

Aparecido Donizete Rossi

SEGREDOS DO SÓTÃO: Feminismo e Escritura na obra de Kate Chopin



Araraquara, SP
2011

Aparecido Donizete Rossi

SEGREDOS DO SÓTÃO: Feminismo e Escritura na obra de Kate Chopin

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

Co-orientadora: Prof.^a Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB)

Bolsa: CAPES

Araraquara, SP
2011

Aparecido Donizete Rossi

SEGREDOS DO SÓTÃO: Feminismo e Escritura na obra de Kate Chopin

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

Co-orientadora: Prof.^a Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB)

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 31 de maio de 2011

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos (UNESP – FCL-Ar)

Membro Titular: Prof.^a Dra. Rita Terezinha Schmidt (UFRGS)

Membro Titular: Prof.^a Dra. Maria Conceição Monteiro (UERJ)

Membro Titular: Prof.^a Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira (UNESP – Assis)

Membro Titular: Prof.^a Dra. Maria Clara Bonetti Paro (UNESP – FCL-Ar)

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

À Senhora do Céu e da Terra,
portadora de muitos nomes: Afrodite, Ísis, Maria
e, dentre eles, o nome que me foi dado.

Aos meus pais,
Aparecido & Iracema,
luminares da minha vida.

A Sigmund Freud,
que me salvou,
in memoriam.

A Jacques Derrida,
que me mostrou o Caminho,
in memoriam.

A Emory Elliott,
um orientador *in spiritum*,
in memoriam.

A todos os homens da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, grande amigo (e orientador nas horas vagas...), pela amizade, pela confiança, pelo exemplo sem par, pela suprema maestria na orientação, por acreditar em mim mais do que eu mesmo e por deliberadamente (ou não...) me deixar apoderar-me de vários dos seus (perigosos) conhecimentos.

À Prof.^a Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira, grande amiga (e também orientadora nas horas vagas...), pela amizade, por ter aberto valiosas e inestimáveis portas, pela sempre brilhante interlocução, pelo exemplo.

A CAPES, por ter concedido o suporte financeiro sem o qual este trabalho não teria sido possível. Muito especialmente, meus agradecimentos por ter concedido a Bolsa PDEE (doutorado-sanduíche) que me possibilitou um profícuo ano de pesquisas nos Estados Unidos.

Aos amigos do Center for Ideas and Society da University of California at Riverside, especialmente Georgia Warnke, Laura Lozon e Renee Deguire, pelo apoio total e irrestrito, pela confiança e pelas oportunidades.

À Wu Jing, Rosa María Díez Cobo e Arianna Gremigni, pela amizade, pelo apoio, pelas discussões madrugadas a dentro e pelos deliciosos jantares.

A Eugen Hummel, Pierre Tartaix e Bruno Santana, amigos, companheiros e confidentes, por compartilharem quartos, carros, tempo, filmes, viagens a Los Angeles e um interessante Valentine's Day em San Francisco.

À Jeniffer Doyle e Alicia Arrizón, pelo grande e incondicional apoio.

À Fátima Regina Bertolino, por ter me guiado pela parte mais importante do sombrio caminho de mim mesmo.

À Juliana Santini, Rejane Cristina Rocha, María Laura Moneta Carignano, Maria Aparecida de Oliveira e Vívien Monzani Fonseca, eternas irmãs, pela amizade, pelo companheirismo, pela confiança, pela cumplicidade, pela generosidade, pelo carinho.

À Biblioteca e bibliotecários da UNESP – Araraquara e da Tomás Rivera Library (Riverside, California), onde estão as fontes de tudo o que foi aqui escrito.

A João Paulo Pedrolongo e Maykon Weriki Vieira, amigos e irmãos mais velhos, pelos conselhos valorosos, pela companhia nos momentos de trevas, pela ajuda nos momentos de dificuldade, pela presença nos momentos em que estive ausente, por caminharem sempre ao meu lado.

À Daiane e Vanberto, por tudo.

A Kenneth, para que trabalhos como este sejam obsoletos e não precisem ser mais realizados quando ele tiver a idade que seu tio tem hoje.

A Antonio Rogério Bernardo, por compartilhar de vários momentos importantes da minha vida.

À Isabel Cristina Rossi, excelente interlocutora e prima querida, pela ideia macabra, aventada sem querer na ante-sala de um consultório médico, que deu origem à análise do conto “Désirée’s Baby” presente neste estudo.

A Cairo Braga, pela amizade e pelos momentos importantes que vivemos juntos, momentos que de uma forma ou de outra contribuíram para tornar possível este trabalho.

A todos os meus professores, de todas as épocas e etapas da minha vida, por terem partilhado comigo o que sabiam. Em cada palavra deste estudo há uma marca desses homens e mulheres que me possibilitaram ser o que sou hoje.

À Cherli Cristina Lopes, Andressa Fernanda Fuzaro, Luis Paulo Ravazi, Tadeu Guilherme dos Santos, Tânia Aparecida de Oliveira Silva e Diógenes Luis Pereira, pela amizade e por terem me ensinado a ensinar.

Aos Professores José Antônio Todescan Gabrielli, Sandro Gustavo Manoel e Rosa Maria Gasparini Nazar, amigos valorosos, pela confiança, pelo apoio, pelo carinho, pelo respeito e pelas oportunidades.

All women, as authors, are feeble and tiresome. I wish they were forbidden to write, on pain of having their faces deeply scarified with an oyster-shell.

Nathaniel Hawthorne (1985, p. 624, grifo do autor).

It is now technically possible to reproduce without the aid of males (or, for that matter, females) and to produce only females. We must begin immediately to do so. The male is a biological accident: the y (male) gene is an incomplete x (female) gene, that is, has an incomplete set of chromosomes. In other words, the male is an incomplete female, a walking abortion, aborted at the gene stage. To be male is to be deficient, emotionally; maleness is a deficiency disease and males are emotional cripples.

Valerie Solanas (1996, p. 159)

America is now wholly given over to a d____d mob of scribbling women, and I should have no chance of success while the public taste is occupied with their trash — and should be ashamed of myself if I did succeed.

Nathaniel Hawthorne (1987, p. 304).

A leitura “feminista” feita por homens [...] pode sê-lo parcialmente, mas não integralmente — na medida em que o homem tem sempre a possibilidade de se refugiar de novo na posição masculina e no patriarcalismo.

