta, uma pequena palavra sussurrada escapou de seus lábios mal e mal entreabertos. Ela a repetiu várias vezes entre dentes: ‘Livre, livre, livre!’” (Chopin, 2011, p. 80).

¹⁴⁶ “dias de primavera e dias de verão e todo tipo de dias só seus” (Chopin, 2011, p. 82).

¹⁴⁷ “The words eyes, look, see, saw, stare, view, gaze, and glance appear more than a dozen times in this story of just over a thousand words”.

¹⁴⁸ “‘The Story of an Hour’ is itself in large part about vision, about what Mrs. Mallard sees, about what the story’s narrator sees that Mrs. Mallard sees’.

Considerando que “a história é construída em torno da expressão lírica dos sentimentos pouco ortodoxos de uma mulher sobre seu casamento”¹⁴⁹ (Bender, 1974, p. 265, tradução nossa), entrelaçadas no enredo, prosa e poesia revelam os anseios da protagonista, que nascem do indizível, das palavras não ditas ou apenas sussurradas e das imagens que engendram a liberdade de dedicar a sua vida para a satisfação de seus desejos. E nesta nova perspectiva de realidade, Louise não vislumbra um futuro incerto, sem os proventos e a proteção do marido, evidenciando que a viuvez não lhe causa nenhum tipo de preocupação. Nesse sentido,

nas imagens e nos ritmos transparece, de maneira mais ou menos nítida, uma revelação que não se refere àquilo que as palavras dizem, e sim a algo anterior e em que se apoiam todas as palavras: [...] a condição última do homem, esse movimento que o lança sem cessar para diante, se tornam cinza, num renascer e remorrer e renascer contínuos (Paz, 1982, p. 230).

No entanto, apesar de idealizar uma vida longa pela frente repleta de momentos felizes, ao sair da intimidade de seu mundo interior a pedido da irmã, ao abrir a porta do seu quarto, a personagem se depara com o marido retornando para casa, visto que a notícia do acidente fora um engano, ou seja, Mr. Mallard não estava no trem como haviam lhe informado. E o choque de vê-lo vivo novamente provoca a morte instantânea de Louise, que ironicamente sofre um ataque fulminante no coração:

Some one was opening the front door with a latchkey. It was Brently Mallard who entered,[...] . He had been far from the scene of accident, and did not even know there had been one. [...] When the doctors came they said she had died of heart disease—of joy that kills¹⁵⁰ (Chopin, 2006, p. 354).

Nessa perspectiva, “a revelação que tivera em seu quarto demonstra-se impraticável enquanto Mr. Mallard estiver vivo. O despertar do seu eu feminino, que é também um despertar para a vida, torna-se então a causa de sua morte (Rossi, 2007, p. 4), ao passo que o casamento vitoriano considerado normal se torna impossível de ser mantido (Fluck, 1982). Uma vez tocada pela possibilidade de tornar-se livre, Louise não suporta voltar novamente para a condição de confinamento que o casamento representa para ela. Para Silvestre (2007, p. 105),

¹⁴⁹ “*The story is built around the lyrical expression of a woman’s chokingly unorthodox feelings about her marriage*”.

¹⁵⁰ “Alguém abria a porta da frente com a chave de casa. Era Brently Mallard que estava entrando [...]. Ele estivera bem longe da cena do acidente e nem mesmo sabia que ocorrera um acidente. [...] Quando os médicos chegaram, disseram que ela havia morrido do coração – de alegria fulminante” (Chopin, 2011, p. 82).

o ato de descer as escadas, ela realiza o movimento inverso ao anterior, voltando, mesmo que inconscientemente, ao espaço representado pelas suas velhas limitações, já que o ato de descer remete à irracionalidade, à obscuridade, ao medo e à própria morte.

O jogo irônico instaurado na narrativa com a palavra *heart*, figura como uma estratégia simbólica que articula a dualidade de significação, remetendo, ao mesmo tempo, à fragilidade da saúde da protagonista, que sofre de um problema cardíaco, e ao amor, compreendido por ela como “the unsolved mystery”¹⁵¹ (Chopin, 2006, p. 353). Em ambas as simbologias há a presença da ironia, pois a aparente fragilidade de Louise se transforma progressivamente em uma força e determinação feminina que dá voz aos seus desejos de liberdade. Já em relação aos sentimentos pelo marido, ela “descobre que nenhuma quantidade de amor e segurança pode compensar a falta de controle sobre sua própria existência”¹⁵² (Skaggs, 1995, p. 53, tradução nossa).

A ironia que representa “um contraste entre ‘aparência’ e ‘realidade’” (Muecke, 1982, p. 63, grifos do autor) ocorre ao atribuir à razão da morte da protagonista como uma *joy that kills* se expressa no desfecho em que “a alegria de ver seu marido, todos acreditam, foi demais para ela”¹⁵³ (Fluck, 1982, p. 150, tradução nossa). Depois de encontrar *the monstrous joy* que engendrou o nascimento do eu individual de Louise, com o retorno do marido sua alegria foi apagada, trazendo de volta o seu eu anterior (Papke, 1990). Assim, a imagem poética expressa na palavra *joy* representa um paradoxo entre a alegria que dá vida e que, do mesmo modo, acarreta a morte.

Nesse prisma, “ninguém contesta o engano (apenas o narrador e o leitor conhecem a verdade), pois essa é sem dúvida a explicação que, ao mesmo tempo, consola o marido e satisfaz a sociedade” (Theobald, 2011, p. 198). No entanto, simbolicamente a morte no desenlace do conto não é um ato de derrota, “mas carrega conotações de uma atitude de resistência reconfortante e tentadora”¹⁵⁴ (Fluck, 1982, p. 156, tradução nossa).

À vista disso,

¹⁵¹ “o mistério não solucionado” (Chopin, 2011, p. 81).

¹⁵² “Mrs. Mallard, for example, discovers that no amount of love and security can compensate for a lack of control over her own existence”.

¹⁵³ “the joy of seeing her husband, everybody believes, had been too much for her”.

¹⁵⁴ “but bears connotations of an comforting and attractive attitude of resistance”.

Louise Mallard prevê um futuro que não lhe pertence da mesma forma que não per-tence ao seu contexto sócio-histórico — e não pertence também à Kate Chopin ou ao contexto sócio-histórico da autora —: Louise Mallard prevê o futuro da literatura de mulheres, prevê o futuro das mulheres de maneira geral, prevê a emergência do Feminismo (Rossi, 2011, p. 257).

Tais vislumbres críticos tematizados no conto em tela situam a autora com uma notória característica que a distingue das escritoras de seu tempo em relação à construção das personagens femininas: “seus *insights* na compreensão das necessidades, das motivações femininas vão além de qualquer escritor influenciando a obra que produziu” (Moreira, 2003, p. 130). Desse modo, Skaggs (1985, p. 113, tradução nossa) assevera que o conto tematiza que “para viver plenamente, a mulher deve se reconhecer como um indivíduo singular e autônomo”¹⁵⁵, cuja realização plena tornou-se inviável para a protagonista da história diante da constatação de que a vida de casada representa para ela a impossibilidade de ser livre e de viver para si mesma. Nesse prisma, as obras de Chopin representam “um hino, um convite às mulheres para que reflitam, escolham um destino diferente daquele traçado pela sociedade patriarcal, daquele imposto pela natureza que as fez mulheres” (Moreira, 2003, p. 130). Para além de evocar este hino de emancipação do feminino em “The Story of a Hour”, a temática da liberdade como força propulsora de vida e de autorrealização é uma busca contínua de grande parte das personagens femininas da autora.

4.3 A ousadia lírica em “The Kiss”

Escrito em 19 de setembro de 1894, o conto foi publicado pela primeira vez na Revista Vogue em janeiro de 1895 e passou a integrar a coletânea de contos de *A Vocation and a Voice*, obra esta que não chegou a ser publicada pela autora. Escrita em 1899, a obra *A Vocation and a Voice* foi aceita e posteriormente rejeitada pela editora Herbert S. Stone & Company, que havia publicado *The Awakening*, possivelmente como resultado da repercussão negativa do romance por parte da crítica. Esta terceira obra da escritora foi publicada em 1991 por Emily Toth e “os contos que compõem esta coletânea apresentam uma Kate Chopin já bastante madura em sua arte, bem menos presa ao regionalismo característico de *Bayou Folk*, por exemplo, e preocupada com temas universais” (Rossi, 2011, p. 48). Nas palavras de Harold Bloom, em

¹⁵⁵ “to live fully a woman must recognize herself to be a discrete and autonomous individual”.

meados e no final da década de 1890, Vogue foi o lugar onde Chopin publicou suas histórias mais ousadas e surpreendentes”¹⁵⁶ (Bloom, 2007, p. 164, tradução nossa).

Em “The Kiss”¹⁵⁷ Kate Chopin amplifica a voz subversiva do feminino por meio da personagem Nathalie, cuja imagem sedutora e insubmissa desmistifica a construção da imagem da mulher objetificada pelos valores sociais finisseculares. O conto retrata o jogo de sedução da protagonista com os seus dois pretendentes, que busca somente os seus interesses e quer dominar os parceiros. A protagonista escolhe o casamento com o milionário Brantain e a possibilidade de viver um relacionamento extraconjugal com Harvy. Enquanto o milionário, imerso nas sombras da sala escura, a observa, ela é beijada por Harvy. O beijo que intitula o conto revela-se como o *leitmotiv* do enredo, ao evocar erotismo, liberdade e perversão.

A atmosfera que envolve a cena é descrita de modo simbólico em que o ambiente escuro remete à intenção artilosa da protagonista em seduzir Brantain para casar-se com ele por interesse e, também, ao apagamento masculino. Inicialmente a narrativa tem como cenário a sala da casa de Nathalie, que recebe Brantain como uma visita, que apesar de ser um homem muito rico, não é atraente para ela. Na sala pouco iluminada, ele não se importa de sentar-se na escuridão para poder observá-la sem ser notado, por sentir-se ofuscado diante da beleza da protagonista:

It was still quite light out of doors, but inside with the curtains drawn and the smouldering fire sending out a dim, uncertain glow, the room was full of deep shadows. Brantain sat in one of these shadows; it had overtaken him and he did not mind¹⁵⁸ (Chopin, 2006, p. 379).

Considerando que “o espaço tem uma linguagem, uma ação, uma função, e talvez a principal; sua casca abriga a revelação” (Tadié, 1978, p. 1056), a ambientação do conto é aberta a vários significados, entre os quais a pouca iluminação no fragmento “a dim, uncertain glow” evoca a sensação de insegurança de Brantain, a incerteza de ser desejado por sua pretendente e a sua condição passiva sem saber se conseguirá ou não conquistá-la: “The obscurity lent him

¹⁵⁶ “In the mid-to late 1890s, Vogue was the place where Chopin published her most daring and surprising stories”.

¹⁵⁷ Todas as traduções do conto em língua portuguesa são de autoria de Maria Cristina Bessa Lima presente em na seguinte obra: CHOPIN, Kate. **O beijo**. Trad. Maria Cristina Bessa Lima. In: Revista Conhecimento Prático de Literatura. ed. 30, 2010, p. 10-11.

¹⁵⁸ “Ainda havia um pouco de claridade lá fora; porém, no interior da casa as cortinas estavam fechadas, e a luminosidade cambiante e incerta do fogo baixo da lareira enchia a sala de sombras profundas. Brantain sentara-se em uma dessas sombras. A escuridão o havia envolvido e ele não se importava” (Chopin, 2010, p. 10).

courage to keep his eyes fastened as ardently as he liked upon the girl who sat in the firelight”¹⁵⁹ (Chopin, 2006, p. 379).

Além disso, o jogo de luz e sombra permeia as intenções da protagonista de esconder-se por trás de toda a sua beleza e sedução para conquistar o marido rico, em que ele aparece na sombra, ou seja, em segundo plano e ela sempre iluminada pela luz da lareira, pela claridade e pela luminosidade. Desse modo, as sombras ora ocultam, ora revelam tonalidades do feminino que destoam da feminilidade passiva e angelical, diante de seus atributos que mostram uma mulher manipuladora, gananciosa e dominadora, atributos estes considerados masculinos.

Outra possibilidade de leitura do cenário é a imagem que se contrapõe entre *o fogo ardente* da lareira e as *sombras profundas* que enchem o ambiente, que aparentemente criam “uma aura de aconchego romântico que Nathalie claramente espera evocar, o efeito claro-escuro também pode parecer um pouco ameaçador quando se percebe os reais motivos de Nathalie”¹⁶⁰ (Stein, 2004, p. 98, tradução nossa).

No fragmento “she was quite composed, as she idly stroked the satiny coat of the cat that lay curled in her lap” (Chopin, 2006, p. 379), a presença do gato alude a um ritual de caça, em que o animal observa sua presa com uma tática sedutora para o momento certo do ataque. Simbolicamente, “o gato é um símbolo de sagacidade, de reflexão, de engenhosidade; ele é observador, malicioso e ponderado, alcançando sempre seus fins” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 463). Nesse sentido, a imagem do gato enfatiza que

a jovem parece muito mais predadora do que presa. [...] Aqui, ela parece menos uma jovem que está sendo cortejada ardentemente do que um parente maior e mais perigoso do próprio gato (observe que ambos são descritos em termos da cor e da textura de seus pelos”), já que ela está à vontade olhando para a presa (seu “companheiro” Brantain) que está sentada tão perto, sem suspeitar¹⁶¹ (Stein, 2004, p. 98, tradução nossa, grifos do autor).

¹⁵⁹ “a obscuridade o encorajava a manter seus ávidos olhos presos à jovem que o clarão da lareira iluminava” (Chopin, 2010, p. 10).

¹⁶⁰ “for the aura of romantic coziness Nathalie clearly hopes to evoke, the chiaroscuro effect can also seem more than a bit menacing when one perceives Nathalie’s actual motives”.

¹⁶¹ “the young woman appears much more predator than prey. Indeed as the story opens, Nathalie, ‘very handsome, with a certain fine, rich coloring that belongs to the healthy brune type,’ is ‘quite composed,’ as she sits ‘idly strok[ing] the satiny coat of the cat that lay curled in her lap,’ and occasionally sending “a slow glance into the shadow where her companion sat.” She seems here less a young woman being courted ardently than a larger, more dangerous relative of the cat itself (note that both are described in terms of the color and texture of their ‘coats’) as she is at her ease eyeing the prey (her ‘companion’ Brantain) that sits all unsuspectingly so near at hand”.

A comparação entre as atitudes da protagonista e a perspicácia do gato, com sua beleza e olhar dissimulado, revela que ela consegue seduzir seu pretendente que, como descrito pelo narrador, é um homem leal e sem malícia e a paixão não lhe permite conhecer o verdadeiro motivo que se esconde por trás das intenções da jovem. Nesse sentido, o conto retrata a inversão de papéis sociais entre os personagens, através da oposição entre o arquétipo do feminino e a ambição masculina, ou seja, a mulher em busca de realização material através do casamento e o homem à procura de um relacionamento amoroso. Esta postura de apagamento do homem em relação à mulher se contrapõe à ideia da protagonista como mulher-anjo. A mulher-anjo é concebida pelas teóricas Gilbert e Gubar (1984) que sintetiza o ideário feminino patriarcal cujos atributos são a passividade, a beleza, a devoção aos filhos e ao marido, a dependência e a abnegação. A imagem da mulher-anjo nasce do Anjo do Lar preconizado por Virgínia Woolf (1983), cuja imagem releva o apagamento de sua individualidade. Seus atributos são:

extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava se todos os dias. [...] — em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros (Woolf, 1983, p. 42-43).

Em contrapartida, a mulher-monstro tem como característica assertividade e autonomia feminina, “inadequadas a uma vida moderada de ‘pureza contemplativa’”¹⁶² (Gilbert; Gubar, 1984, p. 28, tradução nossa, grifos das autoras). Nesse viés, a protagonista personifica a mulher-monstro, cujos traços descritos pelo narrador mostram uma mulher bela e sedutora: “She was very handsome, with a certain fine, rich coloring that belongs to the healthy brune type”¹⁶³ (Chopin, 2006, p. 379). Por outro lado, a única beleza que chama a atenção de Nathalie pelo seu pretendente é a riqueza: “The rather insignificant and unattractive Brantain was enormously rich; and she liked and required the entourage which wealth could give her”¹⁶⁴ (Chopin, 2006, p. 379).

No entanto, seus planos de sedução foram momentaneamente frustrados, visto que Brantain se depara com a cena de um beijo ardente entre Nathalie e Harvey e decide ir embora:

¹⁶² “*unsuited to a gentle life of ‘contemplative purity’*”.

¹⁶³ “Ela era muito bonita, com a saudável tonalidade de pele encontrada nos indivíduos morenos” (Chopin, 2010, p. 10).

¹⁶⁴ “O quase insignificante e pouco atraente Brantain era imensamente rico; e ela gostava - e necessitava - dos privilégios que a riqueza lhe traria” (Chopin, 2010, p. 10).

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. The girl turned her face toward him. A stride or two brought him to her side, and bending over her chair— before she could suspect his intention, for she did not realize that he had not seen her visitor—he pressed an ardent, lingering kiss upon her lips¹⁶⁵ (Chopin, 2006, p. 379).

Mesmo sem a intenção de ser flagrada por Brantain, “Nathalie [...] acha que pode flertar com um homem mesmo depois de se casar com outro — mas tem que se consolar com seu novo marido “e seu milhão”¹⁶⁶ (Toth, 1991, p. 23, tradução nossa). Contudo,

Nathalie é uma atriz convincente o suficiente para, mais tarde, persuadir Brantain de que ela e Harvey “sempre foram como primos, como irmãos” e, em seu casamento, ela se sente “como um jogador de xadrez que, com o manuseio inteligente de suas peças, vê o jogo tomar o rumo pretendido” quando seu marido manda Harvey beijá-la¹⁶⁷ (Koloski, 1996, p. 62, tradução nossa).

De forma intencional e ardilosa, ao vê-lo em uma festa, a protagonista explica sobre o beijo, dizendo que Harvey é um amigo de infância e que não há nada entre eles:

“Will you let me speak to you a moment or two, Mr. Brantain?” she asked with an engaging but perturbed smile. He seemed extremely unhappy; but when she took his arm and walked away with him, seeking a retired corner, a ray of hope mingled with the almost comical misery of his expression. She was apparently very outspoken¹⁶⁸ (Chopin, 2006, p. 380).

Ao convencê-lo de que o beijo não significou nada para ela, o semblante de sofrimento dá lugar à “Brantain's face was radiant and hers was triumphant”¹⁶⁹ (Chopin, 2006, p. 381),

¹⁶⁵ “Durante uma das pausas entre os comentários sobre o último chá e a próxima recepção, a porta abriu-se e um homem jovem – que Brantain conhecia muito bem - entrou na sala. A moça olhou para o recém-chegado. Com um passo ou dois, ele se aproximou dela e curvou-se sobre a cadeira - e antes que ela percebesse sua intenção, pois não sabia se o jovem tinha visto o outro visitante - depositou em seus lábios um beijo ardente e demorado” (Chopin, 2010, p. 10).

¹⁶⁶ “Nathalie [...] thinks she can flirt with one man even after marrying another — but has to console herself with her new husband ‘and his million’”.

¹⁶⁷ “Nathalie is a convincing enough actress to later persuade Brantain that she and Harvey have ‘always been like cousins — like brother and sister,’ and at her wedding she feels ‘like a chess player who, by the clever handling of his pieces, sees the game taking the course intended’ when her husband sends Harvey over to kiss her”.

¹⁶⁸ “— Posso lhe falar um ou dois minutinhos, Mr. Brantain? perguntou com um encabulado — porém encantador — sorriso. Ele parecia extremamente infeliz; no entanto, quando ela segurou-lhe o braço e saiu caminhando com ele, buscando um lugar mais reservado, um raio de esperança surgiu em meio ao desespero quase cômico de seu rosto. A expressão da moça demonstrava uma sinceridade evidente” (Chopin, 2010, p. 11).

¹⁶⁹ “a expressão de Brantain era radiante, e a de Nathalie, triunfante” (Chopin, 2010, p. 11).

visto que ela sabia que havia conseguido manipulá-lo. Brantain e Nathalie se casam e o amante é convidado para a festa de casamento como um presente do marido para a esposa: "Your husband," he said, smiling, "has sent me over to kiss you"¹⁷⁰ (Chopin, 2006, p. 381).

Nessa perspectiva, o marido está disposto a aceitar que a sua esposa tenha um amante, quando Harvey diz à Nathalie: "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"¹⁷¹ (Chopin, 2006, p. 381). Com toques de ironia, o excerto em questão evidencia que o presente de casamento que Nathalie recebe do marido é a possibilidade de trai-lo sem culpa, cuja atitude é compreendida por Harvey, seu provável amante, como algo natural, figurando a naturalização da traição feminina na perspectiva masculina, que no contexto literário da época em que o conto fora publicado dificilmente seria passível de ser praticado por uma mulher impunemente, tanto na vida como na ficção. Assim,

a personagem feminina, ao assumir sua sexualidade e considerar racionalmente a possibilidade de adultério, passaria a desempenhar um papel diferente daquele que é aceito pelos valores sociais vigentes naquela época, ou seja, ela deixaria de representar a mulher submissa que até então fazia parte do comportamento feminino padrão e estabeleceria uma nova forma de encarar as questões polêmicas que lhe dizem respeito, o que corrobora com uma visão feminista de tais questões (Silvestre, 2007, p. 142).

Bloom destaca que o adultério era, obviamente, o grande e duradouro tema da literatura europeia e, especialmente, da francesa. Kate Chopin, desde o início de sua carreira, vinha contornando o tema do amor culpado, construindo narrativas com flertes e desejos fora do casamento (Bloom, 2007). Além de tematizar ironicamente o adultério, o conto aborda de forma contumaz uma crítica à instituição *sagrada* do casamento, descaracterizando o ideal romântico atribuído ao matrimônio e à maternidade como a realização plena da mulher. À vista disso,

suas histórias criticam abertamente a falta de naturalidade do casamento institucionalizado, mas suas personagens não encaram o casamento da mesma maneira. Algumas o aceitam depois de considerável sofrimento; outras fogem

¹⁷⁰ “Seu marido, disse ele, sorrindo, mandou-me aqui para lhe dar um beijo ” (Chopin, 2010, p. 11).

¹⁷¹ “Eu suponho que seja natural que um homem se sinta generoso numa ocasião como essa. Ele me disse que não deseja seu que o casamento interrompa completamente a agradável intimidade entre você e eu” (Chopin, 2010, p. 11).

dele [...] e algumas tentam encontrar conforto ilícito [...] fora do casamento¹⁷² (Bender, 1974, p. 262, tradução nossa).

Ao escolher o dinheiro do milionário ao invés do amor, que poderia satisfazer seus desejos de uma vida de luxo e de tudo que o dinheiro pode comprar, Nathalie não se contenta em viver sem prazer, imaginando que mesmo casada, poderia satisfazer seus desejos íntimos em uma relação extraconjugal com Harvy. A protagonista percebe que a sua habilidade em seduzir o marido lhe permite conquistar tanto a riqueza como a possibilidade de ter um amante: “She felt like a chess player who, by the clever handling of his pieces, sees the game taking the course intended”¹⁷³ (Chopin, 2006, p. 381). Desse modo, o enredo alude às artimanhas da personagem para conseguir aliar dinheiro e prazer ao jogo de xadrez, cuja imagem traz a conotação de “tomada de controle, não só sobre adversários e sobre um território, mas também sobre si mesmo” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 967). De fato, ela assume o controle sobre o seu casamento, a sua segurança material e sua autonomia como uma mulher dominadora. Nesses termos, “Nathalie é claramente uma manipuladora. Ela sabe exatamente o que quer e busca incessantemente alcançá-lo”¹⁷⁴ (Stein, 2004, p. 97, tradução nossa), uma vez que em ambos os relacionamentos ela está “calculando suas chances, enquanto joga os homens como peças de xadrez e ‘vê o jogo tomar o rumo pretendido’”¹⁷⁵ (Knights, 2008, p. 21, tradução nossa). Como a representação da mulher-monstro liberta da imagem pura da mulher como mãe e esposa dedicada aos filhos e ao marido, a protagonista figura como uma *femme fatale*, cujos “arquetipos daimônicos da mulher (o dragão, a serpente, a Medusa etc.), que enchem a mitologia mundial, representam [...] a imagem básica é da *femme fatale*, a mulher fatal para o homem” (Paglia, 1992, p. 24). Assim,

ela realmente coloca em primeiro plano suas preocupações financeiras e as persegue impiedosamente. Ela não será passiva, nem cederá ao sentimentalismo que levou muitas mulheres a se submeterem a um pretendente que só podia oferecer a perspectiva de um casamento compartilhado na pobreza. Ela quer autonomia - um anseio que as obras de

¹⁷² “Her stories openly criticize the unnaturalness of institutionalized marriage, but her characters do not contend with marriage a uniform way. Some accept it after considerable anguish; some flee from it [...]; and some manage to find illicit but naturally innocent nourishment outside of the marriage”.

¹⁷³ “Ela se sentiu como um jogador de xadrez que através da movimentação habilidosa das peças vê a partida tomar o rumo desejado” (Chopin, 2010, p. 11).

¹⁷⁴ “Nathalie is quite clearly a schemer. She knows exactly what she wants, and she seeks relentlessly to get it”.

¹⁷⁵ “calculating her chances, as she plays men like chess pieces, and ‘sees the game taking the course intended’”.

Chopin mostram que poucas mulheres, casadas ou solteiras, conseguem realizar¹⁷⁶ (Stein, 2004, p. 99, tradução nossa).

Apesar de receber a visita de Harvy em seu casamento e da atitude conivente de seu marido, ele não quis beijá-la e, por conseguinte, tornar-se seu amante. O desfecho irônico do conto evidencia que ninguém pode ter tudo e que apesar de jogar com os homens, Nathalia teria apenas a vantagem de tornar-se uma esposa rica em um relacionamento sem amor: “Well, she had Brantain and his million left. A person can't have everything in this world; and it was a little unreasonable of her to expect it”¹⁷⁷ (Chopin, 2006, p. 381). Assim, a inversão de papéis que se apresenta na narrativa imprime uma escrita de autoria feminina à revelia das convenções sociais do século XIX, em que as atitudes da heroína do conto figuram como uma recusa à imagem definida pela tradição patriarcal, visto que a crítica à liberdade de expressão e subjetividade feminina é a pedra angular da ficção de Chopin.

Nesse viés, como uma jovem bela e sedutora, Nathalie busca ao mesmo tempo riqueza e prazer, sendo indiferente aos sentimentos dos personagens masculinos que devem satisfazer seus desejos, subvertendo toda e qualquer regra imposta ao feminino pelos preceitos patriarcais. No enalço desse ideário, Nathalie casa-se com Brantain, que aceita que a esposa tenha um amante, mostrando, por sua vez, que suas motivações para o casamento não se enquadram nas expectativas das mulheres comumente retratadas na ficção da época, que buscam no casamento o amor e a autorrealização através da maternidade, além de tematizar algo inconcebível ao patriarcado: a passividade masculina diante da traição feminina.

Vale ressaltar que, como observado pela crítica, “The Kiss” evidencia a estratégia audaciosa da autora ao criar uma história “focada na astúcia de uma mulher para atrair um homem e é apresentada com um tipo de liberdade sexual que não era encontrada com frequência na imprensa durante a década de 1890”¹⁷⁸ (Erastus-Obilo, 2013, p. 5, tradução nossa). A esse respeito, Seyersted (1980) sinaliza a atitude inovadora e, ao mesmo tempo, desinteressada e amoral de Chopin no que se refere “à infidelidade e ao maravilhoso toque de leveza com que

¹⁷⁶ “*she actually foregrounds her financial concerns and pursues them ruthlessly. She will not be passive, nor will she yield to the sentimentality that prompted many a woman to submit to a suitor who could only offer the prospects of a marriage shared in poverty. She wants autonomy — a yearning that Chopin’s works show few women, married or single, get to fulfill*”.

¹⁷⁷ “Bem, ela tinha conseguido Brantain e seus milhões. Ninguém pode ter tudo neste mundo; e era muito pouco razoável da parte dela achar que podia” (Chopin, 2010, p. 11).

¹⁷⁸ “*focused on the guile of a woman in attracting a man*” and is presented with a kind of sexual freedom not often encountered in print during the 1890s”.

ela termina essa história”¹⁷⁹ (Seyersted, 1980, p. 111, tradução nossa). Portanto, a ousadia lírica do conto se traduz através do simbolismo das sombras, do gato, do jogo de xadrez e da presença ousada e atraente de uma personagem que personifica uma *femme fatale*, para evocar temas indiscutivelmente transgressores para serem abordados na virada do século, sobretudo no que se refere à ambição e à infidelidade feminina, atitudes condenadas para as mulheres que perdura através dos séculos, porém menos censuradas quando escritas ou praticadas por autores e homens ao longo do tempo.

4.4 *The Awakening* e a poética do mar

A obra-prima de Chopin, *The Awakening*¹⁸⁰, foi publicada em 22 de abril 1899 pela editora Herbert S. Stone & Company, de Chicago. Entretanto, o segundo romance da autora provocou a inquietação da sociedade da época que o considerou mórbido e imoral. Tal repercussão negativa culminou na retirada do livro das livrarias de Saint Louis, cidade natal da autora, o que provocou o desinteresse das editoras por suas obras. O descontentamento diante dessas circunstâncias esmoreceu o impulso criativo da escritora, contribuindo, assim, para o fim de sua carreira literária. Contudo, a publicação do livro *The Complete Works of Kate Chopin* (1969) pelo biógrafo norueguês Per Seyersted resgatou a autora do esquecimento de mais de cinquenta anos. Desde então, *The Awakening* tornou-se uma das obras canônicas mais controversas e fascinantes da literatura realista do século XIX e consagrou-se como um romance representativo do Movimento Feminista americano.

A obra aborda temas tabus para a época, tais como infidelidade e emancipação feminina, além do emblemático desfecho comumente considerado como o mergulho suicida da heroína no mar de Grand Isle. Descontente com as obrigações do casamento e da maternidade, Edna Pontellier decide viver conforme as suas próprias regras. Desse modo, a obra retrata vários "despertares" da heroína em busca de uma vida plena de sentido. A partir da epifania do primeiro mergulho no mar, Edna nega-se às convenções sociais, abandona o marido e os filhos, mudando-se da mansão do esposo para se manter da venda de seus quadros. Assim, a heroína encontra "um teto todo seu" para ser livre das amarras patriarcais.

¹⁷⁹ “infidelity, and the wonderful light touch with which she ends such a story”.

¹⁸⁰ A tradução de todos os excertos selecionados para ilustrar a análise que nos propomos realizar do romance é de autoria de Carmen Lúcia Foltran presente na seguinte obra: CHOPIN, Kate. **O Despertar**. Trad. Carmen Lúcia Foltran. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

Com uma poeticidade intensa, a presença do mar envolve o romance do começo ao fim, e a imagem simbólica marítima, com a voz do mar que ecoa e provoca as transformações da protagonista, carregando, por sua vez, uma significação que abarca o feminino como elemento primordial do despertar da heroína do romance. Com efeito, “o mar é o símbolo central de Eros e autoafirmação”¹⁸¹ (Seyersted, 2006, p. 32, tradução nossa). A primeira imagem do mar presente no romance é descrita poeticamente logo no início da narrativa: “The gulf looked far away, melting hazily into the blue of the horizon”¹⁸² (Chopin, 2006, p. 882). No fragmento em questão, a personificação do golfo se revela através das características atribuídas pelos verbos “looked” e “melting” e a adjetivação em “the blue of the horizon” traz a conotação do mar como um elemento ilimitado em que sua cor azul se funde ao céu com a mesma tonalidade.

Para John May (1970, p. 1034, tradução nossa), “é a personificação do mar, no entanto, que domina todas as imagens. O mar é sem dúvida o símbolo central do romance”¹⁸³. Tal personificação carrega atributos femininos, como sensualidade, beleza, sedução, cumplicidade e acalento. No fragmento “the sun was low in the west, and the breeze soft and languorous that came up from the south, charged with the seductive odor of the sea”¹⁸⁴ (Chopin, 2006, p. 892), o mar exprime sensualidade em seu perfume que acompanha a brisa.

Por conseguinte, no capítulo III, no momento em que o Sr. Pontellier chama a atenção da esposa pela negligência que ele aponta no comportamento dela ao não perceber que seu filho estava com febre, o narrador menciona “Se não fosse a função de uma mãe tomar conta das crianças, de quem seria afinal?” (Chopin, 2002, p. 15). Diante desta repreensão, Edna chora e vai à varanda, e a personificação da voz do mar e sua canção triste traz a conotação de que o mar estava se compadecendo da tristeza da protagonista, sendo cúmplice da cena em que ela sofre a opressão do marido: “there was no sound abroad except the hooting of an old owl in the top of a water-oak, and the everlasting voice of the sea, that was not uplifted at that soft hour. It broke like a mournful lullaby upon the night”¹⁸⁵ (Chopin, 2006, p. 886).

¹⁸¹ “*sea as the central symbol of Eros and self-assertion*”.

¹⁸² “O golfo parecia distante, misturando-se como névoa ao horizonte azul” (Chopin, 2002, p. 9).

¹⁸³ “*It is the personification of the sea, though, that dominates all the imagery. The sea is undoubtedly the central symbol of the novel*”.

¹⁸⁴ “O sol estava baixo no oeste e a brisa branda e langorosa, que vinha do sul, carregada com o sedutor cheiro do mar” (Chopin, 2002, p. 27).

¹⁸⁵ “Não havia nenhum som vindo de fora exceto o piar de uma velha coruja e a incessante voz do mar, que não estava alta àquela hora serena. O som do mar rompia a noite com uma canção triste” (Chopin, 2002, p. 16).

No capítulo VI, há uma reflexão profunda em que o narrador lança luz sobre a percepção de Edna como mulher, como um indivíduo que comporta um mundo interior, que passa a perceber-se não apenas como mãe e esposa, mas como um ser humano que ocupa uma posição no universo, para além da condição feminina. Este mergulho em sua subjetividade que inicialmente aparenta ser caótico ocorre junto ao mar, que impulsiona a protagonista a olhar para si mesma. Deste contato tão íntimo do mar com o seu mundo interior, nasce o abraço metafórico em que “the voice of the sea speaks to the soul. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace”¹⁸⁶ (Chopin, 2006, p. 893). A cena em questão revela a primeira vez em que a voz do mar fala com Mrs. Pontellier, prelúdio este que se repete em outros momentos da narrativa. Ao tocar a sua alma, o mar a desperta para a sua própria identidade, apagada até então, assim como sua “necessidade básica de crescer e alcançar sua plenitude como ser humano” (Friedan, 1971, p. 58).

Desse modo, a sinfonia das ondas do mar de Grand Isle também funciona como um *leitmotiv* que impulsiona a transformação de Edna Pontellier. Símbolo de transcendência, “sonorous murmur reached her like a loving but imperative entreaty”¹⁸⁷ (Chopin, 2006, p. 892), ressoando, sobretudo, em momentos de reflexão nos quais Edna mergulha em sua subjetividade para novos impulsos de vida, pois “a voz do mar pode falar a língua necessária para conversar com a alma”¹⁸⁸ (Hailey-Gregory, 2006, p. 300, tradução nossa). Assim, é a música do mar que revela um oceano de possibilidades para ela que se distanciam das paredes fechadas do espaço doméstico e de suas obrigações com a família e os filhos, pois a

condição doméstica pode criar uma sensação de vazio, não-existência, negação. Há aspectos desse papel que quase impossibilitam a mulher inteligente e adulta de conservar o senso de identidade, o seu «eu» profundo, sem o qual o ser humano, homem ou mulher, não pode de fato viver (Friedan, 1971, p. 262).

Nos termos de Seyersted (2006), o romance apresenta “o trabalho mais profundo do problema fundamental do que significa ser uma mulher”¹⁸⁹ (Seyersted, 2006, p. 28, tradução nossa). Com efeito, “o mar e a sua essência, a água, são o verdadeiro espaço de *O despertar*,

¹⁸⁶ “a voz do mar fala à alma. O toque do mar é sensual, envolvendo o corpo em seu suave, denso abraço”¹⁷² (Chopin, 2002, p. 29).

¹⁸⁷ “o murmúrio sonoro a alcançava como uma súplica amorosa porém imperativa” (Chopin, 2002, p. 28).

¹⁸⁸ “The voice of the sea can speak the language required to converse with the soul”.