Luiza Lobo (1993, p. 68).

It is precisely because there is so little room for her desire in society that, because of not knowing what to do with it, she ends up not knowing where to put it or if she even has it. This question conceals the most immediate and most urgent question: “How do I pleasure?” What is it — feminine jouissance — where does it happen, how does it inscribe itself — on the level of her body or of her unconscious? And then, how does it write itself?
Hélène Cixous (1986, p. 82).

It is human existence in its subtle, complex, true meaning, stripped of the veil with which ethical and conventional standards have draped it.

Kate Chopin (2006k, p. 691).

Every time there is “jouissance” (but the “there is” of this event is in itself extremely enigmatic), there is “deconstruction.” Effective deconstruction. Deconstruction perhaps has the effect, if not the mission, of liberating forbidden jouissance.

Jacques Derrida (1992, p. 56).

RESUMO

A presente tese de doutorado tem por objetivo investigar as questões do Feminismo e da escritura (*écriture*) na obra Kate Chopin (1850 – 1904), importante nome do Realismo norte-americano, com especial ênfase em seus contos. Em prévia pesquisa de mestrado [**A desarticulação do universo patriarcal em *The Awakening*, de Kate Chopin** (2006)] observou-se que o multiverso literário da autora se articula a partir de uma simultânea construção e desarticulação de significações, as quais vão além e ao mesmo tempo se utilizam das estruturas narrativas presentes em cada texto. Assim, Kate Chopin joga com a competência linguística, cultural e ideológica de seu leitor; joga com suas convicções mais profundas, instaurando uma textualidade que transborda as estruturas narrativas, chega ao leitor e o ultrapassa abarcando também o universo social e político. Há nas obras de Chopin, portanto, um trabalho textual que engloba instâncias textuais e sócio-políticas, em um movimento de significação que se encaminha em direção ao que teóricos e filósofos pós-estruturalistas chamarão, sobretudo a partir da década de 1960, de *escritura (écriture)*, *processo* aberto e infinito, ao mesmo tempo gerador e subversor de significados. Recorrendo ao Feminismo anglo-americano, brasileiro e francês, bem como aos pensamentos de Jacques Derrida, Roland Barthes e de demais teóricos da escritura como interfaces teóricas, a proposta fundamental desta tese é demonstrar a ilimitada produtividade significativa desse trabalho escritural presente na obra da autora, trabalho este pouco estudado pela crítica especializada em suas obras. Dentro desta perspectiva, o *corpus* que será objeto de investigação limita-se à contística da autora.

Palavras-chave: Kate Chopin. Feminismo. Escritura. *Écriture*. Pós-estruturalismo. Contos.

ABSTRACT

This doctorate thesis intends to investigate Feminism and the concept of *writing* (*écriture*) in the works of Kate Chopin (1850 – 1904), an important American Realist writer, with especial attention to her short stories. In a previous Master degree research [**A desarticulação do universo patriarcal em *The Awakening*, de Kate Chopin** (2006)] it was concluded that the writer's literary multiverse is carefully crafted in order to simultaneously build and disarticulate significations which go beyond and at the same time make use of the narrative structures in each text. Thus, Kate Chopin plays with the reader's linguistic, cultural, and ideological competences as well as with his deepest convictions to establish a textuality that overflows the narrative structures, reaches the reader and oversteps him also affecting the social and political universes. In doing so, Chopin's works present a textual fabric that weaves textual and sociopolitical instances in a meaning production process that can be understood as what poststructuralist theoreticians and philosophers call, mainly from the 1960s on, *writing* (*écriture*), an open and infinite *process* both meaning-generating and meaning-subverting. Having the Anglo-American, Brazilian, and French Feminisms and the thoughts of Jacques Derrida, Roland Barthes and others writing theoreticians as analysis interface, this thesis aims to demonstrate the unlimited signifying productivity of Chopin's fictional work, an aspect mostly unstudied by her critics. Under this perspective, the research *corpus* that will be investigated is composed specifically by the writer's short stories.

Keywords: Kate Chopin. Feminism. Writing. *Écriture*. Poststructuralism. Short stories.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 (p. 90): *Feministas americanas queimam sutiãs em praça pública*. Fotografia sem título, sem autoria e sem data (certamente de finais da década de 1960) reproduzida na revista **Veja**, edição Especial Mulher, maio de 2006.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
PARTE I: Segredos do Sótão, ou os Feminismos de Kate Chopin	29
1. MÚLTIPLAS FACES DE UMA GRANDE MULHER	30
1.1 A REBELDE DE SAINT LOUIS	30
1.2 ESPOSA, MÃE E VIÚVA	35
1.3 A ARTISTA	41
1.4 A ESCRITORA	43
1.5 A OBRA-PRIMA	49
1.6 A FEMINISTA	55
1.7 A CRÍTICA LITERÁRIA	60
2. FEMINISMOS DE KATE CHOPIN.....	69
2.1 A LEI DO LOGOS	69
2.2 O FEMINISMO	78
2.3 O CÂNONE (DE) ELAINE SHOWALTER	99
2.4 OS SEGREDOS NO SÓTÃO	128
2.5 <i>DETOURS DE JOÃO PESSOA</i>	193
PARTE II: A Escrita de Kate Chopin, ou os Segredos no Sótão.....	224
3. ALEGRIA MONSTRUOSA E FATAL: A REVISÃO DO SÓTÃO EM “THE STORY OF AN HOUR”	225
4. ENIGMAS DA MARCA NEGRA: AS PROLIFERAÇÕES DOS MISTÉRIOS DO SÓTÃO EM “DÉSIRÉE’S BABY”	265
5. AFRODITE VIVE: A REVOLUÇÃO DO SÓTÃO EM “THE STORM”	311
CONSIDERAÇÕES FINAIS	347
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	355
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	372
ANEXOS: Contos de Kate Chopin analisados.....	387

INTRODUÇÃO

Sete epígrafes abrem o presente estudo e certamente a escolha desses trechos específicos não é, em absoluto, um acaso ou meras palavras impactantes e provocativas jogadas ao vento para chamar a atenção do possível (e talvez mítico) leitor de uma tese de doutorado. Há um norte nessas epígrafes, um fio de Ariadne que conduz não apenas toda uma linha teórico-crítica de pensamento e reflexão, mas um projeto de vida. As quatro primeiras epígrafes são radicalismos, concepções extremas de homens e mulheres sobre homens e mulheres, e aqui estão para não deixar esquecer o que o ser humano já pensou e escreveu sobre si mesmo. Elas são espécies de avisos, como a inscrição na porta do Inferno de Dante, e é em razão dessas concepções que estudos como este foram e ainda são escritos, pois as mesmas ainda se fazem presentes hoje, século XXI, velada ou abertamente, mais fortes ou mais fracas, na sociedade, na cultura e nas artes.

As três últimas epígrafes são respostas possíveis às quatro primeiras. Elas não se opõem e nem contradizem as concepções que as antecedem e sim procuram desarticulá-las em si mesmas, mostrar o quão preconceituosos e excludentes são os radicalismos todos. Há um diálogo que se procura estabelecer entre estas três últimas citações, um diálogo entre pensamentos que, diz a tradição, se anulam mutuamente: o Feminismo anula a Desconstrução porque evita questionar as bases epistemológicas que sustentam a relação dialética entre o par conceitual homem/mulher; enquanto a Desconstrução anula o Feminismo justamente porque questiona essas bases. Mas, se a *jouissance* é uma busca do Feminismo e também a missão da Desconstrução, então deve haver uma possibilidade de diálogo entre esses dois modos de pensar a “existência humana em seu súbito, complexo e verdadeiro significado, despida do véu com o qual a ética e as convenções a ornaram” (CHOPIN, 2006k, p. 691), um diálogo que só pode se construir na diferença, numa conversa diferida na qual cada um dos atores, cada um dos falantes, respeita as diferenças do outro. É nessa possibilidade de diálogo diferido, nesse espaço que possibilita as diferenças, nesse *hymen*, que se apresenta e se articula esta tese. A busca pelo respeito e pela compreensão das diferenças é o projeto de vida de seu autor.

O presente estudo é o resultado final de um projeto de pesquisa de doutorado inicialmente submetido e aprovado pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNESP – Araraquara em finais de 2006. Esse projeto tinha por título provisório “As questões da ironia e da escritura na obra de Kate Chopin” e propunha uma investigação conjunta do tropo da ironia e do fenômeno escritural, ambos também tomados como interfaces teóricas, na

contística da autora, cuja obra tem sido objeto de investigações do autor deste estudo desde 2003, investigações estas que resultaram, dentre outras produções acadêmicas, na dissertação de mestrado defendida em janeiro de 2006 (**A desarticulação do universo patriarcal em *The Awakening*, de Kate Chopin**) junto ao mesmo programa de pós-graduação.

A ideia de pesquisar a ironia e a escritura na contística chopiniana surgiu de pesquisas sobressalentes feitas para o mestrado, as quais se configuraram inicialmente na subjetiva percepção de um “algo mais” difuso, nebuloso, disforme e inominado, uma espécie de fantasmagoria paradoxalmente existente, porém não corporificada, presentificada e/ou nomeada, algo que excedia e transbordava o poderoso trabalho textual/subtextual [que Gilbert e Gubar chamam de “palimpsesto” (2000, p. 73)] arregimentado em **O despertar**, então objeto daquelas investigações, e que também fora percebido e apontado, sob conceitos e referenciais teóricos diversos, por outros críticos não apenas nesse romance, mas em toda a obra de Chopin:

[a] narrativa de Kate pode ser classificada como uma “obra aberta”, segundo Umberto Eco. Tal traço está respaldado na forma inconclusa, ou seja, aberta que ela imprimiu à obra. Isto é, ao fechar os enredos ela deixa, sempre, uma expectativa [...] de continuidade permitindo ao leitor releituras preciosas e enriquecendo a escritura de qualidades artísticas indiscutíveis e atemporais (MOREIRA, 2003, p. 174 – 175).

Ainda que notado pela crítica especializada — “o indefinido, o não-identificável que, no melhor que podemos julgar, é algo como uma força poderosa, sobrenatural e além do campo da experiência mundana e dos preceitos da lógica” (DENEAU, 2003, p. 211), descreve outro crítico —, essa “forma inconclusa”, essa “obra aberta”, esse “algo” foi pouco abordado por tal crítica, que chegou a analisar suas manifestações¹, mas não a buscar compreender *o que é* (e se *é*) essa inconclusão/abertura. Mesmo o importante e revelador ensaio de Emily Toth sobre “Kate Chopin’s *The Awakening* as Feminist Criticism” (1976) aponta que a obra da autora “pertence à tradição da crítica feminista de um século atrás, uma tradição que abarca ao mesmo tempo ficção e comentário social” (TOTH, 1976, p. 241), ou seja, que o texto de Chopin é, além de literatura, pensamento/teoria sobre a literatura. Entretanto, Toth desenvolve essa percepção por veredas diversas.

¹ “The Construction of ambiguity in the *The Awakening*: a Linguistic Analysis” (1980), de Paula Treichler, “‘A Language Which Nobody Understood’: Emancipatory Strategies in *The Awakening*” (1987), de Patricia Yaeger, e “The Half-Life of Edna Pontellier” (1988), de Andrew Delbanco, são até o momento os melhores exemplos dessa análise. Vide Bibliografia Consultada.

Assim, até onde era possível se compreender naquele momento, esse excesso fantasmático que contaminava, *assombrosa*, as estruturas narrativas da obra-prima chopiniana *solicitando* também do leitor um “algo mais” se *desvelava* (se revelava ao mesmo tempo em que se ocultava) nas ironias que permeiam todos os níveis do romance, ironias que deixam entrever um domínio ímpar, por parte da autora, sobre os discursos patriarcais e suas instâncias, os quais são incorporados e, por meio de jogos irônicos vários, desarticulados e minados em suas essências. Um exemplo de tal desvelar é uma passagem do capítulo III de **O despertar**, que será retomada em outro momento deste estudo², onde se lê que “[Léonce, marido da protagonista] [r]epreendeu a esposa por seu descuido, sua habitual negligência com as crianças. Se não era o papel de uma mãe tomar conta dos filhos, de quem mais poderia ser?” (CHOPIN, 1994a, p. 16). De quem exatamente é a pergunta feita: da personagem Léonce ou do narrador que reproduz o que teria sido a pergunta de Léonce? E a quem Léonce teria feito a pergunta: a si próprio, à Edna, ou se trata apenas de um recurso retórico do narrador? O discurso indireto livre utilizado aqui pela autora não permite respostas satisfatórias a nenhuma dessas perguntas.