¹⁸⁹ “her most profound treatment of the fundamental problem of what it means to be a woman”.

um espaço cíclico e líquido, um espaço feminino” (Rossi, 2010, p. 204). Nesse âmbito, os símbolos associados ao campo semântico marítimo como mar, oceano, praia, ondas, mergulho e Golfo compõem a poética do mar para retratar a imersão metafórica da protagonista no universo feminino ilimitado, assim como o oceano, “símbolo da criação, [...], em virtude de sua extensão sem limites” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 593).

A partir da premissa de que “o simbolismo da mãe [...] pode estar associado ao mar [...] O nascer, sair da água do útero materno” (Neumann, 2000, p. 76), a atração da protagonista pelo mar, “que desde sua infância foi representada pelos campos azuis de Kentucky, [...] corresponde a um desejo [...] de retornar ao útero da mãe”¹⁹⁰ (Arnavon, 1994, p. 186, tradução nossa). Nesse viés, a ambientação do romance através da imagem do mar como um elemento feminino evidencia que, “a identidade do cenário é parte integrante do próprio desenvolvimento do tema, em vez de ser simplesmente ocasional a um tema que poderia muito bem ser ambientado em qualquer lugar”¹⁹¹ (May, 1970, p. 216, tradução nossa).

No final do capítulo VI, a personificação do mar torna-se mais intensa em que a adjetivação que descreve o movimento das ondas, também expressa um convite sedutor e irrecusável para a protagonista adentrar completamente em sua subjetividade, a mergulhar em seu mundo interior, a despertar para si mesma: “the voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation”¹⁹² (Chopin, 2006, p. 893). Em seu dizer poético, “Chopin deixa a voz do Golfo falar em sua prosa. Os participios sucessivos – ‘nunca cessando, sussurrando, clamando, murmurando, convidando a alma [...]’ transmitem o movimento do balanço suave das ondas”¹⁹³ (Gilmore, 1988, p. 81, tradução nossa). A respeito desta passagem, Koloski (2019) ressalta que “essas expressões poéticas têm aparecido no romance em momentos críticos do despertar de Edna para novas possibilidades”¹⁹⁴ (Koloski, 2019, p. 163,

¹⁹⁰ “which from her early childhood has been represented by the blue fields of Kentucky, [...] corresponds to a longing [...] to return to the mother’s womb”.

¹⁹¹ “the identity of the setting is integral to the very unfolding of the theme, rather than simply incidental to a theme that could as well be set anywhere”.

¹⁹² “A voz do mar é sedutora; ininterrupta, sussurrante, queixosa, murmurante, convidando a alma a errar atrás de uma explicação em abismo de solidão; a se perder em labirintos de contemplação interior” (Chopin, 2002, p. 29).

¹⁹³ Chopin lets the voice of the Gulf speak through her prose. Successive participles - “never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul [...] convey the gently rocking motion of the waves”.

¹⁹⁴ “These poetic-sounding sentences have been appearing in the novel at critical moments in Edna’s awakening to new possibilities”.

tradução nossa). Além disso, “o fragmento também aponta para o alvo primeiro da voz do mar, que é a existência interior da protagonista. A existência interior, que contrasta com a existência externa” (Mangueira, 2012, p. 170). À vista disso, a sensação de cumplicidade que marca o encontro entre Edna e o mar como representação do feminino, evidencia um caminho sem volta para ela, pois uma vez rompido o elo com os papéis sociais emoldurados pelo patriarcado, “permanecer dentro das convenções tradicionais e formas aceitas é o mesmo que afogar a individualidade, a originalidade e a criatividade em um mar de banalidades”¹⁹⁵ (Wheeler, 1994, p. 52, tradução nossa).

A expressão “the voice of the sea” se repete cinco vezes ao longo da obra e nos capítulos III, VI, XIII e XXXIX trazem revelações sobre a vida e o mundo interior da personagem, como se o mar fosse aos poucos ganhando a confiança de Edna. Tal repetição tem a função de um refrão, típico do texto em versos, cujo fragmento é descrito por Seyersted (1980, p. 159) como um “poema em prosa rítmico e convincente”¹⁹⁶, evidenciando a mistura entre prosa e poesia com versos rítmicos que ao se repetirem, trazem significação ao romance.

Como mencionado anteriormente, na primeira referência à expressão, a voz do mar surge entre as lágrimas da protagonista, com uma canção triste que reflete os seus sentimentos e que presencia a sua desilusão pela repreensão do Sr. Pontellier. Já no capítulo VI, a sonoridade do mar se apresenta duas vezes, convidativa e sedutora, para envolvê-la em um abraço, criando, assim, um laço de confiança, que engendra a sua coragem para aprender a nadar e vencer seus medos. Por conseguinte, no capítulo XIII, a voz marítima sussurra como uma voz consoladora que surge no momento em que ela se sente mal durante a missa e quer “to quit the stifling atmosphere of the church and reach the open air”¹⁹⁷ (Chopin, 2006, p. 916). A cena carrega a simbologia de que o sussurro do mar chega para salvá-la da opressão dos valores religiosos, e ao ar livre junto à voz do mar, ela percebe que não consegue se encaixar nos moldes da tradição patriarcal.

Nesse sentido, o mar evoca o feminino como uma nova identidade que se opõe à religião judaico cristã, “identidade que possa definir a mulher independentemente do espaço doméstico, das exigências, papéis e limitações colocadas a partir da relação com os filhos” (Kehl, 1996,

¹⁹⁵ “remain within traditional conventions and accepted forms is tantamount to drowning one’s individuality, originality, and creativity in a sea of banalities”.

¹⁹⁶ “In this rhythmic, compelling prose-poem”.

¹⁹⁷ “sair da atmosfera sufocante da igreja e alcançar o ar livre” (Chopin, 2002, p. 68).

55). E no capítulo XXXIX, a última menção à voz do mar é marcada pela repetição de partes da expressão do capítulo VI, ou seja, “the voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a *spell* in abysses of solitude”¹⁹⁸ (Chopin, 2006, p. 893, grifo nosso), porém, com a omissão do verbo *spell* como ilustra o fragmento: “the voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander in abysses of solitude” (Chopin, 2006, p. 999). Esta omissão revela que a protagonista não está mais a procura de respostas como no início da história, uma vez que o mergulho no mar a desperta para o seu autoconhecimento, para as respostas que preenchem o vazio existencial anterior a sua transformação.

Nesse aspecto, a canção marítima do desfecho expressa o encontro de Edna com o seu eu feminino, encontro este que é solitário e que requer da mulher a coragem para “to swim far out, where no woman had swum before”¹⁹⁹ (Chopin, 2006, p. 908). Dessa forma, Edna mergulha em um mar de sensações e a sonoridade das ondas e o murmúrio do mar representam o toque sinestésico que envolve progressivamente os seus despertares.

O capítulo X apresenta a história da Sra. Pontellier no mar acompanhada por Robert Lebrun. Os personagens Léonce Pontellier, marido de Edna, e Madame Lebrun, dona da pensão em Grand Isle, observam o nado da protagonista. O espaço predominante no capítulo em questão é a praia da ilha de Grand Isle, localizada no Golfo do México. Apesar de ter se esforçado por todo o verão para aprender a nadar, Edna Pontellier hesita em entrar sozinha no mar. Contudo, pela primeira vez, ela se sentiu corajosa para nadar e foi dominada por uma sensação de poder e ousadia. O narrador a compara com uma “little tottering, stumbling, clutching child, who of a sudden realizes its powers, and walks for the first time alone, boldly and with over-confidence”²⁰⁰ (Chopin, 2006, p. 908). Tal comparação remete à iniciação de Edna através da água simbolicamente como um batismo, cujo “rito de imersão é um símbolo de purificação e de renovação” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 126). A passagem em questão figura como uma espécie de renascimento de uma nova mulher sem medo de enfrentar as imposições da tradição patriarcal.

¹⁹⁸ “A voz do mar é sedutora; ininterrupta, sussurrante, queixosa, murmurante, convidando a alma a errar atrás de uma explicação em abismo de solidão; a se perder em labirintos de contemplação interior” (Chopin, 2002, p. 29).

¹⁹⁹ “para longe, para onde nenhuma mulher havia nadado antes” (Chopin, 2002, p. 54).

²⁰⁰ “criança vacilante, cambaleante, agarrando-se a tudo ao seu redor, que de repente percebe seu poder e anda pela primeira vez sozinha” (Chopin, p. 54).

No início do capítulo, Robert a conduz juntamente com os outros personagens pelo caminho até a praia e apesar de tratar-se de um passeio noturno, o narrador reitera a luminosidade do trajeto das personagens até a praia, uma vez que “there was no weight of darkness; there were no shadows”²⁰¹ (CHOPIN, 2006, p. 907), fazendo alusão à claridade da luz do luar que ilumina o caminho. Além disso, a comparação presente em “the white light of the moon had fallen upon the world like the mystery and the softness of sleep”²⁰² (Chopin, 2006, p. 907) cria uma atmosfera onírica, pela imagem misteriosa da noite e pela sensação de sonolência provocada pela aproximação da madrugada. A aura mística da noite evoca a presença da lua, que remete ao percurso cíclico trilhado pela protagonista do romance marcado pela primeira e pela última vez em que ela entra no mar, pois

a lua é um símbolo dos ritmos biológicos. Astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser, do nascimento e da morte... [...] este eterno retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim faz com que a lua seja por excelência o astro dos ritmos da vida ... ela controla todos os planos cosmos regidos pela lei do vir-a-ser cíclico: águas, chuvas, vegetação, fertilidade (Chevalier; Geerbrant, 2001, p. 581).

Desse modo, a recorrente presença da lua no trajeto de Edna até o mar evidencia a transformação da protagonista, pois “a Lua desaparece periodicamente, morre, para renascer três noites mais tarde. O simbolismo lunar enfatiza que a morte é a condição primeira de toda regeneração mística” (Eliade, 1992, p. 77). Além da lua, a água também permite tal associação, pois “o homem velho morre por imersão na água e dá nascimento a um novo ser regenerado” (Eliade, 1992, p. 66). Sob essa perspectiva, o momento de transformação de Edna é caracterizado pela *morte* metafórica de uma mulher conformada com as circunstâncias limitadoras do casamento e da maternidade para a regeneração mística de uma nova mulher cujos anseios se sobrepõem a tais limitações. Nesse aspecto,

o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida (Eliade, 1992, p. 65).

A referência à sensação de morte ocorre quando Edna percebe o quão longe conseguiu nadar e o esforço que teria que fazer para sair da água, momento em que ela foi tomada por

²⁰¹ “não havia peso da escuridão; não havia sombras” (Chopin, 2002, p. 53).

²⁰² “A branca luz da lua caía sobre o mundo como o mistério e a leveza do sono” (Chopin, 2002, p. 53).

uma “quick vision of death smote her soul, and for a second of time appalled and enfeebled her senses. But by an effort she rallied her staggering faculties and managed to regain the land”²⁰³ (Chopin, 2006, p. 908). A partir desta atitude de superação, as águas transparentes de Grande Isle atuam como um espelho que reflete sua subjetividade e traz à tona o poder feminino para superar os limites atribuídos às mulheres, encaminhando-lhe para novos caminhos até então desconhecidos, caminhos que a conduzem para a sua autoafirmação. Por conseguinte, simbolicamente “o mar aparece para ela como a personificação de um poder sensual incomensurável com os rituais de seu mundo doméstico. A epifania oceânica de Edna dá início a um movimento de emancipação”²⁰⁴ (Tandt, 1997, p. 2, tradução nossa).

Considerando “o apreço ao simbólico e ao mítico” (Pires, 2006, p. 56) como uma das características da prosa poética, a cena epifânica retrata “o banho na hora mística e sob a lua mística”²⁰⁵ (Gilbert, 1984, p. 52, tradução nossa), o mergulho batismal de Edna Pontellier. Imersa em um símbolo do feminino, visto que “a água simboliza antes de tudo a origem da criação. [...] é mãe e matriz. Fonte de todas as coisas” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 54), o despertar no mar simboliza um mergulho na subjetividade, o encontro do eu feminino da protagonista, uma “busca de corpo e alma, assegurada pela ligação mística de Edna com as águas do Golfo”²⁰⁶ (St. Andrews, 1986, p. 35, tradução nossa). O poder feminino que emerge do nado da protagonista permite que, a partir desse momento, Edna tenha consciência do seu próprio poder e, dessa forma, “sua nova força e sua nova ambição são simbolicamente fomentadas pelas associações míticas tradicionalmente femininas da luz do luar e da água”²⁰⁷ (Gilbert, 1984, p. 52, tradução nossa).

Assim, a linguagem simbólica que compõe a cena de seu despertar de corpo e alma é marcada pelo campo semântico relacionado ao poder, ou seja, o poder feminino que emerge das águas marítimas, através dos substantivos *exultation*, *power* e *strength* e pelo adjetivo *daring*: “a feeling of exultation overtook her, as if some power of significant import had been given her

²⁰³ “uma rápida visão de morte acometeu sua alma e por um segundo apavorou e enfraqueceu seus sentidos. Mas, por meio de um esforço, ela recobrou suas vacilantes faculdades e conseguiu chegar à terra” (Chopin, 2002, p. 55).

²⁰⁴ “*the sea appears to her as the embodiment of a sensuous power incommensurable to the rituals of her domestic world. Edna’s oceanic epiphany ushers in a movement of emancipation*”.

²⁰⁵ “[...] *a bath at that mystic hour and under that mystic moon*”.

²⁰⁶ “*quest of body and soul, assured by Edna’s mystical connection with the Gulf’s waters*”.

²⁰⁷ “*Her new strength and her new ambition are symbolically fostered by the traditionally female mythic associations of moonlight and water*”.

to control the working of her body and her soul. She grew daring and reckless, overestimating her strength”²⁰⁸ (Chopin, 2006, p. 908). Com efeito,

a cena do nado reforça o que tem sido apenas uma sugestão metafórica; é o ponto de partida do romance que nos oferece, de ímpeto, um acesso súbito às possibilidades de Edna e uma visão ampliada de sua situação. Esta conversão da metáfora em experiência dá à cena o seu poder. A confusão e a hesitação do comportamento anterior de Edna desvanecem-se quando ela agarra sua vida, literalmente, em suas próprias mãos²⁰⁹ (Treichler, 1994, p. 267, tradução nossa).

A partir do despertar epifânico no mar, Edna vislumbra a possibilidade de “to swim far out, where no woman had swum before”²¹⁰ (Chopin, 2006, p. 908). O verbo nadar é empregado metaforicamente e traz uma carga semântica de liberdade, movimento e se opõe à posição de passividade e dependência feminina, além de expressar o impulso e a ousadia da heroína para sua autorrealização, para viver conforme suas próprias regras e, assim, subverter os papéis sociais atribuídos às mulheres pela sociedade patriarcal. Ao emergir de seu nado epifânico, a protagonista torna-se detentora de seu próprio discurso e de suas vontades, deixando de lado a submissão de esposa e mãe e começa a tomar atitudes inaceitáveis pela tradição vigente. Nessa perspectiva, “na cena seguinte, ao falar com Robert e depois com o marido, ela usa o pronome de primeira pessoa com muito mais autoridade do que antes, descrevendo seus sentimentos e sua vontade”²¹¹ (Walker, 1992, p. 315). Dessa maneira,

no momento em que ela domina as águas, conseqüentemente, sua vida interior fica povoada dos mais profundos desejos, até mesmo daqueles desejos que a própria Edna desconhece. Dessa forma, podemos afirmar que aprender a nadar, ou seja, a ter domínio sobre seu corpo nas águas do Golfo do México é uma metáfora para expressar que esta mulher conquista autonomia (Mangueira, 2012, p. 174).

²⁰⁸ “Um sentimento de exultação a tomou, como se um poder de grande importância lhe tivesse sido dado para controlar o funcionamento de seu corpo e alma. Ela tornou-se ousada e descuidada, superestimando sua força” (Chopin, p. 54).

²⁰⁹ “*The swimming scene gives substance to what has only been metaphorical suggestion; it is the turning point in the novel which offers us, in a rush, a sudden access to Edna's possibilities and an expanded vision of her situation. This conversion of metaphor to experience gives the scene its power. The confusion and hesitance of Edna's earlier behavior fall away as she takes her life, literally, into her own hands*”.

²¹⁰ “nadar para longe, para onde nenhuma mulher havia nadado antes” (Chopin, 2002, p. 54).

²¹¹ “*In the scene that follows, speaking to Robert and then to her husband, she uses the first-person pronoun with far greater authority than before, describing her feelings and her will*”.

Considerando que “o ato poético, o poetizar, o dizer do poeta [...] é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, mas uma revelação de nossa condição” (Paz, 1982, p. 179-180), no excerto “she turned her face seaward to gather in an impression of space and solitude, which the vast expanse of water, meeting and melting with the moonlit sky, conveyed to her excited fancy”²¹² (Chopin, 2006, p. 908), o encontro entre o céu e o mar, em que a extensão de um elemento se mistura ao outro metaforicamente alude às infinitas possibilidades de autorrealização que surgem para Edna, ao vislumbrar na cena “a dupla natureza da experiência do mar, a expansão para além do infinito, e a intensificação do mar sem limites”²¹³ (Ringe, 1994, p. 226, tradução nossa). Nesse sentido, a combinação entre o céu e o mar “pode voltar a atenção da alma para essa infinitude sugerida pela extensão infinita do horizonte e do céu circundantes”²¹⁴ (Ringe, 1994, p. 223, tradução nossa), uma vez que “as she swam she seemed to be reaching out for the unlimited in which to lose herself”²¹⁵ (Chopin, 2006, p. 908).

Este ilimitado metafórico concretiza-se no enredo por meio das escolhas de Edna, que passa a trilhar um caminho avesso às regras sociais, principalmente por decidir morar sozinha e tornar-se independente através da arte, mantendo-se da venda de seus quadros. Nesse sentido, “she began to do as she liked and to feel as she liked”²¹⁶ (Chopin, 1994, p. 54), deixando de cumprir seu papel como mãe e esposa. Diferentemente de Adèle Ratignolle, que venerava a sua condição feminina em cuidar dos filhos e do marido, “Mrs. Pontellier was not a mother-woman”²¹⁷ (Chopin, 2006, p. 888). Impulsionada pelo despertar feminino para uma vida plena de sentido e realização, a protagonista torna-se uma mulher livre. Apesar do envolvimento com seus affairs Robert Lebrun e Alcée Arobin, ela escolhe a si mesma e “passou a escolher livremente o seu próprio destino, não o de mulher, mas o de pessoa” (Moreira, 2003, p. 131).

²¹² “ela virou seu rosto em direção ao mar para ter uma impressão de espaço e solidão, que a vasta expansão de água, encontrando-se e fundindo com o céu enluzado, dava à sua excitada fantasia” (Chopin, 2002, p. 55),

²¹³ “*the dual nature of the sea experience is suggested, the outward expansion in the infinite, and the intensification of self limitless sea*”.

²¹⁴ “*can turn the soul’s attention outward to the infinity suggested by the endless expanse of encircling horizon and sky*”.

²¹⁵ “enquanto nadava, parecia estar procurando o ilimitado no qual se perder” (Chopin, 2002, p. 55).

²¹⁶ “ela começou a fazer o que queria e a sentir o que queria” (Chopin, 2002, p. 106).

²¹⁷ “a Sra. Pontellier não era uma mulher-mãe” (Chopin, 2002, p. 19).

A partir desta postura diante de si mesma sem se preocupar com os ditames sociais, a protagonista busca a “libertação da rede restrita de relações sociais em que a mulher é definida como a filha de alguém, a esposa de alguém, a mãe de alguém, a amante de alguém”²¹⁸ (Martin, 1988, p. 14, tradução nossa). Nesse aspecto, “Edna foi radical e esta manifestação se deu por uma intensa interiorização, cujo ápice aconteceu quando a personagem se elege o centro de sua própria existência, consciente de que este era um direito seu” (Moreira, 2003, p. 138).

Carregado de artifícios poéticos, o desfecho da narrativa descreve o último nado de Edna no mar de Grand Isle, demonstrando o viés cíclico do enredo que começa e termina no mesmo espaço metafórico de seu despertar. Desse modo, “esse final lírico é tão enigmático quanto o início do romance”²¹⁹ (Walker, 1992, p. 292, tradução nossa). Na cena em que a protagonista está na praia a água brilha sob a luz do sol e, murmurando novamente, o mar a convida para envolvê-la em seu abraço:

the water of the Gulf stretched out before her, gleaming with the million lights of the sun. The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander in abysses of solitude²²⁰ (Chopin, 2006, p. 999).

O sol como um símbolo primordial (Chevalier; Gheerbrandt, 2001) ilumina com seus milhares de raios o mar que remete ao campo verde das lembranças de infância de Edna, do verão em Kentucky, cuja imagem é narrada por ela à Adele no capítulo VI do romance:

First of all, the sight of the water stretching so far away, those motionless sails against the blue sky, made a delicious picture that I just wanted to sit and look at. The hot wind beating in my face made me think [...] of a summer day in Kentucky, of a meadow that seemed as big as the ocean to the very little girl walking through the grass, which was higher than her waist²²¹ (Chopin, 2006, p. 896).

²¹⁸ “*liberation from the confining network of social relationships in which a woman is defined "as someone's daughter, someone's wife, someone's mother, someone's mistress"*”.

²¹⁹ “*This lyrical ending is as enigmatic as the novel's beginning*”.

²²⁰ “a água do Golfo se estendia diante dela, brilhando com os milhares raios de sol. A voz do mar é sedutora, nunca cessa, sussurrando, clamando, murmurando, convidando o espírito a vagar nos abismos de solidão” (Chopin, 2002, p. 210).

²²¹ “Primeiramente, a vista do mar se estendendo tão longe, aquelas velas imóveis, o céu azul formaram uma imagem deliciosa que eu apenas queria continuar olhando. O vento quente batendo em meu rosto me fez pensar [...] em um dia de sol em Kentucky, num campo que parecia tão grande quanto o oceano para uma menina muito pequena caminhando pelo capim, que era mais alto que a sua cintura” (Chopin, 202, p. 34).

Quando criança, Edna segue andando continuamente pelo campo, cuja lembrança de não ver o seu fim veio em seus pensamentos quando olhou para o mar: “I could see only the stretch of green before me, and I felt as if I must walk on forever, without coming to the end of it”²²² (Chopin, 2006, p. 896). Essa visão da infância que surge novamente em seus pensamentos, em que o mar assim como o campo figura como um espaço infinito, se assemelha ao seu impulso de caminhar nua mar adentro na cena final do romance, em que

She went on and on. She remembered the night she swam far out, and recalled the terror that seized her at the fear of being unable to regain the shore. She did not look back now, but went on and on, thinking of the blue-grass meadow that she had traversed when a little child, believing that it had no beginning and no end (Chopin, 2006, p. 1000).

Como um retorno as suas origens, a personificação do mar “como a Mãe do mundo, fonte de vida ou de renascimento” (Neumann, 2000, p. 63) se transforma no campo de sua infância, provocando “tanto medo quanto prazer, um lugar ‘sem começo nem fim’. Finalmente, Edna cede inteiramente às suas seduções”²²³ (Ewell, 1986, p. 153, tradução nossa, grifos do autor). Ao se despirm na praia, Edna é tocada pela estranheza e pelo prazer de estar nua ao ar livre, sentindo-se como “some new-born creature, opening its eyes in a familiar world that it had never known”²²⁴ (Chopin, 2006, p. 1000), em que “seu renascimento aquático é uma espécie de celebração sensual e descoberta de seu corpo nu com o mar”²²⁵ (Gil, 2015, p. 97, tradução nossa). A cena em que ela fica nua demonstra o ato simbólico de despirm-se da opressão do patriarcado, da rejeição das regras e imposições sociais para fundir-se com a natureza, em busca de “independência e liberdade, o sentimento de verdadeiramente ‘possuir a si mesma’”²²⁶ (Fluck, 1982, p. 168, tradução nossa, grifos do autor):

But when she was there beside the sea, absolutely alone, she cast the unpleasant, pricking garments from her, and for the first time in her life she

²²² “eu via somente a extensão de verde à minha frente e eu sentia como se devesse continuar andando para sempre, sem chegar ao seu fim” (Chopin, 2002, p. 34).

²²³ “Throughout the novel, the sea is a powerful metaphor of her costly and ambivalent quest. [...] Like the blue grass meadow of her childhood, the sea elicits both fear and pleasure, a place with ‘no beginning and no end’. Finally, Edna yields entirely to its seductions”.

²²⁴ “como uma criatura recém-nascida, abrindo seus olhos num mundo familiar que nunca conhecera” (Chopin, 2002, p. 211).

²²⁵ “Her watery rebirth is a sort of sensual celebration and discovery of her naked body with the sea”.

²²⁶ “independence and freedom, the feeling to truly ‘possess oneself’, [...] when at the end of *The Awakening* the last remnants of self-discipline, together with Edna’s clothes, are cast off and abandoned”.

stood naked in the open air, at the mercy of the sun, the breeze that beat upon her, and the waves that invited her²²⁷ (Chopin, 2006, p. 1000).

Como uma criatura recém-nascida, Edna regressa metaforicamente para o seu lugar de origem, uma vez que “como a eterna autorrenovação do mar, o renascimento de Edna marca um retorno: à infância, [...] ao espaço maternal oceânico do útero”²²⁸ (Heilmann, 2008, p. 101, tradução nossa). Nesse ínterim, “o despertar está, assim, profundamente relacionado à água, [...], e o mar revela-se o espaço desse despertar, o local onde ele começa e também o local para onde ele conflui” (Rossi, 2007, p. 160).

Nesse âmbito, “Chopin cria um trabalho no qual a expressividade poética transmite a subjetividade necessária para a criação de visões alternativas”²²⁹ (Martin, 1988, p. 26, tradução nossa). Tais visões alternativas sugeridas pelo autor vão de encontro às diversas interpretações do final do romance, em que a maioria delas atribui ao mergulho final de Edna o seu suicídio por afogamento, ideia esta que refutamos em nossa Dissertação de Mestrado, analisando o desfecho como o mergulho mítico da protagonista que se transforma na deusa Afrodite²³⁰. A cena final do romance em que “the water was deep, but she lifted her white body and reached out with a long, sweeping stroke. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace” (Chopin, 2006, p. 1000), pode ser compreendida como o retorno da deusa de Chopin para as águas míticas, assim como a possibilidade do retorno de Edna ao útero materno como nos propomos neste trabalho, como uma metáfora do feminino, da feminilidade que extravasa as concepções que restringem a mulher a sua condição biológica e aos papéis sociais de mãe e esposa. Nesse aspecto, Seyersted (1994) afirma que

o único valor que realmente importava para ela era a oportunidade de autoexpressão das mulheres. [...] Ela era sensível, inteligente e com uma visão suficientemente ampla para ver as diferentes necessidades básicas da mulher e os vários aspectos da sua existência [...]. O seu trabalho não é, portanto, um clamor feminista no sentido habitual, mas uma ilustração – ao invés de uma

²²⁷ “mas quando ela estava ali ao lado do mar, absolutamente só, despiu-se das desagradáveis e incômodas roupas e pela primeira vez em sua vida ficou nua ao ar livre, à mercê do sol, da brisa que batia nela e das ondas que a convidavam (Chopin, 2002, p. 210-211).

²²⁸ “*Like the eternal self-renewal of the sea, Edna’s rebirth marks a return: to childhood [...] to the ‘oceanic maternal space’ of the womb*”.

²²⁹ “*Chopin creates a work in which poetic expressiveness conveys the subjectivity necessary for the creation of alternate visions*”.

²³⁰ In: FINATTI, Rosemary Elza. **O despertar da deusa: a mítica feminina em The Awakening**, de Kate Chopin. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). 123f. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara-SP, 2020.

afirmação – do direito da mulher a ser ela mesma, ser individual e independente²³¹ (Seyersted, 1994, p. 207, tradução nossa).

Nesse sentido, embora este não seja o foco de nosso trabalho, destacamos que considerar o final trágico como um suicídio é, sob a nossa perspectiva, uma leitura rasa diante da profundidade simbólica da obra, leitura essa que discordamos, por se tratar de uma interpretação que comunga dos ideais patriarcais representados na literatura de autoria masculina como punição às personagens que ousam ultrapassar os limites impostos por tal ideologia. Esta versão de um desfecho que celebra a feminilidade com a liberdade de ser, de escolher, de sentir e de ocupar espaços, simbolicamente tão bem representado como um mergulho na imensidão do mar e de sua vasta significação que remete ao feminino, pode ser compreendida como um

prelúdio de mensagens feministas importantes sobre as mulheres [...] Certamente a imagem de Chopin antecipa a proeminência e a complexidade da metáfora do nascimento da literatura feminina ao longo do século XX²³² (Dyer, 1993, p. 114, tradução nossa).

No que concerne à influência direta da poesia de Walt Whitman na obra-prima de Chopin, em especial, do poema “Song of Myself”, Lewis Leary (1994) compara os versos do romance aos do poeta e tal intertextualidade revela que o despertar de Edna Pontellier para sua própria existência e autossuficiência se assemelha ao despertar do eu-lírico whitmaniano. O autor ainda traça um paralelo entre o desfecho de *The Awakening* com os versos da estrofe 22 do poema em questão:

You sea! I resign myself to you also—I guess what you mean,
I behold from the beach your crooked inviting fingers,
I believe you refuse to go back without feeling of me,
We must have a turn together, I undress, hurry me out of sight of the land,
Cushion me soft, rock me in billowy drowse, Dash me with amorous wet, I
can repay you²³³ (Leary, 1994, p. 196).

²³¹ “The one value that really counted with her was woman’s opportunity for self-expression. She knew that there are many Woman’s Kingdoms. ! She was sensitive, intelligent, and broad enough in her outlook to see the different basic needs of the female and the various sides of her existence and to represent them with impartiality. Her work is thus no feminist plea in the usual sense, but an illustration—rather than an assertion—of woman’s right to be herself, to be individual and independent whether she wants to be weak or strong, a nest-maker or a soaring bird”.

²³² “we are to see the metaphor as foreshadowing important feminist messages [...]. Certainly Chopin’s image anticipates the prominence and complexity of the birth metaphor in literature by women throughout the twentieth century”.

²³³ “E ah, mar! Também me entrego a você — sei o que você quer dizer, / Da praia fico espiando seus dedos curvos e convidativos, / Você se recusa a recuar sem antes me sentir; Precisamos dar um rolé... tiro a roupa, leve-me logo para longe da praia / me aconchega... me nina em seu colo encrespado, / Me salpica com sua umidade amorosa... te pago depois” (Whitman, 2009, p. 73, tradução de Rodrigo Garcia Lopes).

Os versos mencionados pelo teórico carregam simbolicamente o último encontro entre Edna e o mar, que através dos murmúrios convidativos, cede aos encantamentos da voz marítima, se entregando nua ao aconchego das ondas, ao colo seguro e amoroso com o qual a personagem se identifica, como representação do feminino. Nesse sentido, a obra chopiniana dialoga com o refrão de Whitman e sobretudo com o primeiro verso do poema: “I celebrate myself”²³⁴ (Whitman, 2009, p. 44), em que o mar figura como cenário e *leitmotiv* do despertar da protagonista, como uma celebração da autoafirmação do seu eu feminino.

Logo, “a voz do oceano de Whitman está diretamente associada ao despertar de Edna para si mesma”²³⁵ (Bloom, 2007, p. 4, tradução nossa). Tal semelhança entre *The Awakening* e a obra de Whitman é observada por Seyersted (1980) ao pontuar que o romance pode ser chamado de “Leaves of Grass de Kate Chopin”²³⁶ (Seyersted, 1980, p. 162, tradução nossa), ao fazer referência à poeticidade presente na narrativa, através do uso de repetições, versos rítmicos, elementos poéticos e jogo de imagens. Além da presença marcante das impressões poéticas de Whitman no romance, Bloom (2007) enfatiza a influência do poeta também na sensualidade e na relação narcísica de Edna despertas pelas águas do Golfo do México. Nas palavras do autor, *The Awakening*

é um livro whitmaniano, profundamente, não apenas em seus ecos de sua poesia, que são múltiplos, mas, mais crucialmente, em sua perspectiva erótica, que é narcisista e até mesmo autoerótica, bem ao estilo de Whitman²³⁷ (Bloom, 2007, p. 1, tradução nossa).

O realismo poético de Chopin, como definido por seu primeiro biógrafo Daniel Rankin (1932), demonstra uma originalidade acentuada e que, muitas vezes, abre caminho para um multiverso no campo da ficção pouco explorado no apagar das luzes do século XIX. Nesse sentido, “formalmente, também, o romance se afastou das técnicas convencionais de realismo para um ritmo impressionista de epifania”²³⁸ (Ammons, 1994, p. 313, tradução nossa), uma vez

²³⁴ “Eu celebro a mim mesmo” (Whitman, 2009, p. 45, tradução de Rodrigo Garcia Lopes).

²³⁵ “the voice of the Whitmanian ocean is directly associated with Edna’s awakening to self”.

²³⁶ “Kate Chopin’s Leaves of Grass”.

²³⁷ “is a Whitmanian book, profoundly so, not only in its echoes of his poetry, which are manifold, but more crucially in its erotic perspective, which is narcissistic and even autoerotic, very much in Whitman’s true mode”.

²³⁸ “Formally, too, the novel has moved away from conventional techniques of realism to an impressionistic rhythm of epiphany”.

que “é avançado no tema e na técnica acima dos romances de seu tempo, e que antecipa em muitos aspectos o romance moderno”²³⁹ (Eble, 1956, p. 262, tradução nossa).

Em *The Awakening* são frequentes as associações entre poesia, música e pintura em meio ao texto com nuances poéticas. Além disso, a arte é o caminho escolhido pela heroína do romance como forma de expressão, autonomia e libertação interior, ao pintar quadros para viver de seus próprios rendimentos e romper os vínculos de dependência financeira com o marido. As tonalidades líricas empregadas nas descrições dos espaços aludem à estética Impressionista, visto que

a realística, porém quase onírica, presença de cenários pintados com cores fortes sobre um espaço definido, porém mítico, confere a *The Awakening* um caráter Impressionista. É marcada a presença de cores distintas, as quais conferem uma plasticidade artística à narrativa: o guarda-sol branco que protege Edna e Robert quando eles se aproximam de Léonce, as camomilas amarelas, o azul do mar e do horizonte, a mulher vestida de negro, o cetim dourado da roupa da protagonista na cena do jantar etc. As cores de objetos e lugares assumem grande importância na narrativa à medida que ajudam a refletir o estado de espírito das personagens ou numinosamente adiantam seus futuros. Na verdade, *The Awakening* é um grande quadro pintado com palavras [...] (Rossi, 2006, p. 172).

Nesse sentido, a poética do mar presente em *The Awakening* confere originalidade à obra, uma vez que transcende as classificações literárias por mesclar elementos realistas, românticos e simbolistas, através da escrita artística que permeia a narrativa. Como uma de suas histórias líricas com a forma e tema não convencionais, o romance é uma canção ficcional do eu (Bender, 1974). Nesse ínterim, a combinação entre a prosa e a poesia atravessa a imagética do mar que personifica o cenário do romance como a representação do feminino em que “a descrição do espaço poético é aberta aos símbolos” (Tadié, 1978, p. 36). Considerando que a narrativa apresenta “uma versão metafisicamente lírica dos labirintos sedutores do mar”²⁴⁰ (Gilbert, 2002, p. 278, tradução nossa), o mergulho no mar, como a metáfora de um mergulho interior em seu universo feminino, permite que Edna sintam-se viva para buscar suas realizações pessoais e encontrar prazer em viver para si mesma.

Partindo da premissa da associação entre música e poesia, que nas palavras de Paz (1982, p. 15) “o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são

²³⁹ “is advanced in theme and technique over the novels of its day, and that it anticipates in many respects the modern novel”.

²⁴⁰ “a metaphysically lyric version of the seductive mazes of the sea from which her Venus is born, substituting the valorizations of myth for the devaluations of realism”.

apenas correspondências, ecos, da harmonia universal”, a obra-prima da autora revela-se como uma partitura musical em prosa e se compõe a partir da voz do mar, melodia primordial que ressoa nas instâncias narrativas e delinea o trajeto do despertar de Edna Pontellier. Nesse prisma,

o ritmo é também um importante instrumento estrutural, alcançado através destas repetições e da justaposição de trinta e nove capítulos. As rimas em prosa de Kate Chopin variam: algumas frases são curtas e transmite um tom prático, se não sarcástico, muitas vezes quando o narrador apresenta descrições simples; outras são longas, fluidas, hipnóticas, mais frequentes quando os estados emocionais de Edna são expressos²⁴¹ (Asbee; Cooper, 2006, p. 129, tradução nossa).