Há uma ironia, que se instaura justamente na incorporação de uma voz patriarcal inerente à reprimenda feita pela personagem Léonce à protagonista da obra: “[s]e não era o papel de uma mãe tomar conta dos filhos, de quem mais poderia ser?”. A reprimenda em si é o cínico e sarcástico arremedo de um discurso corrente na sociedade ocidental, que naturaliza todos os aspectos da maternidade como de responsabilidade exclusivamente feminina. É desse arremedo que emerge a ironia e a problemática dessa ironia: o narrador que a reproduz não é um ente do sexo masculino (narrador-personagem ou narrador-protagonista) e nem um avatar do Demiurgo bíblico (narrador onisciente, que é necessariamente do sexo masculino), mas uma figura que narra com e sob a perspectiva da personagem principal da obra, que é uma mulher. A quem essa ironia se destina — como ensina Muecke (1982), a ironia sempre tem um destinatário que está inserido, no apregoar de Hutcheon (2000), em um contexto político, logo a ironia tem uma aresta política —: à Edna Pontellier, a Léonce, ao próprio narrador, à sociedade, ao leitor ou a todas essas instâncias? Ou trata-se, novamente, de um recurso retórico presente no uso mesmo da ironia discursiva, que já é em si um recurso retórico? Uma retórica da retórica, uma meta-retórica? Seria isso possível? Caso seja, qual seria a finalidade de tal uso?

² O primeiro capítulo da primeira parte da tese, intitulado “Múltiplas faces de uma grande mulher”.

Como se pode notar ante essas *só-perguntas* — seria possível respondê-las? Haveria algo que se poderia denominar *só-respostas*? Se as há, o palimpsesto chopiniano não permite que seus leitores as vislumbrem —, o excesso fantasmático percebido de modo subjetivo configura-se num acirrado trabalho com a linguagem, um jogo ao mesmo tempo de criação e subversão de significações, um trabalho com os mecanismos da textualidade em si que, em última análise, possibilita a própria textualidade. Mas essa configuração é apenas isso: uma configuração, um “algo mais”. Ela ainda não é um *conceito*, ainda não tem um *nome*, logo é só instintiva/intuitiva e, como tal, inadequada enquanto tema/objeto de pesquisa porque lhe falta tanto a *logia* (uma estrutura lógica) quanto o *logos*, os conhecimentos que a corroboram enquanto *logia* (estudo). Em termos de Linguística Saussureana, mais próxima do teorizar sobre a literatura, trata-se de um *significado* (é possível, como feito acima, delimitar a questão, descrevê-la, demonstrá-la, defini-la, discuti-la) que ainda não tem um *significante*. Dentro dessa vertente da Linguística, esse “algo mais” não pode existir ou é um signo incompleto, já que ter um nome, ainda que seja um nome impronunciável como o de Deus, ter um significante, é condição *sine qua non* para que algo possa existir. Como um fantasma, uma impressão do mundo dos mortos que vaga pelo mundo dos vivos, a configuração mencionada é uma paradoxal presença de uma ausência, algo sensível e/ou visível, portanto significativo, mas intangível porque incorpóreo e imaterial, porque ainda *não nomeado*.

Foi a leitura de dois ensaios críticos, um de Barbara Johnson [“Writing” (1995)] e outro de Roland Barthes [“Da obra ao texto” (1971)], que revelou o nome ou conceito dessa configuração, tornando-a então existente, tornando-a signo: *escritura*³ (*écriture*). Johnson recorre ao texto de Barthes para embasar a sua definição do conceito, “um *processo* aberto e infinito, ao mesmo tempo de geração e de subversão de significados” (1995, p. 40, grifo da autora); enquanto Barthes, em seu ensaio, faz uma distinção entre Obra e Texto da qual emerge o que o teórico denomina *escritura*, sendo o Texto equivalente à *escritura*. Para ele, enquanto a Obra é algo fechado, monolítico, objetual, “noção tradicional, concebida durante muito tempo, e ainda hoje, de maneira por assim dizer newtoniana” (BARTHES, 2004, p. 66), que “se fecha sobre o significado” (id., p. 68) e “é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros” (id., p. 67), o Texto “é sempre *paradoxal*” (id., p. 68, grifo do autor), “a geração do significante perpétuo” (id., p. 69), “passagem, travessia [...], explosão,

³ A partir deste ponto, toda vez que a palavra “escritura” for empregada neste estudo será exclusivamente no sentido do termo dentro dos pensamentos de Roland Barthes e, especialmente, de Jacques Derrida, sentido este abaixo explicado e discutido. “Escritura”, tal como concebida por esses teóricos, não é apenas um sinônimo de “escrita”.

[...] disseminação” (id., p. 70) que “pede que se tente abolir (ou pelo menos diminuir) a distância entre a escritura⁴ e a leitura” (id., p. 73).

Roland Barthes é, por certo, o cunhador do termo “escritura” como acima entendido. Entretanto, “Da obra ao texto” não é o primeiro dos seus ensaios em que o termo aparece, estando ele presente já em **O grau zero da escrita** [**Le degré zéro de l’écriture**, 1953], e o teórico/crítico/filósofo também não é o único a utilizar ou teorizar sobre esse fenômeno, de suma importância para Jacques Derrida, Philippe Sollers, todos os demais membros do grupo *Tel Quel*, todo o Feminismo francês, além de ser evocado por Maurice Blanchot, Georges Bataille, Jacques Lacan e Michel Foucault. Da maneira como teorizada por Barthes a escritura é atemporal e sua produtividade de significações virtualmente infinita, por isso ela se faz presente em textos literários e filosóficos de todas as épocas desde a invenção da literatura ocidental por Homero e da também invenção da Filosofia possivelmente pelos antigos pensadores gregos. A escritura é, para Barthes, um conceito teórico, um epistemema.