Nesta linha de pensamento, Eulalia Gil (2015) destaca que *The Awakening* é uma obra de arte completa, pois “representou o significado transcendental da música como o supremo modo de expressão não-narrativo e não-discursivo descrito pelos artistas românticos e simbolistas”²⁴² (Gil, 2015, p. 92, tradução nossa). Para além da riqueza da forma como uma obra de arte inovadora que antecipa no século XIX a escrita feminina em prosa poética, a subversão temática do romance “transforma as ideias das críticas feministas em ficção. [...] De certo modo, Edna Pontellier é a personificação da crítica feminista do século XIX”²⁴³ (Toth, 1976, p. 123, tradução nossa).

4.5 Prazer e epifania em “The Storm”

Dentre os cem contos que compõem as obras completas da autora, “*The Storm – A Sequel to ‘The Cadian Ball’*” (1898) é considerado pela crítica como o conto mais emblemático e transgressor e, possivelmente por essa razão, Chopin não ousou enviá-lo para as editoras de Saint Louis, sua cidade natal. No entanto, em 1969, o conto veio a público na obra *The Complete Works of Kate Chopin*, de Per Seyersted e, desde então, tem se destacado entre os leitores e

²⁴¹ “Rhythm is also an important structural device, achieved through these repetitions and through the juxtaposition of thirty-nine sections. Kate Chopin's prose rhythms vary: some sentences are short and convey a practical if not sardonic tone, often when the narrator offers straightforward descriptions; others are lengthy, fluid, hypnotic, most frequently when Edna's emotional states are being expressed”.

²⁴² “represented the transcendental significance of music as the supreme non-narrative and nondiscursive mode of expression described by the romantic and symbolist artists”.

²⁴³ “in *The Awakening*, Kate Chopin transforms the insights of feminist critics into fiction [...In a number of ways, Edna Pontellier is the embodiment of nineteenth-century feminist criticism”.

críticos do século XX e XXI, sobretudo por apresentar, sem as máscaras da moralidade, uma história de adultério e prazer feminino.

É interessante frisar que quando Seyersted (1970) descobriu o conto no diário de Chopin, datado de 1894, em um primeiro momento, ele quis publicá-lo no *Missouri Historical Society Bulletin*, porém, seu intento não se concretizou em razão da devolutiva dos editores por se tratar de uma história demasiadamente erótica para a revista. Seyersted (1974) pontua que após terminar *The Awakening* em janeiro de 1898, Chopin escreveu seu conto mais sensual, com uma história improvável para ser publicada no contexto literário estadunidense da década de 1890, não apenas por tratar de sexo de forma explícita, mas por revelar o desinteresse da autora pelos ideais de moralidade vigentes. Após a publicação na coletânea em 1969, o autor destaca a recepção do conto por parte da crítica:

embora a maioria dos críticos tenha elogiado sua arte e considerado a escrita brilhante, quase nenhum crítico sequer tocou no tema básico da emancipação sexual da mulher; em vez disso, voltaram toda a atenção para o que consideravam o tema chocante da liberdade sexual da mulher²⁴⁴ (Seyersted, 1974, p. 16, tradução nossa).

A questão que surge a partir dos apontamentos do teórico é que se o conto fosse publicado no século XXI, a recepção crítica não seria absolutamente a mesma pelo fato da história ter sido escrita por uma mulher. Tal questionamento nos possibilita ter uma dimensão da ousadia de Chopin ao escrevê-lo e o quão *a vant la lettre* se revela a sua arte literária.

Como pode ser observado no subtítulo do conto, a narrativa retrata a continuação de “At the Cadian Ball” (1892), focalizando uma história de paixão e desejo entre Calixta e Alcée. A protagonista “é uma creole, filha de imigrantes espanhóis, sensual e sedutora” (Moreira, 2003, p. 129). Já Alcée Laballière, um belo fazendeiro aristocrata, “rico proprietário de uma grande plantation de arroz” (Rossi, 2011, p. 312). Em “The Storm”²⁴⁵, o desejo se mantém vivo entre os personagens ao se reencontrarem durante uma tempestade, apesar dos cinco anos em que estiveram distantes e do fato de que ambos constituíram família. Calixta é casada com Babinôt e mãe de Bibi e não percebe a aproximação do temporal no momento em que trabalha em sua máquina de costura, enquanto o filho e o marido aguardam a chuva torrencial passar em um

²⁴⁴ “While most reviewers praised her artistry and called the writing brilliant, scarcely any critics even touched upon its basic theme of woman's spiritual emancipation; instead, they turned all their attention to what they considered its shocking theme of woman's sexual freedom”.

²⁴⁵ As citações em língua portuguesa do conto objeto de análise foram traduzidas por Denise Marine.

mercado na cidade para retornarem para casa. Ela está sozinha quando Alcée Laballière chega a cavalo em frente à sua casa e pede abrigo à protagonista para se proteger da chuva:

"May I come and wait on your gallery till the storm is over, Calixta?" he asked. "Come 'long in, M'sieur Alcee." His voice and her own startled her as if from a trance, and she seized Bobinot's vest. Alcee, mounting to the porch, grabbed the trousers and snatched Bibi's braided jacket that was about to be carried away by a sudden gust of wind²⁴⁶ (Chopin, 2006, p. 593).

A título de situar o leitor que não conhece a história entre os personagens que se inicia em “At the Cadian Ball”, vale destacar que a narrativa sugere que havia um sentimento entre eles que fora silenciado durante os cinco anos em que ambos tomaram rumos diferentes, pois “ao que o enredo leva a crer, trata-se de uma paixão fulminante e avassaladora” (Rossi, 2011, p. 313). Esta menção é relevante, uma vez que a partir do reencontro entre Calixta e Alcée, a chama da paixão rescende, o que pode ser observado na reação dos dois com gestos bruscos, assim como vento brusco que acompanha a chuva. Com as águas invadindo a varanda, eles tiveram que entrar para se proteger e a descrição do espaço da sala próxima ao quarto, da tempestade cada vez mais intensa, do calor do ambiente e dos raios e relâmpagos incontroláveis impulsionam, com o gesto caloroso de um abraço, Alcée tenta acalmá-la:

Alcee clasped her shoulders and looked into her face. The contact of her warm, palpitating body when he had unthinkingly drawn her into his arms, had aroused all the old-time infatuation and desire for her flesh ²⁴⁷ (Chopin, 2006, p. 594).

O poético que permeia o enredo se traduz através do ritmo metafórico do temporal, impulsivo e imprevisível como o ritmo do desejo, além das comparações, das imagens simbólicas e da sinestesia, em que o toque sinestésico é suficiente para despertar o desejo adormecido entre eles. A descrição de Calixta acentua a beleza de seu corpo, comparando seus lábios com sementes de romã, a sensualidade de seus seios e o brilho de seus olhos despertam o desejo de Alcée. Depois da troca de olhares em que os amantes não conseguem esconder a atração mútua, ele a beija:

²⁴⁶ “— Calixta, posso entrar e esperar na sua varanda até o temporal passar? — ele perguntou. — Vamo entrando, m'sieur Alcée. A voz dele e a sua própria despertaram-na de uma espécie de transe, e ela agarrou o colete de Bobinôt. Alcée, ao subir os degraus de sua varanda, pegou a calça e arrancou do varal o casaquinho todo debruado de Bibi que estava por um triz de ser carregado por uma rajada de vento repentina” (Chopin, 2011, p. 48).

²⁴⁷ “Alcée agarrou-a pelos ombros e encarou-a. O contato com o corpo quente e pulsante de Calixta quando ele, sem pensar, a tinha abraçado, excitara nele toda a sua antiga paixão e todo o seu desejo pelo corpo dela” (Chopin, 2011, p. 50).

Her lips were as red and moist as pomegranate seed. Her white neck and a glimpse of her full, firm bosom disturbed him powerfully. As she glanced up at him the fear in her liquid blue eyes had given place to a drowsy gleam that unconsciously betrayed a sensuous desire. He looked down into her eyes and there was nothing for him to do but to gather her lips in a kiss ²⁴⁸ (Chopin, 2006, p. 594).

A partir de então, eles relembram os beijos apaixonados em Assumption, cuja condição de solteira e, por sua vez, de sua virgindade impediu Alcée de seguir adiante com seu desejo. No entanto, “now—well, now—her lips seemed in a manner free to be tasted, as well as her round, white throat and her whiter breasts”²⁴⁹ (Chopin, 2006, p. 594). Assim, naquele encontro casual, ambos não conseguem conter o desejo que perdurou por tanto tempo, que aumentou com a distância e se intensificou por tornar-se uma relação proibida. Contudo, nem mesmo a condição de casados e o fato de estarem infringindo os votos de fidelidade do casamento impediu-lhes de resistir à força do desejo, que se assemelha no conto à força da natureza. O movimento intenso e descontrolado da tempestade personifica a força da atração incontida que culminou na “entrega de Calixta ao furor do desejo” (Fonseca, 2011, p. 179). Considerando que a chuva tem como simbolismo a fertilidade (Chevalier; Gheerbrandt, 2001), é interessante observar que a tempestade se inicia com a chegada de Alcée e termina com a partida dele da casa de Calixta, aludindo ao encontro íntimo entre os personagens. Nesse viés, “o desejo é comparado à fúria do temporal e dos trovões que irrompem, quando o casal experimenta um prazer intenso que o leva a atingir o ‘limite do mistério da vida’” (Fonseca, 2011, p. 180). Para além da concepção moralista acerca da sexualidade, “o sexo, nesta história, é uma força tão intensa, inevitável e natural como a tempestade do Louisiana que o incendeia”²⁵⁰ (Koloski, 1996, p. 145, tradução nossa).

Assim, a paixão do passado que reacende no reencontro dos personagens acontece com a mesma imprevisibilidade da natureza, figurando o aspecto inovador da escrita chopiniana ao tratar com naturalidade temas como o prazer e a infidelidade feminina, uma vez que a autora

²⁴⁸ “Os lábios de Calixta eram vermelhos e úmidos como sementes de romã. Seu pescoço branco e o vislumbre de seus seios firmes e volumosos deixaram Alcée imensamente perturbado. Quando Calixta ergueu os olhos para ele, o medo em seus líquidos olhos azuis tinha dado lugar a um brilho modorrento que inconscientemente denunciava um desejo sensual. Ele devolveu o olhar e, para ele, não havia outra coisa a fazer a não ser unir seus lábios aos dela em um beijo” (Chopin, 2011, p. 50).

²⁴⁹ “agora... bem agora, os lábios de Calixta pareciam, de certo modo, livres para serem provados, assim como o pescoço redondo e alvo e os seios ainda mais alvos” (Chopin, 2011, p. 50).

²⁵⁰ “*Sex in this story is a force as strong, inevitable, and natural as the Louisiana storm which ignites it*”.

“concentrou-se nos impulsos imutáveis do amor e do sexo”²⁵¹ (Seyersted, 2006, p. 24), impulsos estes próprios da natureza humana, que na concepção de Chopin independe de gênero. Nesse aspecto,

não só o adultério é aqui retratado como não premeditado, mas também como algo que ultrapassa o casal, uma força tão irresistível como a tempestade, tão implacável para além do domínio da escolha como a própria natureza²⁵² (Stein, 2004, p. 59, tradução nossa).

O momento íntimo é permeado de lirismo em que “as palavras se incendeiam mal são roçadas pela imaginação ou pela fantasia” (Paz, 1982, p. 42). Os impulsos dos amantes se associam aos da natureza, da tempestade que intitula o conto, em que a mesma reviravolta do tempo que “prende o marido e o filho de Calixta enquanto eles estão fora da cidade, é paralela a uma ‘tempestade’ de energia sexual que reúne Calixta com Alcée Laballière”²⁵³ (Bender, 1974, p. 265, tradução nossa).

Além da influência de Walt Whitman em *The Awakening*, como destacamos na análise do romance, em “The Storm” a sensualidade da poética do autor é observada por Seyersted (1996) ao descrever a “atmosfera erótica penetrante e whitmanesca, dedicada ao impulso eterno da natureza”²⁵⁴ (Seyersted, 1996, p. 146, tradução nossa). Destarte, a expressividade lírica presente no encontro sexual dos amantes “se assemelha à linguagem poética de Walt Whitman. [...] A influência do apelo de Whitman aos sentidos, juntamente com seu uso da sinestesia, atinge seu auge”²⁵⁵ (Camarasa, 2021, p. 139, tradução nossa), como pode ser observado no excerto a seguir:

She was a revelation in that dim, mysterious chamber; as white as the couch she lay upon. Her firm, elastic flesh that was knowing for the first time its

²⁵¹ “concentrated on the immutable impulses of love and sex”.

²⁵² “Obviously not only is the adultery portrayed here as unpremeditated, but it is also portrayed as something that overtakes the pair; a force as irresistible as the storm, as implacable beyond the realm of choice as nature itself”.

²⁵³ “the impulses are associated with (and sanctioned by) larger impulses in nature—with the storm of the title. An actual storm strands Calixta’s husband and son while they are away to town, and it parallels a “storm” of sexual energy that brings Calixta together with Alcée Laballière”.

²⁵⁴ “with its Whitmanesque pervasive erotic atmosphere, dedicated to nature’s undying urge”.

²⁵⁵ “resemble Walt Whitman’s poetic language. [...] The influence of Whitman’s appeal to the senses, along with his use of synesthesia, reaches its peak”.

birthright, was like a creamy lily that the sun invites to contribute its breath and perfume to the undying life of the world²⁵⁶ (Chopin, 2006, p. 595).

Na cena em que os amantes se entregam ao prazer na cama branca de Calixta e Bibinot que acontece a epifania do conto, que marca o ápice do prazer descrito poeticamente cujo cenário é povoado de símbolos, dentre os quais, o quarto, como um espaço de intimidade do casal. A cama simboliza o “centro sagrado dos mistérios da vida” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 543) em que a cor branca é comparada à cor de Calixta, cuja comparação alude ironicamente à pureza e castidade de Calixta, uma vez se trata da consumação da paixão entre os dois que havia sido adiada por cinco anos, desde os beijos arrebatadores do passado. Outra simbologia que marca a primeira vez do encontro romântico entre o casal é a comparação do corpo de Calixta ao lírio branco, visto que “o lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade” (Chevalier; Gheerbrandt, 2001, p. 553). Já a chegada de Alcée a cavalo alude tanto ao romantismo da figura do príncipe encantado que, cavalgando, aproxima-se da princesa como à imagem do cavalo associado à virilidade e poder (Chevalier; Gheerbrandt, 2001). Por conseguinte, a revelação transgressora da cena epifânica descrita sensualmente remete a elementos da natureza com “flame” e “fountain”, em que os amantes atingem o prazer com a mesma naturalidade que a água da chuva apaga o fogo:

The generous abundance of her passion, without guile or trickery, was like a white flame which penetrated and found response in depths of his own sensuous nature that had never yet been reached. When he touched her breasts they gave themselves up in quivering ecstasy, inviting his lips. Her mouth was a fountain of delight. And when he possessed her, they seemed to swoon together at the very borderland of life's Mystery²⁵⁷ (Chopin, 2006, p. 595).

Conforme Kelley (1994), as descrições da cena são reforçadas com cadência poética, “com um eco dos elementos da natureza batendo do lado de fora da casa, com o ritmo da imaginação e os eventos sempre cíclicos (Alcée parte, Bobinôt retorna), de modo que toda a

²⁵⁶ “ela foi uma revelação divina, naquele quarto cheio de penumbra e mistério; branca como a cama em que se deitou. Sua carne firme e flexível, que pela primeira vez conhecia um direito natural seu, era como um lírio branco que o sol convida a contribuir com seu sopro e perfume para a imorredoura vida deste mundo” (Chopin, 2011, p. 51).

²⁵⁷ “A generosa intimidade da paixão de Calixta, sem malícia nem truques, era como uma chama branca que penetrasse e encontrasse resposta no funda da natureza sensual de Alcée, um ponto que nunca antes fora atingido. Quando ele lhe tocou os seios, estes se entregaram, hirtos, num êxtase trêmulo, um convite aos lábios de Alcée. A boca de Calixta era uma fonte de delícias. E quando ele a possuiu, os dois pareceram desmaiar juntos no exato limite do mistério da vida” (Chopin, 2011, p. 51).

história se torna uma obra-prima melódica”²⁵⁸ (Kelley, 1994, p. 341, tradução nossa). Além disso, as escolhas lexicais do excerto, “ao intensificar os detalhes da posse, intensa e suave, reiteram a intenção de Kate Chopin de mostrar, com leveza, a vivência do desejo que não se frustra diante de normas e preceitos” (Fonseca, 2011, p. 180). A ousadia da vivência do prazer também se revela por transcorrer “corajosamente durante o dia, na própria casa da mulher casada”²⁵⁹ (Petry, 1996, p. 189). Além de tematizar com naturalidade a infidelidade e o prazer sexual feminino, “The Storm” transgride com ironia os limites entre o sagrado e o profano na visão patriarcal, visto que, como apontado por Anna Elfenbein (1989), o ato sexual é descrito com uma linguagem sacramental, fazendo alusão à Assumption como o lugar em que os amantes se beijaram pela primeira vez e também ao feriado religioso da celebração à Assunção da Virgem. Neste cenário, o êxtase do prazer revela que Calixta e Alcée alcançaram a “felicidade celestial [...] e a elevação da experiência sexual ao estatuto de sacramento religioso”²⁶⁰ (Elfenbein, 1989, p. 140, tradução nossa).

Levando em consideração que o prazer feminino é associado ao pecado na concepção judaico-cristã, a mulher somente tem direito ao sexo através de uma relação conjugal com o marido com fins de procriação e para satisfazer as necessidades dele, ou seja, a relação sexual deve ser direcionada ao prazer masculino e à geração de uma vida para que a mulher exerça a sua função social de mãe e esposa. À vista disso, a sexualidade feminina é “plenamente realizada com a maternidade. As intensidades do parto e dos prazeres do aleitamento seriam o coroamento da vida sexual das mulheres – e de sua autoestima também” (Kehl, 2008, p. 64).