Ainda que se possa chamá-la de nome/conceito, há um jogo de paradoxos irreduzíveis que permeia o próprio sentido de “escritura” e que inviabiliza transformá-la em tropo teórico sem, no entanto, inviabilizar a sua produtividade enquanto interface interpretativa: escritura é um sinônimo de “escrita” (texto escrito, forma de significação). Todavia, nem toda escrita comporta a escritura, ainda que toda escritura seja, necessariamente, uma escrita. A escritura é, na verdade, o que possibilita toda forma de significação, mas nem toda forma de significação é um texto escrito, daí que a escritura também pode se fazer perceptível na pintura, na escultura, na música, no cinema e em todas as demais expressões artísticas. A implicação imediata disso é que a escritura imprime algo de textual nos outros suportes em que se manifesta, trazendo à tona a própria condição de texto (construto linguístico) desses suportes, o que, em última análise, coloca em xeque uma possível diferenciação entre escritura e Semiologia, tida por Saussure como a ciência geral dos signos, à medida que

[s]eja na ordem do discurso falado, seja na ordem do discurso escrito [seja na ordem de qualquer forma de discurso/texto, portanto], nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual, ele próprio, não está simplesmente presente. Esse encadeamento faz com que cada “elemento” — fonema ou grafema — constitua-se a partir do rastro, que existe nele, dos outros elementos da cadeia ou do sistema. Esse encadeamento, esse tecido, é o *texto* que não se

⁴ Traduzir *écriture* indistintamente como “escritura” e “escrita”, como faz o tradutor aqui (no caso, a tradução pedida é “escrita”, visto que “escritura” abarca “escrita” e “leitura”) é um equívoco comum entre os tradutores de Barthes e Derrida.

produz a não ser na transformação de um outro texto. Nada, nem nos elementos nem no sistema, está, jamais, em qualquer lugar, simplesmente presente ou simplesmente ausente. Não existe, em toda parte, a não ser diferenças e rastros de rastros. O grama é, pois, o conceito mais geral da semiologia — que se torna, assim, gramatologia — e ele é apropriado não apenas ao campo da escrita, no sentido estreito e clássico, mas também ao da lingüística (DERRIDA, 2001b, p. 32 – 33, grifo do autor).

A escritura, portanto, é texto — observe-se que o que Derrida chama de “texto” acima está muito próximo do que Barthes chama de “Texto”. Assim, o texto revela-se a única forma de significação possível, por isso “*não há fora-de-texto*” (DERRIDA, 2004, p. 194, grifo do autor). As possibilidades teórico-críticas e interpretativas de tal concepção são infinitas, mas, ao mesmo tempo, podem gerar a noção errônea e equivocada de que existe uma hierarquia velada na qual a língua e a literatura prevalecem sobre as demais formas de arte. É justamente essa hierarquia que é desarticulada por Barthes e por Derrida em suas concepções do termo “escritura”, logo concebê-lo dessa forma pode levar a inconsistências interpretativas.

Por fim, em seu próprio nome a escritura de imediato remete às Escrituras, os textos sagrados de todas as religiões. De fato, a escritura está presente nas Escrituras (ou talvez possibilite ou mesmo seja as Escrituras) a tal ponto que Barthes cita uma passagem do Evangelho de Marcos (Marcos 5, 9) como uma de suas definições — “o Texto poderia tomar por divisa a palavra do homem possuído pelos demônios [...]: ‘O meu nome é legião, pois nós somos muitos.’” (2004, p. 71). No entanto, os dogmas religiosos cuidaram para que ela fosse mantida fora do estabelecimento de suas teologias fundadoras da sociedade e da cultura ocidentais, já que ela é “[e]ste perigoso suplemento...” (DERRIDA, 2004, p. 173) que “opera como uma potência de morte no coração da fala viva” (id., p. 174) e lança, com isso, um anátema ao próprio Cristo, o Verbo encarnado (a fala viva) e avatar do Demiurgo, ou “o Caminho, a Verdade e a Vida” (João 14, 6), em um jogo que coloca em xeque a base mesma, a pedra angular sobre a qual o Ocidente foi construído se, é claro, forem desconsiderados os fenômenos que a teologia cristã chama de Paixão e Ressurreição. Por causa disso, é possível que a escritura também seja “o Mal”⁵ (BARTHES, 2004, p. 71).

⁵ A complexa relação da escritura com o Mal fica implícita na própria citação de Marcos 5, 9 por Barthes, pois aquele que se apresenta como Legião (diferentemente da versão do texto bíblico utilizada pelo tradutor de Barthes, a palavra está escrita com inicial maiúscula n’**A Bíblia de Jerusalém**, o que indica que se trata de uma entidade) é, na verdade, uma legião de demônios, “espíritos impuros” (Marcos 5, 13), identificados pelo dogma judaico-cristão como o Mal por oposição ao Bem (Deus), que se apoderou do corpo e da alma de um homem geraseno — um estrangeiro, alguém que vive “do outro lado do mar” (Marcos 5, 1) — e foi exorcizada pelo próprio Cristo que, atendendo a um pedido dessa mesma Legião, autorizou-a possuir uma manada de porcos, manada esta que “se arrojou no mar, precipício abaixo” (Marcos 5, 13). Este trecho do texto bíblico, um dos mais controversos do Novo Testamento, é conhecido como o Episódio do Endemoninhado Geraseno e faz parte

Por esse jogo de paradoxos inerente às próprias significações do termo, não se pode conceber a escritura como o nome de um conceito na medida em que “conceito” é um signo de uma episteme, lexema que nomeia e dá sentido a uma ou várias teorias, conjunto de definições aplicáveis como interface de interpretação. Assim, aquele “algo mais”, aquele excesso fantasmático percebido na textualidade de **O despertar** reduplica-se no próprio nome do conceito que, em termos teóricos, deveria nomear (significar) o que se configura subjetivamente como percepção, mantendo em suspenso, *ad aeternum*, tanto a percepção quanto aquilo que a torna possível e existente. Isso indicia, dentre outras coisas, que a percepção ora tida sobre a obra-prima da autora é, ela mesma, aquilo que a nomeia/conceitua, portanto a textualidade chopiniana contém um teorizar sobre sua própria condição de texto que, em última instância, é “uma ‘operação’ textual [...] única e diferenciada, [a] cujo movimento inacabado não se atribui qualquer começo absoluto e que, inteiramente consumada na leitura de outros textos, não remete, entretanto, de certa maneira, senão à sua própria escrita” (DERRIDA, 2001a, p. 9 – 10).