Nesse ínterim, a visão religiosa sobre o prazer sexual para a mulher casada se relaciona à necessidade de que “ela veja em seu sexo, definitivamente, uma maldição, uma espécie de enfermidade, um perigo” (Beauvoir, 1970, p. 256). Essa objetificação do corpo feminino com funções predeterminadas pela sociedade tolhem da mulher o direito ao prazer sexual, o direito ao autopertencimento, e, por assim dizer, o direito sobre o seu próprio corpo, uma vez que

o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Êle só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à

²⁵⁸ *“buttresses these descriptions with poetic cadence, with an echo of nature’s elements crashing outside the home, with imagination-fired rhythm and the ever-cyclic events (Alcée leaves, Bobinôt returns), so that the whole story becomes a melodic masterpiece”.*

²⁵⁹ *“proceeds boldly during the day, in the married woman’s own home”.*

²⁶⁰ *“heavenly bliss [...] and the elevation of sexual experience to the status of a religious sacrament”.*

pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro? (Beauvoir, 1970, p. 57).

Entretanto, como uma estratégia de romper com tais paradigmas, “o sexo é tratado aqui de forma direta, como um importante aspecto da natureza humana e é encarado como um elemento natural da vida do homem e da mulher” (Silvestre, 2007, p. 187). Nesse aspecto, as personagens femininas de Chopin “estão envoltas em metáforas de epifania, como: [...] o despertar interior, [...] o gozo sem culpa, [...], enfim, são representações do prazer” (Moreira, p. 130). Esta naturalidade e ausência de moralismo da escrita de Chopin presente no conto situa autora e obra em um tempo e espaço literário sem precedentes, por meio de uma escrita feminina que se revolta contra a autoridade masculina e a tradição. Assim, a escritora

foi pioneira no tratamento amoral da sexualidade, do divórcio, e do anseio por uma autenticidade existencial. Ela é, em muitos aspectos, uma escritora moderna, particularmente em sua consciência das complexidades da verdade e complicações da liberdade. Sem nenhum desejo de reformar, mas apenas de entender; com a nítida consciência da rebelde, apesar de amargurada pela falta de entendimento massivo da sociedade, ela atinge seus feitos mais elevados, *The Awakening* e “*The Storm*”²⁶¹ (Seyersted, 1980, p. 198, tradução nossa).

Através do nível elevado de ousadia alcançado em “*The Storm*”, em que os amantes alcançam um nível de prazer inédito, mesmo tendo anos de prática sexual, a autora consegue transgredir “dois poderosos tabus literários de sua época. Ela fornece uma descrição detalhada da intensa atração física e do prazer de um homem e uma mulher que cometem adultério – e a adúltera não é punida por sua transgressão”²⁶² (Solomon, 2009, p. 72, tradução nossa). Ao abordar tais questões sem rodeios, sobretudo na cena do encontro sensual entre os amantes, Chopin demonstra a “sua coragem para tratar do proibido e de sua ousadia estilística ao descrevê-lo com a franqueza sem reservas e a suprema autenticidade da verdade!”²⁶³ (Koloski, 1996, p. 145, tradução nossa).

²⁶¹ “*a pioneer in the amoral treatment of sexuality, of divorce, and of woman’s urge for an existential authenticity. She is in many respects a modern writer, particularly in her awareness of the complexities of truth and the complications of freedom. With no desire to reform, but only to understand; with the clear conscience of the rebel, yet unembittered by society’s massive lack of understanding, she arrived at her culminating achievements, *The Awakening* and ‘*The Storm*’*”.

²⁶² “*Chopin ignores two powerful literary taboos of her era. She supplies a detailed description of the intense physical attraction and pleasure of a man and woman as they commit adultery—and the adulteress is not punished for her transgression*”.

²⁶³ “*Mrs. Chopin turned to the matter at hand without circumlocutions. Particularly the love-making scene is an example of her courage to treat the forbidden and of her stylistic daring in describing it with the unreserved directness and supreme authenticity of truth!*”.

Para Seyersted (1980), a escritora “se concentra nas delícias do *sexe pur*. Não há nada a esconder nesse prazer nu”²⁶⁴ (Seyersted, 1980, p. 166, tradução nossa). E ao descrever a paixão entre Calixta e Alcee, homem e mulher participam dos mistérios da natureza, cuja “essência deste mistério, tal como Chopin o descreve, é a revelação da unidade do homem, da mulher e da natureza numa experiência que exclui juízos morais”²⁶⁵ (Elfenbein, 1989, p. 140, tradução nossa). Esta unidade revela os dois amantes como seres humanos que buscam naquele momento o seu direito ao prazer, “não ignorando os riscos e os custos, não com a intenção de magoar ninguém, mas com um desejo pela própria vida, com uma aceitação extasiada do que o momento lhes oferece”²⁶⁶ (Koloski, 1996, p. 76, tradução nossa). Desse modo,

os amantes se fundem no prazer, e não há perdas ou ganhos nessa fusão, mas apenas o prazer, o igualar-se no prazer. Isso que parece ser tão óbvio e comum no atual contexto do século XXI não o era, em absoluto, no contexto do século XIX e em todos os séculos anteriores, pois a sociedade patriarcal foi construída para garantir o prazer pelo prazer ao homem e só ao homem, e não à mulher (Rossi, 2011, p. 337-338).

Desse modo, a narrativa é permeada de poesia com o intuito engendrar a ruptura dos valores patriarcais sobre o prazer feminino limitado pelas obrigações do lar, do casamento e da maternidade. Ao retratar a traição de Calixta através de uma linguagem simbólica que evoca o prazer sexual como um direito natural da mulher, “o teor lírico abre caminho para a integração entre palavra e imagem, que resultam em uma nova essência do fazer poético” (Rolon, 2006, p. 6). Considerando a natureza subversiva da poesia cuja intencionalidade é sugerir e transgredir as normas linguísticas bem como a estrutura da palavra, a autora, possivelmente, utiliza elementos deste gênero literário para romper os ideais vigentes acerca do que é permitido na sociedade para as mulheres casadas. Através da prosa poética, o conto conjuga a transgressão na forma e no conteúdo ao tematizar com lirismo a infidelidade e o prazer feminino sem culpa ou punição, destoando do teor moralista em relação à mulher presente na literatura de autoria masculina. Nesse aspecto,

um texto feminino não pode deixar de ser mais do que subversivo. Ele é vulcânico; ao ser escrito, provoca uma reviravolta na crosta da antiga

²⁶⁴ “*The author concentrates instead on the delights of *sexe pur*. There is nothing to hide in this naked pleasure*”.

²⁶⁵ “*In Chopin’s description of Calixta and Alcee’s passion, man and woman participate in one of the mysteries of nature. The essence of this mystery as Chopin describes it is a revelation of oneness of man, woman, and nature in an experience that precludes moral judgments*”.

²⁶⁶ “*not unaware of the risks and costs, not with the intention of hurting anybody, but with a lust for life itself, with an ecstatic acceptance of what the moment is offering them*”.

estrutura, portadora de valores masculinos. Não há espaço para ela se ela não for um ele. Se ela é um dela-ela, é para destruir tudo, para quebrar a estrutura das instituições, para explodir a lei, para quebrar a “verdade” com o riso²⁶⁷ (Cixous, 1976, p. 888, tradução nossa, grifo da autora).

Nessa linha de pensamento, Seyersted (1980) destaca que Chopin consegue expressar em seus escritos “aquilo que é relativamente raro ainda hoje: tornar-se uma autora que pode escrever sobre os dois sexos com um alto grau de distanciamento e objetividade”²⁶⁸ (Seyersted, 1980, p. 169, tradução nossa).

A poeticidade também é expressa no momento em que Alcée vai embora demonstrando a sua felicidade que é correspondida na mesma intensidade por Calixta em que o cenário cinzento do temporal dá lugar à beleza do sol, como uma celebração da natureza: “the rain was over and the sun was turning the glistening green world into a palace of gems”²⁶⁹ (Chopin, 2006, p. 595). Assim, “finda a chuva e os trovões, ele partiu e ela, sem conflitos, feliz, satisfeita consigo e com a chegada do filho e do marido, ausentes durante o temporal, recebeu-os carinhosamente” (Moreira, 2003, p. 129). Para além da liberdade de criticar a tradição sufocante do patriarcado, o conto apresenta “uma fluidez lírica com que une ritmos humanos e universais para celebrar ‘o impulso procriador do mundo’”²⁷⁰ (Bender, 1974, p. 266, tradução nossa).

Na sequência da narrativa, Calixta prepara o jantar e recebe o filho e o marido com alegria e, ao mesmo, preocupação por causa da tempestade. Já Alcée escreve uma carta amorosa para a esposa Clarisse, dizendo que ela poderia continuar em Biloxi com os bebês para aproveitarem a viagem, reforçando que mesmo com saudade, para ele a diversão e a saúde da família era o mais importante. Sua esposa, por sua vez, encanta-se com a carta do marido por estar livre pela primeira vez desde o casamento para desfrutar da companhia da alta sociedade, como na época de solteira. O encadeamento da história evoca “a intenção de Kate Chopin de

²⁶⁷ “*A feminine text cannot fail to be more than subversive. It is volcanic; as it is written it brings about an upheaval of the old property crust, carrier of masculine investments; there's no other way. There's no room for her if she's not a he. If she's a her-she, it's in order to smash everything, to shatter the framework of institutions, to blow up the law, to break up the 'truth' with laughter*”.

²⁶⁸ “*is not consciously speaking as a woman, but as an individual. [...] There is no antagonism or competition between Alcée and Calixta, no wilful domination in his manner or subservience in hers, even though he is higher up in society than she. In short, Mrs. Chopin appears to have achieved that thing—comparatively rare even today: to become a woman author who could write on the two sexes with a large degree of detachment and objectivity*”.

²⁶⁹ “a chuva passou e o sol transformara o mundo verde e brilhante em um palácio de pedras preciosas” (Chopin, 2011, p. 51).

²⁷⁰ “*‘The Storm’ is remarkable not only for the freedom it asserts in the face of the suffocating conventionality of the 1890's, but for the lyrical ease with which it unites human and universal rhythms to celebrate “the procreative urge of the world”*”.

criticar a falsidade das relações legitimadas pela ‘alta sociedade’” (Fonseca, 2011, p. 180), em que a vida de aparência esconde as máscaras sociais.

Sob a perspectiva de que “o símbolo, a metáfora e as imagens colaboram na composição da pluralidade de significados, na ambiguidade e na renovação da língua através da alteração dos significados das palavras” (Volante, 2006, p. 16), o desfecho do conto dá margem a inúmeras leituras, pelo teor irônico e ambíguo no excerto que conclui a narrativa: “So the storm passed and every one was happy”²⁷¹ (Chopin, 2006, p. 596). Nas palavras de Stein (2004), “a última frase de Chopin, isolada em um parágrafo próprio para um efeito retórico mais potente”(Stein, 2004, p. 51, tradução nossa)²⁷².

A figuratividade em *felizes para sempre* evidencia que a autora possivelmente trata com ironia o casamento como uma instituição de aparência, atribuindo à ideia de felicidade como algo fantasioso do universo dos contos de fadas, criado pelo patriarcado como a ideologia de que através do casamento a mulher pode realizar-se plenamente. Por outro lado, apesar de se tratar de uma relação extra conjugal, a felicidade experimentada pelos amantes não provocou prejuízos nos relacionamentos, mostrando que a vida dos casais segue seu curso. Estas e outras possibilidades interpretativas são plausíveis em razão do desenlace em aberto, possibilitando a pluralidade de significação (Eco, 2006), desenlace este comum na contística chopiniana. Nesse sentido, “seus contos têm *open-end*, o que ajuda, muitíssimo, na construção da temática, na extensão ideológica que permeia o discurso [...] que alude mas não define, que tangencia deixando ao leitor os julgamentos, os fechamentos, a conclusão” (Moreira, 2003, p. 128). Ademais, a forma inconclusa do desfecho associa a felicidade ao prazer, como uma busca existencial, constante e natural do ser humano, que figura como a pedra de toque da narrativa. Em se tratando da mulher, tal busca, seja através da realização pessoal, profissional ou sexual que não estivesse atrelada ao casamento, à maternidade e às obrigações do lar, foi associada ao pecado ao longo da história. Nesse prisma,

“The Storm” não é um conto onde está em pauta se houve ou não feridos por causa do ato transgressor dos protagonistas. Trata-se, antes disso, de uma obra sobre o prazer pelo prazer; o prazer sem as amarras da moralidade, que é a semente da culpa, e a culpa é fundamento para o pecado na moral Católica e o motivo do silenciamento e confinamento da mulher na sociedade patriarcal. “The Storm” é um conto sobre o prazer sem quaisquer tipos de amarras patriarcais, sejam essas amarras fisiológicas, emocionais ou espirituais (Rossi, 2011, p. 321).

²⁷¹ “Assim, o temporal passou e todos estavam felizes” (Chopin, 2011, p. 53).

²⁷² “Chopin's final line, isolated in a paragraph of its own for more potent rhetorical effect”.

Com base na premissa referendada, a autora não demonstrou a intenção de tratar da moralidade ou da imoralidade em “The Storm”, uma vez que seu interesse “é na vida como ela é, no que ela considerava como expressões naturais – ou certamente inevitáveis – do Eros universal, dentro ou fora do casamento”²⁷³ (Seyersted, 1980, p. 168, tradução nossa). Esse olhar caleidoscópico sobre a vida se traduz em seu fazer literário, uma vez que

Kate Chopin procurou escrever romances e histórias que descrevessem o que ela via quando “olhava para a vida” na Louisiana do século XIX que ela conhecia. Seu tema, como ela o define, é a existência humana em seu significado sutil, complexo e verdadeiro, despojada do véu com que os padrões éticos e convencionais a envolveram”²⁷⁴ (Koloski, 2019, p. 13, tradução nossa).

Com uma voz frequentemente transgressora (Beer, 2008), Chopin revela a potência de sua linguagem poética e ousadia temática em seu conto mais famoso, sobretudo por se tratar de uma história que “contém algumas das linguagens mais abertamente sexuais encontradas em toda a obra de Chopin” (Walker, 2001, p. 118, tradução nossa). Em seu “conto erótico” (Rossi, 2011, p. 124), a prosa poética traz um tom artisticamente leve para o tema sem perder de vista o olhar crítico da autora sobre a condição feminina, abordada de uma forma inovadora a respeito do prazer como um direito da mulher, em que a condenação, o moralismo e o julgamento da sociedade, da religião e do patriarcado não tem voz e nem vez.

²⁷³ “*Kate Chopin was not interested in the imoral itself, but in life as it comes, in what she saw as natural - or certainly inevitable -expressions of universal Eros, inside or outside of marriage*”.

²⁷⁴ “*Kate Chopin sought to write novels and stories that describe what she saw when she ‘looked out upon life’ in the 19th century Louisiana she knew. Her subject matter, as she phases it, is human existence in tis subtle, complex, true meaning, stripped of the veil with which ethical and conventional standards have draped it*”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Kate Chopin é uma das representantes mais transgressoras do Realismo americano. O caráter inovador de sua ficção revoluciona o universo literário do século XIX e subverte a tradição literária estadunidense, uma vez que a escrita chopiniana privilegia temas sobre a condição feminina na sociedade, considerados tabus para o público conservador da época. Abordando questões como o divórcio, a viuvez, a emancipação e o adultério feminino, a autora desconstrói conceitos patriarcais, apresentando personagens que buscam liberdade, autorrealização e questionam as privações do casamento e da maternidade que limitam e enclausuram a mulher no espaço doméstico.

Com o intuito de ilustrar os caminhos transgressores percorridos pela autora como praticante de um gênero literário novo, utilizado por escritores masculinos e conceituado somente no século XX, no capítulo 1, realizamos um percurso teórico sobre a prosa poética, com o intuito de fortalecer nosso propósito de compreender o gênero em questão, desde sua origem até a sua concepção, em que destacamos os estudos de Tadié e de Friedmann pela relevância para a conceituação deste gênero híbrido, dos primeiros autores que enveredaram por este caminho em seus escritos, além da perspectiva traçada por estes e outros autores que marcou a fusão entre prosa e poesia. Também consideramos importante a caracterização da poesia como um gênero que evoca resistência, sobretudo para aproximar tal evocação da escrita feminina. Nesse sentido, buscamos abordar o tema da resistência através de um percurso histórico que apresenta autoras de prosa e poesia que denominamos como *mulheres que ousam e desafiam*, com o intento de fazer uma alusão entre o ato transgressor do feminino, que percorre um caminho inverso ao traçado pelo patriarcado, através da qual a literatura figura como uma forma de expressão de vozes silenciadas, enquanto uma força criadora e geradora de resistência.

No capítulo 2, nos debruçamos sobre a autora como leitora e escritora de poesia, assim como pensadora da literatura, que no apagar das luzes do século XIX, ultrapassa a fronteira que separa os gêneros literários, bem como traz à baila temas considerados inapropriados para serem abordados por mulheres escritoras. Para tanto, buscamos em seus ensaios críticos e em suas predileções literárias respostas acerca do desenvolvimento do estilo chopiniano, que comunga experimentação pela senda dos gêneros prosa e poesia, linguagem artística e transgressão temática, à revelia das padronizações que designam como deve ser uma literatura de autoria feminina e quais devem ser os limites que as mulheres que escrevem não podem ultrapassar com sua arte literária.