Ficou claro, como se pôde notar, que a questão da escritura assumiu proporções muito maiores e mais abrangentes do que a questão da ironia, a ponto mesmo de tornar a ironia um dentre diversos outros meios possíveis de manifestação da escritura. Por essa razão, decidiu-se abdicar da proposta de trabalhar a ironia enquanto conceito teórico, conforme previa o projeto original da pesquisa, em benefício apenas da escritura, o que não significa que não se recorrerá à ironia como figura de linguagem para exemplificar manifestações escriturais na obra de Chopin. Além disso, enquanto conceito teórico a ironia tenderia a limitar os potenciais da escritura em uma única dinâmica de manifestação — os jogos irônicos, de grande produtividade significativa, mas jogos irônicos e nada mais —, contradizendo sua própria “natureza” de processo e/ou abertura infinitos.

de toda uma cadeia de episódios diversos em que o avatar do Demiurgo expulsa o Mal. O que chama a atenção nessa cadeia de episódios é que a presença do Mal, seja na figura dos possuídos, seja na figura de Satanás (que tenta o Cristo em Mateus 4, 1 – 11, por exemplo), sempre se faz notar pelo poder retórico sobre o discurso: os possuídos falam incessantemente, em línguas diversas, e seus pronunciamentos não são ilógicos, apesar de serem tomados pela audiência, outra marca desses episódios, como discursos de loucos. Esse aspecto vai na contramão da presença divina, que se caracteriza pelo silenciamento de qualquer discurso ou pela cegueira, como ocorre toda vez que o Cristo exorciza o Mal ou nas manifestações do próprio Demiurgo (é célebre, no desdobramento da famosa Cena da Anunciação, a mudez que acomete Zacarias, o pai de João Batista, por ele não ter acreditado nas palavras do Demiurgo proferidas por Gabriel, o anjo da anunciação) e no Episódio da Conversão de São Paulo (Atos 9, 1 – 19). O Episódio da Infusão do Espírito Santo (Atos 2, 1 – 13) sobre os apóstolos (Pentecostes) poderia ser tomado como uma aparente exceção a essa regra. Contudo, ele é uma releitura do mito babélico, além de estar cercado de outras e muito mais complexas questões como a linha de interpretação que assume a figura do Espírito Santo como uma entidade feminina (cf. GELPI, 1984); ou quando se traz à tona o fato de que os apóstolos, possuídos pelo Espírito Santo, começam a falar línguas estranhas e desconhecidas, da mesma maneira que os possuídos pelos espíritos malignos expulsos pelo Cristo.

Paralelamente a essa decisão e para além desse excesso que é o fenômeno escritural, as pesquisas realizadas para o mestrado também revelaram uma característica irreduzível do fazer literário da autora, qual seja a presença marcante e indelével de uma reflexão sobre a mulher e o feminino em relação ao universo patriarcal. Todos os escritos chopinianos são profundas críticas às maneiras como o patriarcado silencia e/ou anula a mulher ao negar-lhe a voz (o poder sobre o discurso, ou o acesso à pena) e o direito a uma identidade diferente ao lhe impor como naturais os papéis de esposa e mãe. Acrescente-se a isso o fato de que autora e obra foram resgatadas do limbo do esquecimento graças à insurgência, a partir de 1968, da segunda onda do Movimento Feminista, que tomou os círculos acadêmicos das Humanidades e transformou o Feminismo em interface teórica de abordagem do texto literário.

Sendo assim, se por um lado se pôde abdicar com certa facilidade da questão da ironia, por outro não é tão fácil, ou é mesmo impossível, não abordar o Feminismo inerente à obra de Chopin por pelo menos dois motivos além da característica irreduzível mencionada: em primeiro lugar porque teóricos e críticos importantes — Per Seyersted, Emily Toth, Sandra Gilbert, Elaine Showalter, Bernard Koloski, dentre diversos outros — afirmam insistentemente que a autora foi uma feminista *avant la lettre*; e, em segundo lugar, porque existe o que se poderia chamar de “laços de sangue” entre as teorias da escritura e o Feminismo: tanto umas quanto o outro são pensamentos pós-estruturalistas que, à parte suas histórias particulares e suas próprias epistemes, se estabeleceram pós-revoluções culturais enquanto reações a um *status quo* excludente e silenciador de diferenças.

Abdicar do Feminismo, portanto, mais do que ignorar um aspecto fundamental da obra de Kate Chopin, seria abdicar de uma possibilidade da escritura de grande produtividade significativa, seria reduzir ou limitar a escritura, especialmente ante a leitura de uma entrevista concedida por Jacques Derrida, “pai” do pensamento desconstrucionista e talvez o maior dos teóricos do fenômeno, a Derek Attridge em 1989 e publicada em **Acts of Literature** (1992), na qual o filósofo afirma que “[t]oda vez que há ‘*jouissance*’ (mas o ‘há’ desse evento é em si extremamente enigmático), há ‘desconstrução’. Desconstrução efetiva. A desconstrução tem talvez o efeito, se não a missão, de liberar a *jouissance* proibida” (1992, p. 56).

Jouissance é um dos conceitos fundamentais do pensamento de Hélène Cixous, importante teórica do Feminismo ocidental, e uma das pedras angulares da escola feminista francesa. Se ele está igualmente no pensamento feminista e desconstrucionista, na contestação do patriarcado e na contestação da Metafísica Ocidental, no feminino e na escritura, então há uma forma de parentesco, uma identificação, entre Feminismo e teorias da escritura, e esse

parentesco/identificação, que não pode ser explicado como uma simples coincidência, gera um ponto de confluência e de influência entre ambos: um *permeiar*; um *tímpano*, membrana “entre o dentro e o fora” (DERRIDA, 1991b, p. 13) da orelha que é um “singular limite que não o é, que não separa mais o dentro do fora do que lhes assegura a permeável e transparente continuidade” (id., p. 17), ou *margem*, algo que está “dentro e fora, simultaneamente a desigualdade dos seus espaçamentos internos e a regularidade da sua orla” (id., p. 26); um *hymen*, “entre o dentro e o fora de uma mulher, e conseqüentemente entre desejo e satisfação. O hymen não é nem desejo e nem prazer, mas algo entre os dois. Nem futuro e nem presente, mas algo entre os dois” (DERRIDA, 1981b, p. 213, grifo do autor), ou “o indecidível” (id., p. 211). É essa permeabilidade na identificação entre Feminismo e Desconstrução, esse tímpano/margem/hymen, que permite que essas duas linhas teóricas sejam sistemas de pensamento ou nomes/conceitos em si mesmos, independentes um do outro e, ao mesmo tempo, quando trabalhados e/ou trabalhando em conjunto, excessos que mutuamente se complementam e se substituem, suplementos um do outro, linhas de força cujos poderes de contestação se reduplicam *ad infinitum*.