Antes de darmos seguimento às considerações finais sobre o capítulo 3 da análise das obras, consideramos importante mencionar sobre os desafios para a construção da tese com a proposta de uma pesquisa inédita, em que nos deparamos com a escassez de embasamentos teórico-críticos nas bases de dados nacionais e internacionais. Em se tratando de uma abordagem inovadora a respeito da investigação da prosa poética na obra da autora, ao longo da pesquisa, encontramos pistas da presença do poético na ficção de Chopin no que se refere à fundamentação teórico-crítica que pudesse nortear nossas buscas, através das quais foi possível garimpar traços de nosso objeto de estudo como verdadeiras pedras preciosas. Nesse sentido, encontramos *o caminho das pedras*, a princípio, pela concepção de Rankin (1932) ao utilizar a expressão Realismo poético, que nos proporcionou uma dimensão ampla da presença de artifícios poéticos nas obras analisadas. Posteriormente, a aproximação entre o estilo de Chopin e a estética Impressionista, como a tessitura artística de sua obra-prima apontada por Eble (1956), que nos permitiu compreender o valor artístico de seu romance. Nesse viés, a percepção de Bender (1974) de que Chopin escreve como quem celebra liricamente a vida nos despertou uma perspectiva da representação do poético nas cenas epifânicas. A seguir, as considerações de Seyersted (1980) a respeito dos elementos poéticos presentes em *The Awakening*, que nos abriu caminho para analisar a poética do mar. Em seguida, os apontamentos de Gilmore (1988) a respeito da experimentação lírica e da escrita artística da escritora, que nos permitiu aproximar a escrita experimental de Chopin no século XIX à de Virginia Woolf no início do século XX. Por conseguinte, a observação de Toth (1993) sobre os registros de Chopin em seu diário, ao demonstrar apreço pelo estilo de Longfellow que mistura prosa e poesia confirmou o interesse da escritora por este gênero literário. Além disso, as impressões de Leary (1994) sobre a presença da poesia de Walt Whitman nas evocações do mar do romance nos trouxeram vislumbres da intertextualidade poética da obra escrita em prosa. Ademais, as considerações de Petry (1996) ao comparar o fazer literário da autora ao ofício de um poeta nos permitiram refletir sobre a presença do poético em suas narrativas. E por último, por se tratar do estudo mais recente acerca do tema, porém de maior relevância, a perspectiva de Rossi (2012) acerca do modo expressivamente lírico que Chopin constrói suas obras, perspectiva esta que foi o ponto de partida para a nossa pesquisa. Além das principais pistas apontadas pelos autores destacados, a fortuna crítica da autora nortear a análise do *corpus* da pesquisa.

Isto posto, no capítulo 3, nosso olhar sobre os contos analisados nos permitiu evidenciar a pluralidade de temas, personagens femininas, construções simbólicas e imagens poéticas de cada uma das narrativas, mostrando a versatilidade da autora em tratar da emancipação feminina sobre diversos vieses. Também buscamos evidenciar os níveis de transgressão presente em cada

uma das narrativas, a partir dos quais foi possível compreender a forma progressiva com que as personagens femininas demonstram ousadia para romper as barreiras do patriarcado.

Nesse aspecto, em “A pair of Silk Stockings” evidenciamos que a imagética do feminino é construída através da protagonista Mrs. Sommers, que embora de forma mais amena do que as outras histórias, é desperta sinestesticamente para a sua subjetividade, investindo todo o dinheiro que ganhou em seu próprio prazer, algo inimaginável no contexto social do século XIX para uma mãe viúva que precisa dedicar a vida para sustentar a família. Sob uma atmosfera que mistura símbolos femininos e situações improváveis para serem vividas por uma mulher sozinha no espaço público, a personagem quer viver esta fantasia infinitamente ao invés de voltar para a realidade vazia de sentido em que a sua subjetividade é apagada em função das obrigações com o lar e com os filhos.

Na análise de “The Story of an Hour”, a simbologia poética revelou a cena epifânica impulsionada pelas imagens da primavera e da vida que pulsa no espaço público, em oposição ao aprisionamento da subjetividade da protagonista em um relacionamento que lhe permite questionar o amor e a condição da mulher no casamento. Tocada pela por uma *alegria monstruosa* até então ofuscada pela opressão da vida a dois, Louise deixa escapar a voz silenciada por muito tempo, em que a liberdade personifica a motivação da sua existência. Através de um desfecho irônico em que a visão do marido lhe provoca um ataque fulminante no coração, foi possível vislumbrar o olhar crítico de Chopin sobre a impossibilidade de uma vida plena de realização para a protagonista com o retorno do marido, depois de imaginar por poucos momentos um futuro feliz como uma mulher viúva e, por sua vez, experimentar a liberdade como o elixir da vida, em que a impossibilidade de se tornar livre representa a própria morte para Louise.

Já na análise de “The Kiss”, constatamos que o conto tematiza temas tabus relacionados à mulher no contexto do século XIX, como o casamento por interesse, a ambição e o adultério feminino, além da inversão de papéis em que o personagem busca a concretização do amor através do matrimônio, seu apagamento e passividade diante da aceitação de que sua mulher tenha um amante, papéis estes frequentemente atribuídos às mulheres na literatura de autoria masculina. Nesse contexto, o nível de ousadia de Nathalie a aproxima de uma *Femme fatale* e ao mesmo tempo, lhe afasta da mulher-anjo como personificação da imagem passiva atribuída ao feminino. Ao jogar com os seus pretendentes como peças de um jogo de xadrez, a protagonista mostra-se uma mulher dominadora, ambiciosa e determinada, contrastando da *figura bela, recatada e do lar* como símbolo de feminilidade da tradição patriarcal.

Já no que se refere à poética do mar em *The Awakening*, evidenciamos que a simbologia do romance surge a partir do título, cujo teor semântico assinala um verbo metafórico que significa transformação, ou seja, a mudança de um estado de alma adormecido para um estado vivo, um renascimento propriamente dito. Nessa perspectiva, o despertar da heroína de Chopin no mar do Golfo do México figura como um rito de iniciação, como um mergulho epifânico no qual emerge seu poder e ousadia. E este despertar é impulsionado pelas águas marítimas, em que o mar simboliza o feminino, cuja voz a convida para um mergulho em sua subjetividade, para viver para si mesma.

Nesse prisma, a poética do mar comunga de uma poética do feminino, de uma busca por uma existência significativa que para Edna não pode ser proporcionada pelo casamento e pela maternidade. Assim, o poético se expressa na linguagem e no cenário e atinge o seu grau máximo na personificação do mar, como o útero materno, como o ilimitado, como o campo em que ela corre livre durante a infância, como o feminino silenciado e oprimido pelos papéis sociais. Nesse sentido, o lirismo de Whitman, as descrições em prosa poética e a pintura do mar com toques impressionistas compõem o cenário da narrativa, ao passo que contribuem para a qualidade artística do romance que, para alguns críticos, foge a classificações, expandindo, assim, os horizontes entre as estéticas literárias, bem como a fronteira entre prosa e poesia.

No último conto analisado, procuramos mostrar o nível máximo de ousadia atingido com maestria pela protagonista. Ao tematizar o prazer feminino com poeticidade, Chopin alcança o êxito pretendido, visto que “The Storm” é apontado pela crítica como um potência transgressora dificilmente alcançada em seu tempo, sobretudo por se tratar de uma obra de autoria feminina. Nesse aspecto, o lirismo da linguagem reforça o teor crítico sobre o casamento e as máscaras sociais, bem como imprime o caráter revolucionário da poesia como pano de fundo da infidelidade feminina. Em relação à construção da personagem mais ousada da autora, podemos conjecturar que Calixta representa a mulher livre de opressão, dominação e punição, simbolizando a imagem ilimitada do feminino, com direito ao prazer, à liberdade e à autorrealização como expressão da mulher que rompe os limites da imposição patriarcal na vida e na ficção.

Assim, a escrita ficcional chopininana revela o viés crítico da autora que mistura elementos da prosa e da poesia por meio de imagens poéticas e do lirismo da linguagem para enaltecer o universo feminino, bem como para desarticular os valores da sociedade do século XIX em relação à condição feminina. Por fim, através das análises das obras, foi possível situar a escritora como precursora da prosa poética em língua inglesa, ao empreender sua escrita aos moldes deste gênero literário em um período anterior ao dos modernistas britânicos, em

especial, de Virginia Woolf que atualmente ocupa a posição de autora de prosa poética representante do século XX, pela experimentação e atuação literária visionária que mistura prosa e poesia. Como uma autora à frente de seu tempo, Chopin desafiou as vozes da tradição literária masculina, que ressoavam os ditames patriarcais e, por essa razão, com a publicação de sua obra-prima, inclusive em prosa poética como mostramos em nossa pesquisa, ela foi silenciada por mais de cinquenta anos. Contudo, com o resgate de suas obras em plena efervescência dos movimentos feministas, a autora consagra-se como uma das precursoras do Feminismo e como a precursora da prosa poética em língua inglesa, integrando o panteão das grandes representantes do Realismo americano.

Nossa intenção foi lançar uma semente no solo fértil de pesquisas sobre prosa poética, escrita feminina e a obra de Kate Chopin, através da qual buscamos contribuir para que outros estudos germinem e gerem frutos nesta senda, por se tratar de um tema com grandes possibilidades para estudos futuros. Assim sendo, nosso trabalho foi um ponto de partida, pois a proposição aqui apresentada não se esgota, em razão da vasta produção literária de Chopin. Dessa forma, esperamos contribuir para novos estudos que possam identificar a prosa poética em outras obras da escritora, como uma forma de reconhecer e valorizar autora e obra por seu pioneirismo na escrita feminina em prosa poética, ofuscado por décadas por ousar e desafiar o cenário literário de sua época.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. *In*: HORKHEIMER, Max. **Notas de Literatura**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ALAN, Patrícia Peter dos Santos Zachia. **A tradução da prosa poética de Katherine Mansfield em português**: um estudo comparado. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). 214 f. 2011. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- AMMONS, Elizabeth. Women of Color in The Awakening. *In*: CULLEY, Margo. **The Awakening**. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1994 (A Norton Critical Edition).
- ARGYLE, Gisela. Gender and Generic Mixing in Charlotte Brontë's Shirley. **Studies in English Literature, 1500-1900** 35, no. 4 (1995): 741–56.
- ARNAVON, Cyrille. An American Bovary. *In*: **The Awakening**. Ed. Margo Culley. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1994 (A Norton Critical Edition).
- ARNER, D. R. On First Looking (and Looking Once Again) into Chopin's Fiction: Kate and Ernest and "A Pair of Silk Stockings". *In*: KOLOSKI, Bernard, ed. **Awakenings: The Story of the Kate Chopin Revival**. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2009.
- ASBEE, Sue; COOPER, Tom. Music and Kate Chopin's The Awakening. *In*: CORREA, Delia da Sousa (ed.). **Phrase and subject: studies in Literature and Music**. Leed, Maney & Son Ltd, 2006.
- AUSTEN, Jane. Pride and Prejudice (1813). *In*: **Reading Fiction: Opening the Text**. Palgrave, London, 2001. p. 27-32.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. Arte e Responsabilidade. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARROS, Walter Vieira; ELONO, Edith Estelle Blanche Owono; SILVA, Suênio Stevenson Tomaz da. Uma análise comparatista: atitude feminista das protagonistas dos contos "Um Par de Meias de Seda" e "O Temporal", de Kate Chopin. **Revista Letras Raras**, v. 5, n. 2, p. 139-150, 2016.
- BAUDELAIRE, Charles. **L'Art philosophique**. Euvres completes, Vol. III. Paris: Michel Lévy Frères, 1868.
- BAUDELAIRE, Charles. Le Crépuscule du soir. *In*: BAUDELAIRE, C. **Petits Poèmes en prose** (Le Spleen de Paris). Paris: Garnier, 1958.
- BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo – Livro 1: Fatos e Mitos. 4ª Edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BEER, Janet (Ed.). **The Cambridge Companion to Kate Chopin**. Cambridge University Press, 2008.

- BENDER, Bert. **Kate Chopin's Lyrical Short Stories**. Studies in Short Fiction, Newberry (SC): Newberry College, v. 11, n. 3, p. 257 – 266, Summer 1974.
- BERARDINELLI, Alfonso. Da poesia à prosa, trad. **Mauricio Santana Dias**. São Paulo, **Cosac Naify**, 2007.
- BERNARD, Suzanne. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Librairie Nizet, 1959.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Contos: a vitrina de Clarice Lispector. In: SCHMIDT, Rita. **A ficção de Clarice**: nas fronteiras do (im) possível. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2003.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1973.
- BLOOM, Harold. **Kate Chopin**. Updated Edition. New York: Chelsea House Publishers; Infobase Publishing, 2007 (Bloom's Modern Critical Views).
- BLOOM, Harold. **Willa Cather Bloom's Major Novelists**. Chelsea House Publishers, 2000.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. Editora Cultrix, 1994.
- BRONCANO, Manuel. Willa Cather's Epiphanies and The Professor's House. **Cather Studies, Vol. 8**. Willa Cather Archive, University of Nebraska, 2004. Disponível em: <https://cather.unl.edu/scholarship/catherstudies/8/cs008.broncano>. Acesso em: 14 dez. 2024.
- CABRAL, Mônica. José Régio e o poema em prosa. **Forma Breve**, n. 2, p. 105-114, 2004.
- CAMARASA, Paula Asensi. Epiphanic Eros in Kate Chopin's Uncollected Short Stories. **GAUDEAMUS**, v. 1, p. 135-145, 2021.
- CATHER, Willa. **A Lost Lady**. University of Nebraska Press, 1997.
- CATHER, Willa. **Spanish Johnny**. April Twilights and Other Poems. New York: Knopf, 1951.
- CATHER, Willa. **My Ántonia**. Broadview Press, 2003.
- CHATEAUBRIAND, François-René. de. **Atala**. Tradução de Vergílio Godinho. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva (*et al.*). Rio de Janeiro, José Olympio, 2001.
- CHKLOVSKI, Victor. **A arte como procedimento**. Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.
- CHOPIN, Kate. **O despertar**. Trad. Carmen Lúcia Foltran. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CHOPIN, Kate. A história de uma hora. Trad. Adriana Ruggeri Quinelo. *In*: BROSE, Elizabeth R.Z; CARDOSO, Betina Mariante; VIÉGAS-FARIA, Beatriz (orgs). **Kate Chopin**: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

CHOPIN, Kate. A Morning Walk. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006 (Southern Literary Studies), p. 566-569.

CHOPIN, Kate. A Pair of Silk Stockings. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006 (Southern Literary Studies), p. 500-504.

CHOPIN, Kate. **A Vocation and a Voice**. Ed. Emily Toth. New York; London: Penguin Books, 1991 (Penguin Classics).

CHOPIN, Kate. An Ecstasy of Madness. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 732.

CHOPIN, Kate. Because. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 734.

CHOPIN, Kate. Confidences. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 700–702.

CHOPIN, Kate. Good Night. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 729.

CHOPIN, Kate. I Wanted God. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 733.

CHOPIN, Kate. If It Might Be. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006 (Southern Literary Studies), p. 727.

CHOPIN, Kate. If Some Day. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 730.

CHOPIN, Kate. In Dreams Throughout the Night. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 729.

CHOPIN, Kate. In the Confidence of a Story-Writer. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 703-705.

CHOPIN, Kate. It Matters All. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 728.

CHOPIN, Kate. Let the Night Go. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 732.

CHOPIN, Kate. Life. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 734.

CHOPIN, Kate. **O beijo**. Trad. Maria Cristina Bessa Lima. *In*: Revista Conhecimento Prático de Literatura. ed. 30, 2010, p. 10-11.

CHOPIN, Kate. O temporal. Trad. de Denise Mariné. *In*: BROSE, Elizabeth R.Z; CARDOSO, Betina Mariante; VIÉGAS-FARIA, Beatriz (orgs). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas**. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

CHOPIN, Kate. Psyche's Lament. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 727.

CHOPIN, Kate. The Awakening. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006 (Southern Literary Studies), p. 881-1000.

CHOPIN, Kate. The Haunted Chamber. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 733.

CHOPIN, Kate. The Kiss. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 379-381.

CHOPIN, Kate. The Night Came Slowly. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 366.

CHOPIN, Kate. The Song Everlasting. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 728.

CHOPIN, Kate. The Storm. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 592-596.

CHOPIN, Kate. The Story of an Hour. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 352-354.

CHOPIN, Kate. There's Music Enough. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 732.

CHOPIN, Kate. To 'Billy' with a Box of Cigars. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 731.

CHOPIN, Kate. To Carrie B. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 730.

CHOPIN, Kate. To Hider Schuyler. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 731.

CHOPIN, Kate. To Mrs. R. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 731.

CHOPIN, Kate. To the Friend of My Youth: To Kitty. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1997, (Southern Literary Studies), p. 735.

CHOPIN, Kate. Um par de meias de seda. Trad. Márcia Knop. *In*: BROSE, Elizabeth R.Z; CARDOSO, Betina Mariante; VIÉGAS-FARIA, Beatriz (orgs). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas**. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

CHOPIN, Kate. You and I. *In*: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, (Southern Literary Studies), p. 728.

CIXOUS, Hélène. **The Laugh of the Medusa**. Signs, Chicago (IL): The University of Chicago Press, v. 1, n. 4, p. 875 – 893, Summer 1976.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **The Rime of the Ancient Mariner** – Complete, Authoritative Texts of the 1798 and 1817 Versions with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives. Editado por Paul H. Fry. New York, St. Martin's, 1999.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Experiência estética literária**. Glossário Ceale. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2020. Disponível em: <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/experiencia-estetica-literaria>. Acesso em: 19 jan. 2024.

CUNHA, Weslei Ribeiro da. **Uma alegria difícil**: A Paixão segundo GH, de Clarice Lispector. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). 140 f. Universidade Federal do Ceará, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3263/1/2009_DIS_WRCUNHA.pdf. Acesso em: 12 nov. 2023.

DICKINSON, Emily. My life had stood – a loaded gun – / Minha vida, uma arma carregada. Tradução de Ivo Bender. In: DICKINSON, Emily. **Poemas escolhidos**. Trad. Ivo Bender. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

EBLE, Kenneth. A Forgotten Novel: Kate Chopin's The Awakening. **The Western Humanities Review**, Salt Lake City (UT): The University of Utah – Utah Humanities Research Foundation, v. 10, n. 3, p. 261 – 269, Summer 1956.

ECO, Umberto. A poética da obra aberta. In: ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Debates, 4).

ELFENBEIN, Anna Shannon. **Women on the Color Line**: Evolving Stereotypes and the Writings of George Washington Cable, Grace King, and Kate Chopin. Charlottesville (VA): University Press of Virginia, 1989.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIOT, Lorraine Nye. **The Real Kate Chopin**. Pittsburgh: Dorrance, 2002.

ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1972.

ERASTUS-OBILO, Bethel GA. The literary kiss: gestures of subterfuge. **Neohelicon**, v. 40, n. 1, p. 315-324, 2013.

EWELL, Barbara C. **Kate Chopin**. New York : Ungar Pub. Co., 1986.

FLUCK, Winfried. **Tentative Transgressions**: Kate Chopin's Fiction as a Mode of Symbolic Action. *Studies in American Fiction*, v.10, n. 2, p. 151 – 171, Autumn 1982.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. De tormentas e paixões: leitura de um conto de Kate Chopin. In: BROSE, Elizabeth R.Z; CARDOSO, Betina Mariante; VIÉGAS-FARIA, Beatriz (orgs). **Kate Chopin**: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

FRANCES, Catherine Gray. **The Diary of a Désennuyée**. New York: Harper, 1836.

FREEDMAN, Ralph. **The lyrical novel**: studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Wolf. New Jersey: Princeton University Press, 1963.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIL, Eulalia Piñero. **The Pleasures of Music**: Kate Chopin's Artistic and Sensorial Synesthesia: 83–100. In: OSTMAN, Heather; O'DONGHUE, Kate eds. *Kate Chopin in Context: New Approaches*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

GILBERT, Sandra. Introduction: The Second Coming of Aphrodite. In: CHOPIN, Kate. **The Awakening and Selected Stories**. New York: Penguin Books, 2002, p. 7;29.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. London: Yale University, 1984.

GILMORE, Michael T. Revolt Against Nature: The Problematic Modernism of The Awakening. In: Martin, Wendy (ed.). **New Essays on The Awakening**. New York: Cambridge UP, 1988.

GIORCELLI, Cristina. Sheer Luxury: Kate Chopin's "A Pair of Silk Stockings" In: GIORCELLI, Cristina; RABINOWITZ, Paula. *Exchanging Clothes: Habits of Being 2. Catwalk: The Journal of Fashion, Beauty and Style*, p. 124, 2012.

GONÇALVES, Leticia de Souza. **A (des)construção da noção de gênero nos contos de Katherine Mansfield**. 2014. Tese (Doutorado em Letras) 190 f. - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista. Assis, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/465200bb-1892-416d-a0b2-5461ad530713/content>. Acesso em: 16 abr. 2023.

HAILEY-GREGORY, Angela. **Into Realms of the Semi-celestials**: From Mortal to Mythic in The Awakening. *The Mississippi Quarterly* 59, no. 1-2 (2006): 295-312.

HEILMANN, Ann. **The Awakening'and new woman fiction**. *The Cambridge Companion to Kate Chopin*. Ed. by J. Beer. 2008.

HUYSMANS, Joris-Karl. **À rebours**. Texte présenté et commenté par Rose Fortassier, 1977.

JAKOBSON, Roman. O que fazem os poetas com as palavras. **Colóquio: Letras**, n. 12, p. 5-9, 1983.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

JAMIL, S. Selina. Emotions in the Story of an Hour. **The Explicator**, v. 67, n. 3, p. 215- 220, 2009.

JHONNYSWIM. **Diamonds**. Álbum Diamonds. Los Angeles, 2014.

KEATS, John. La Belle Dame Sans Merci: A Ballad. In: STILLINGER, Jack. (org). **Complete Poems**: John Keats. Massachusetts: Harvard University Press, 2003. p. 270.

KEHL, Maria Rita. **A mínima diferença: masculino e feminino na cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KELLEY, Annetta M.F. The Sparkle of Diamonds: Kate Chopin's Usage of Subtext in Stories and Novels. **Louisiana History**, p. 331-344, 1994.

KENDRA, April Nixon. **Catherine Gore and the fashionable novel: a reevaluation**. 2003. Dissertation (Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree). University of Georgia, 2003.

KNIGHTS, Pamela. **The Awakening and other stories**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

KOLOSKI, Bernard (Ed.). **The Historian's Awakening: Reading Kate Chopin's Classic Novel as Social and Cultural History**. Bloomsbury Publishing: USA, 2019.

KOLOSKI, Bernard . **Kate Chopin: A Study of the Short Fiction**. New York: Twayne Publishers, 1996 (Twayne's Studies in Short Fiction Series, 65).

KOLOSKI, Bernard, ed. **Awakenings: The Story of the Kate Chopin Revival**. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2009.

LEÃO, Juraci Andrade de Oliveira. **Escrita, corpo e ação: a poética e a política de Adrienne Rich**. 2007. Tese (Doutorado em Letras) 196 f. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-798H3Y/1/tese_vers_o_pdf.pdf. Acesso em: 12 abr. 2024.

LEARY, Lewis. Kate Chopin and Walt Whitman. In: CULLEY, Margo. **The Awakening**. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1994 (A Norton Critical Edition).

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 1998.

MANGUEIRA, José Vilian. **Representações do sujeito feminino em O Despertar e Riacho Doce: um estudo comparativo**. 2012. 230 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, PB, 2012.

MANSFIELD, Katherine. **Diário & Cartas**. Tradução Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

MANSFIELD, Katherine. The Garden Party. In: MANSFIELD, Katherine. **The Garden Party and Other Stories**. Adelaide: Ebooks @ Adelaide, 2006. p. 34-46.

MARÇAL, Márcia Romero. A prosa poética de Clarice Lispector sob uma leitura bachelandiana. **Olho d'água**, v. 1, n. 2, 2010.

MARTIN, Wendy (ed.). **New Essays on The Awakening**. New York: Cambridge UP, 1988.

MASINA, Léa. Despindo Um par de meias de seda. *In*: BROSE, Elizabeth R.Z; CARDOSO, Betina Mariante; VIÉGAS-FARIA, Beatriz (orgs). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas**. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011. pp. 161-163.

MAY, John R. **Local Color in The Awakening**. *The Southern Review*, Baton Rouge (LA): Louisiana State University, v. 6, n. 4, p. 1031 – 1040, Autumn 1970.

MCINTOSH, Maria Jane. **Charms and Counter-charms**. New York : D. Appleton & Co., 1851.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. Poesia. São Paulo: Cultrix, 1987.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: Prosa II**. 16.ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 1967.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. Entre a ironia e o humor transvestido em Kate Chopin: “The Story of an Hour”. **Letra Viva**, João Pessoa: UFPB, v. 5, n. 1, p. 85 – 94, 2003.

MOSCOVICH, Cíntia. Os transcendentos significados da contística de Kate Chopin. *In*: BROSE, Elizabeth R.Z; CARDOSO, Betina Mariante; VIÉGAS-FARIA, Beatriz (orgs). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas**. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. Trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

NUNES, Virgínia de Carvalho. Poema em prosa, prosa poética ou capacidade da palavra actuante?. **Forma Breve**, n. 2, p. 139-144, 2009. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/7824/5583>. Acesso em: 16 fev. 2023.

OLIVEIRA, Maria A. de; MAROUVO, Patricia; BORBA, Lucas Leite (orgs.). **A prosa poética de Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAPKE, Mary E. Kate Chopin’s Social Fiction. *In*: PAPKE, Mary E. **Verging on the Abyss: The Social Fiction of Kate Chopin and Edith Wharton**. Westport (CT): Greenwood Press, 1990 (Contributions in Women’s Studies, 119).

PAPKE, M. E. The History of an Hour. *In*: KOLOSKI, B. **Kate Chopin: A study of the short fiction**. New York: Twayne Publishers, 1996. (Twayne’s Studies in Short Fiction Series, 65).

- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PETRY, Alice Hall (ed.). **Critical Essays on Kate Chopin**. New York: G. K. Hall & Co., 1996 (Critical Essays on American Literature).
- PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. **ITINERÁRIOS–Revista de Literatura**, 2006.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- PROUST, Marcel. **À la Recherche du temps perdu**, 1 vol. Paris: BeQ, 1946.
- PUCKETT, James A. Death and Divine Love: Kate Chopin’s Reading of Walt Whitman. **American Literary Realism** 52, no. 1, p. 68–88, 2019.
- RAJESWAR, Mohanalakshmi Rajakumar and Geetha. What Did She Die of? “The Story of an Hour” in the Middle East Classroom. *In*: OSTMAN, Heather; O’DONGHUE, Kate eds. **Kate Chopin in Context: New Approaches**. New York: Palgrave Macmillan, 2015, p. 173-186.
- RANKIN, Daniel S. **Kate Chopin and her Creole Stories**. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press, 1932.
- RICH, Adrienne. Planetarium. *In*: RICH, Adrienne. **Poems: Selected and New**. New York: Norton, 1974, pp. 146-48.
- RICH, Adrienne. **When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision**. College English, Urbana (IL): National Council of Teachers of English, v. 34, n. 1, p. 18 – 30, October 1972.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 1975.
- RINGE, Donald. Romantic Imagery. *In*: CHOPIN, Kate. **The Awakening**. Ed. Margo Culley. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1994 (A Norton Critical Edition).
- ROLON, Renata Beatriz Brandespin. **A prosa poética de Manoel de Barros: lirismo, mitos e memórias**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). 148f. Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2006.
- ROSSI, Aparecido Donizete. **A desarticulação do universo patriarcal em The Awakening, de Kate Chopin**. 2006. 195f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.
- ROSSI, Aparecido Donizete. **Confidências: os ensaios críticos de Kate Chopin**. Graphos, João Pessoa: UFPB, v. 14, n. 2, p. 56 – 66, 2012.

ROSSI, Aparecido Donizete. Imagens góticas na obra de Kate Chopin: o capítulo 13 de O despertar. **Anais do SILEL**. Uberlândia: EDUFU, v. 3, n. 1, p. 1, 2013.

ROSSI, Aparecido Donizete. **Segredos do sótão**: feminismo e escritura na obra de Kate Chopin. 2011. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.

ROSSI, Aparecido Donizete. **Sob a égide de Afrodite**: o espaço feminino em O despertar, de Kate Chopin. *Revista de Letras*, São Paulo: UNESP, v. 50, n. 1, p. 199 – 215, jan. – jun. 2010.

ROSSI, Aparecido Donizete. The Gothic in Kate Chopin. *In*: OSTMAN, Heather; O’DONGHUE, Kate eds. **Kate Chopin in Context: New Approaches**. New York: Palgrave Macmillan, 2015, p. 65-82.

ROSSI, Aparecido. Uma morte irônica: “The Story of an Hour, de Kate Chopin.” *In*: **Anais do XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura: Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural**. Universidade Estadual de Santa Cruz: Ilhéus/Bahia, 2007.

RUGGIERI, Mariana. Planetário. **Revista Ponto e Vírgula**, Tradução Literária, 2016. Disponível em: <https://traducaoliteraria.wordpress.com/2016/06/23/planetario-de-adrienne-rich/>. Acesso em: 16 set. 2023.

RYDER, Mary R. Prosodic Variations in Willa Cather’s Prairie Poems. **Western American Literature**, vol. 20, no. 3, 1985, pp. 223–37.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. Emily Dickinson e a poesia de autoria feminina. **Texto Poético**, [S. l.], v. 6, n. 9, 2010.

SAULSBURY, Rebecca R. Maria Jane McIntosh (1803-1878). *In*: KNIGHT, Denise. **Writers of the American Renaissance: an A-to-Z guide**. Bloomsbury Publishing USA, 2003, p. 263-267.

SEIXO, Maria Alzira. A escrita da prosa na poesia moderna. **Poéticas do século XX**. Lisboa: Livros Horizonte, p. 120-126, 1984.

SEYERSTED, Per. Introduction. *In*: SEYERSTED, Per. (ed.). **The Storm and Other Stories by Kate Chopin with The Awakening**. New York: The Feminist Press, 1974.

SEYERSTED, Per. Kate Chopin (1851-1904). **American Literary Realism, 1870-1910** 3, no. 2, 1970, p. 153–159.

SEYERSTED, Per. Kate Chopin and the American Realists. *In*: CULLEY, Margo. **The Awakening**. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1994 (A Norton Critical Edition).

SEYERSTED, Per. **Kate Chopin**. A Critical Biography. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 1980.

SEYERSTED, Per. **Kate Chopin**: An Important St. Louis Writer Reconsidered. *Missouri Historical Society Bulletin*, Saint Louis (MO): Missouri Historical Society, v. 19, p. 89 – 114, Jan. 1963.

SEYERSTED, Per. **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006 (Southern Literary Studies).

BRONTË, Charlotte. **Shirley**. Wordsworth Editions, 1993.

SHOWALTER, Elaine. Tradition and the Female Talent: The Awakening as a Solitary Book. *In*: MARTIN, Wendy (ed.). **New Essays on The Awakening**. Cambridge (UK); New York: Cambridge University Press, 1988 (The American Novel).

SHURBUTT, Sylvia Bailey. The Cane River characters and revisionist mythmaking in the work of Kate Chopin. **The Southern literary journal**, v. 25, n. 2, p. 14-23, 1993.

SILVA, M. G. G. V. The Waves e a prosa poética de Virginia Woolf. *In*: OLIVEIRA, Maria A. de; MAROUVO, Patricia; BORBA, Lucas Leite (orgs.). **A prosa poética de Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.

SILVESTRE, Marcela Aparecida Cucci. **Processos de construção e representação da identidade feminina em contos de Kate Chopin**. 2007. 261 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.

SKAGGS, Peggy. **Kate Chopin**. Boston, MA: Twayne Publishers; G. K. Hall & Company, 1985 (Twayne's United States Authors Series, 485).

SOLOMON, B. H. Creating the New American Library's Awakening. *In*: KOLOSKI, B. **Awakenings: The Story of Kate Chopin Revival**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2009. p. 61-76. (Southern Literary Studies)

ST. ANDREWS, Bonnie. Aphrodite Unencumbered: Kate Chopin's The Awakening. *In*: ST. ANDREWS, Bonnie. **Forbidden Fruit: On the Relationship Between Women and Knowledge in Doris Lessing, Selma Lagerlöf, K. Kate Chopin and Margaret Atwood**. Troy (NY): The Whitston Publishing Company, 1986.

STAËL, Anne Louise Germaine. **The Influence of Literature Upon Society**. Boston: H. Colburn, 1835.

STEIN, Allen F. **Women and autonomy in Kate Chopin's short fiction**. Peter Lang, 2004.

STEPHENS, Sonya. **Baudelaire's Prose Poems: The Practice and Politics of Irony**. Oxford University Press, USA, 1999.

SWINBURNE, Algernon Charles. “**A Cameo**”. Poetry Foundation. Web. 02 Feb. 2014.

TADIÉ, J. **Le récit poétique**. Tradução de Ana Luiza Silva Camarani. Paris: PUF Écriture, 1978.

TANDT, Christophe Den. **Oceanic Discourse, Empowerment and Social Accommodation in Kate Chopin's The Awakening and Henrik Ibsen's The Lady from the Sea**. Université Libre de Bruxelles (ULB), 1997.

THAMOS, Márcio. A palavra artística: um enigma concreto. **Revista Alere**, v. 10, n. 2, p. 22-22, 2014.

THAMOS, Márcio. Figuratividade na poesia. *In*: BALDAN, U. e TELAROLLI, S. (Orgs.). **Itinerários, revista de Literatura**. Número especial sobre Semiótica. Araraquara: Laboratório Editorial, 2003, p. 101-119.

THEOBALD, Pedro. Uma hora de liberdade. *In*: BROSE, Elizabeth R.Z; CARDOSO, Betina Mariante; VIÉGAS-FARIA, Beatriz (orgs). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas**. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TOTH, Emily. Introduction. *In*: CHOPIN, Kate. **A Vocation and a Voice**. Ed. Emily Toth. New York; London: Penguin Books, 1991 (Penguin Classics).

TOTH, Emily. **Kate Chopin**. New York: Morrow, 1993.

TOTH, Emily. **Kate Chopin's The Awakening as Feminist Criticism**. Louisiana Studies XV, 1976.

TOTH, Emily. **Unveiling Kate Chopin**. Jackson: UP of Mississippi, 1999.

TOTH, Emily. **A Kate Chopin Miscellany**. Oslo; Natchitoches (LA): Universitetsforlaget; Northwestern State University Press, 1979.

TREICHLER, Paula A. Language and Ambiguity. *In*: **The Awakening**. Ed. Margo Culley. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1994 (A Norton Critical Edition).

ULIN, Julieann Veronica. “Oh! To be able to paint in color rather than in words!”: Kate Chopin's The Awakening and Impressionism. *In*: EVANS, Robert. **Critical Insights: The Awakening**. Montgomery: Salem Press, 2014, p. 24-39.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo Iluminuras, 1999.

VARELA, Ângela. **Configurações do poema em prosa: de Notas marginais de Eça ao Livro do desassossego de Pessoa**. Lisboa: Imprensa, 2011.

VICENTE, Adalberto Luis. A narrativa no poema em prosa. **Itinerários: Revista de Literatura**, 1998.

VOLANTE, Paula Aparecida. **A prosa poética de Tutaméia**. 2006. 156 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Paulista Júlio Mesquita Filho. Araraquara.

VOLOBUEF, Karin. Minha mãe me matou, meu pai me comeu”: a crueldade nos contos de fadas. **Anais do II Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura**. São José do Rio Preto, SP.: UNESP, p. 296-303, 2011.

WALKER, Cheryl (Ed.). **American Women Poets of the Nineteenth Century: An Anthology**. Rutgers University Press, 1992.

WALKER, Nancy A. **Kate Chopin: a literary life**. New York: Palgrave, 2001.

WALKER, Rafael. Kate Chopin and the Dilemma of Individualism. In: **Kate Chopin in Context: New Approaches**. New York: Palgrave Macmillan US, 2015. p. 29-46.

WEATHERFORD, K. J. Courageous Souls: Kate Chopin's Women Artist. **American Studies in Scandinavia**, v. 26, p. 96-112, 1994. Disponível em <https://rauli.cbs.dk/index.php/assc/article/view/1457>. Acesso em: 12 jan. 2022.

WHEELER, Kathleen. **'Modernist' Women Writers and Narrative Art**. NYU Press, 1994.

WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2009.

WHITMAN, Walt. **Walt Whitman's leaves of grass**. Oxford University Press, 2007.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **A Vindication of the Rights of Woman**. Ed. Carol H. Poston. New York: W. W. Norton & Company, 1975 (A Norton Critical Edition).

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Tradução: Lucília Rodrigues, BIBLIotex, S.L, 2002.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

WOOLF, Virginia. **The waves**. Palgrave Macmillan UK, 1992.

YEMETS, Alexander. Approaches to translating poetical prose. **Cankaya University Journal of Humanities and Social Sciences**, v. 12, n. 1-2, p. 125-134, 2018.

ZÍNGANO, Érica. Lado a lado-Herberto Hélder e suas máquinas de pensamento duplicadas: poesia e prosa (poética). **Forma Breve**, n. 6, p. 467-486, 2008. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/26998>. Acesso em: 24 mai. 2022.