Optou-se, então, por aprofundar o Feminismo e trabalhá-lo em parceria com a escritura para compor a interface teórica de abordagem da obra chopiniana, já que os dois aspectos se fazem ali igualmente presentes e, ao que parece, juntos possibilitam um acesso mais profundo ao fazer literário da autora. Dessa opção, no entanto, emerge um problema epistemológico bastante sério: as teorias da escritura, especialmente a Desconstrução derridiana, podem desarticular, anular ou mesmo destruir o pensamento feminista.

À medida que o Feminismo precisa de “conceitos tais como autonomia da razão, verdade objetiva e progresso benéfico através da descoberta científica”, “[acredita] que a razão triunfará”, articula-se em posições como “[s]e não há base objetiva para se distinguir entre verdadeiras e falsas crenças, então parece que só o poder determinará o resultado da competição entre diferentes afirmações das verdades” (FLAX, 1991, p. 223), e que há uma tendência dos críticos e teóricos feministas a ignorar “as interações complexas e recíprocas da teoria feminista com a Teoria Crítica⁶” (KAUFFMAN, 1989, p. 2), ou seja, uma “resistência à teoria” (de MAN, 1989, p. 25), com todas as implicações trazidas por tal resistência,

⁶ No texto de Linda Kauffman, de onde emerge esta nomenclatura e a concepção com a qual ela é utilizada no decorrer de todo o presente estudo, bem como no texto de Elaine Showalter também citado abaixo, Teoria Crítica é entendida como “as teorias — marxista, feminista e/ou pós-estruturalista — dedicadas a demolir [um] humanismo ossificado e dificilmente liberal” (KAUFFMAN, 1989, p. 3). Observe-se que esse entendimento do termo expande a abrangência clássica da sua compreensão enquanto sinônimo de Escola de Frankfurt. Uma discussão mais acurada sobre as relações do Feminismo com as outras Teorias Críticas é desenvolvida por Gayatri Spivak no ensaio “Feminism and Critical Theory” (1986). Vide Referências Bibliográficas para Kauffman e Bibliografia Consultada para Spivak.

normalmente justificada pelo fato da assim denominada Teoria Crítica ser feita por “*Pères Blancs*” (SHOWALTER, 1983, p. 130), que utilizam “linguagens críticas obscuras” (id., p. 134); as teorias da escritura, teorias críticas por “natureza”, revelam-se uma ameaça às próprias bases fundadoras e fundamentadoras do Feminismo, pois colocam sob suspeita justamente concepções iluministas/positivistas como razão, progresso, bases objetivas e noções que construíram o pensamento, a cultura e a sociedade ocidentais como verdadeiro/falso, homem/mulher, bem/mal, luz/treva etc. Escritura e Feminismo são, portanto, epistemologicamente excludentes entre si.

Porém, as pesquisas realizadas pelo autor desta tese revelaram que essa conclusão não é tão monolítica e determinista quanto pode parecer. Jacques Derrida publicou vários textos em que discute de modo específico questões relacionadas à mulher e ao feminino em relação aos sistemas filosóficos ocidentais, marcadamente os criados por Nietzsche e Heidegger — “*La Double Séance*” [“*The Double Session*”, 1972]; **Éperons** [**Spurs**, 1978]; “*La Loi du Genre*” [“*The Law of Genre*”, 1980]; “*Choreographies*” (1982); “*Geschlecht: Sexual Difference, Ontological Difference*” (1983); “*Women in the Beehive*” (1984); **Gêneses, Genealogias, Gêneros e o Gênio** [**Genèses, Généalogies, Genres et Le Génie**, 2003]⁷, dentre outros —; enquanto críticos feministas reconheceram algo de feminino na própria escrita derridiana — “não seria precisamente ‘o feminino’ nos escritos de Joyce e Derrida que me compelem [?]” (1991, p. 45), questiona-se Shari Benstock — e/ou dedicaram livros, periódicos e estudos vários à relação entre as teorias pós-estruturalistas de que faz parte a escritura e o Feminismo — o volume 14 (1988) da revista **Feminist Studies; Gender and Theory** (1989), organizado por Linda Kauffman; **Feminism/Postmodernism** (1990), organizado por Linda Nicholson; **Feminism and Deconstruction** (1994), de Diane Elam; **Derrida and Feminism** (1997), organizado por Ellen Feder, Mary Rawlinson e Emily Zakin⁸ etc.

Se escritura e Feminismo são excludentes em termos epistêmicos, cabe perguntar por que há tantos estudos feministas publicados por um dos principais filósofos do fenômeno e tantos estudos da escritura ou em si mesmos escriturais publicados por feministas. Ou, para colocar a questão de maneira um pouco diferente: por que Jacques Derrida e Hélène Cixous escreveram estudos em conjunto — “*Appendices*” {em **Photos de Racine** [**Rootprints**, 1994]}, **Voiles** [**Veils**, 1998] — ou publicaram textos um sobre o outro — **H. C. pour la vie**,

⁷ À exceção de **Gêneses, Genealogias, Gêneros e o Gênio**, nenhum desses textos está traduzido ao português. Vide Referências Bibliográficas ou Bibliografia Consultada.

⁸ Nenhum desses textos está traduzido ao português.

c'est à dire... [H. C. For Life, That Is to Say..., 2000], de Jacques Derrida; **Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif [Portrait of Jacques Derrida as a Young Jewish Saint, 2001]**, de Hélène Cixous⁹?

Como revelam os textos mencionados acima, é possível compor uma interface teórica que conjugue escritura e Feminismo sem que ambos se excluam ou se anulem mutuamente, e essa interface mostra-se particularmente produtiva se feita tomando-se a escritura dentro da Desconstrução derridiana. Para isso, é necessário que se promova “um diálogo entre Desconstrução e Feminismo” que seja “uma simultânea demarcação ou traçar de distâncias e uma justaposição dos momentos nos quais Desconstrução e Feminismo coincidem” (BARTKOWSKI, 1980, p. 70), que se tome a relação entre Desconstrução e Feminismo dentro da concepção de “uma união sexual para sempre diferida” (SPIVAK, 1976, p. LXVI) ou, em outras palavras, como indecível. Dentro dessa perspectiva, como afirma Mary Poovey em um ensaio importante, “o Feminismo deve re-escrever a Desconstrução de modo a incorporar suas estratégias dentro de um projeto político [,] e [...] esta re-escrita vai necessariamente transformar o Feminismo. Possivelmente, isso nos levará (em termos conceituais) ‘para além’ do Feminismo como um todo” (1988, p. 51).

Poovey esqueceu-se de mencionar que a mesma re-escrita desconstrucionista que transformará o Feminismo necessariamente transformará a Desconstrução, uma vez que ela é, em si, um *fantasma* — ou tudo que permeia e é permeável: tímpano, *hymen*, margem, véu —, “a vinda de um outro, e [...] a vinda do impossível e do imprevisível”, pois “[q]uanto mais a desconstrução for superada por algo imprevisível [o Feminismo, no caso], mais ela se mostrará correta” (CAPUTO, 2009, p. 178); “nebulosas formas fantasmagóricas [...] nas sombras e entre os juncos, [...] navios fantasmas” (CHOPIN, 1994a, p. 57), nas palavras mais líricas de Kate Chopin. É dessa forma que o pensamento desconstrucionista permanece vivo e rumo para o futuro, uma vez que Derrida, assim como Deus, Nietzsche, o autor e o romance, está morto: “a desconstrução tem um futuro. E, de fato, como possibilidade, como provocação, a desconstrução é o futuro, uma teoria do futuro e, por essa razão, ela é algo que pertence ao futuro da teoria” (CAPUTO, 2009, p. 178), do mesmo modo que o Feminismo. A Desconstrução enquanto teoria tem, por característica definidora, a capacidade de acolher as diferenças, de se deixar permear por elas sem destruí-las, porém despindo-as dos ranços do preconceito que, por ventura, a elas ainda estejam atrelados.

⁹ Vide Bibliografia Consultada para as obras mencionadas. Nenhuma delas está traduzida ao português.

Em termos teóricos é essa “simultânea demarcação ou traçar de distâncias e uma justaposição”, essa “re-escrita” da escritura dentro da Desconstrução, uma re-inscrição da própria Desconstrução, portanto, a partir de uma perspectiva feminista que se fará nesta tese para se verificar como Kate Chopin articula em suas obras uma espécie de “escritura feminista” (que não é a *écriture féminine* teorizada pelo Feminismo francês, ainda que este conceito seja também abarcado pelo que se denomina aqui “escritura feminista”) que se constitui em um infinito desarticular, uma resistência não apenas ao patriarcado mas a quaisquer formas de fechamento ou clausura, sejam esses fechamentos/clausuras o cânone literário ou posicionamentos estéticos/ideológicos específicos como o próprio Feminismo.

Para a realização de tal proposta, o presente estudo foi estruturado em duas partes: a primeira, intitulada “Segredos do sótão, ou os Feminismo de Kate Chopin”, na qual se tratará do Feminismo; e a segunda, intitulada “A escritura de Kate Chopin, ou os segredos no sótão”, na qual se investigará a manifestação do fenômeno da escritura na obra da autora. A primeira parte tem um núcleo principal, um ponto (Aleph?) de onde tudo flui e para onde tudo conflui, o que não quer dizer que essa estruturação estabeleça uma hierarquia/oposição aos moldes patriarcais entre centro e margem ou quaisquer dos desdobramentos desse duo, o que seria contraditório com as bases mesmas que fundamentam a investigação e com os pressupostos teóricos e críticos do autor desta tese. A segunda parte não tem um núcleo disseminador de significações ou de desarticulações, pois cada um de seus capítulos já cumpre essa tarefa disseminadora. Desse modo, as duas partes e seus núcleos são intercambiáveis, permeáveis entre si, não monolíticas e/ou unificadoras, e se fazem presentes, da mesma forma que são contaminadas, por tudo que lhes antecede ou sucede. Dentro dessa perspectiva, uma das marcas da referida permeabilidade pode ser observada na *re-citação* — como mantras, orações, acordes, estribilhos ou o Rosário na tradição cristã (*recitar*); como urdiduras ou pontos de uma circularidade interpretativa espiralada (*re-citar*) — de determinadas citações, tanto de autoria de Kate Chopin quanto da autoria de teóricos e/ou críticos que embasam ou não a pesquisa, em momentos diversos e diversos momentos do texto da tese.

Tendo essa estruturação em mente, o núcleo da primeira parte está no pensamento de Sandra Gilbert e Susan Gubar em **The Madwoman in the Attic** (1979), que é extensamente discutido e analisado no sub-capítulo “Os segredos no sótão”. Fluindo, confluindo e refluindo desse/nesse núcleo está uma necessária, ainda que breve, reflexão sobre a Lei do Logos, a lei que rege e possibilita o patriarcado, e uma contextualização histórico-crítica do Feminismo frente a essa lei; uma leitura e análise do pensamento de Elaine Showalter, que é, de uma forma ou de outra, uma das epistemes que embasam o teorizar de Gilbert e Gubar; e uma

reflexão em homenagem a Nadilza Moreira, co-orientadora do autor deste estudo, sobre o Feminismo no Brasil lido na perspectiva do desvio, um dos princípios que regem fantasmaticamente esta tese como um todo.

O conjunto dessas influências e confluências compõe o segundo capítulo da primeira parte da tese. O primeiro capítulo desta primeira parte constitui-se de uma apresentação da autora e sua obra com o intuito de levantar muito sutilmente as questões principais trazidas pela pesquisa e desenvolvidas aqui textualmente. Um dos parâmetros de elaboração dessa primeira parte foi a apresentação/discussão/análise das teorias feministas juntamente com sua aplicação (quando há): assim, no sub-capítulo dedicado ao pensamento de Elaine Showalter, por exemplo, há também a apresentação/discussão/análise da leitura da obra chopiniana feita pela teórica dentro de seu próprio viés crítico. O mesmo ocorre nos sub-capítulos dedicados a **The Madwoman in the Attic** e ao Feminismo no Brasil.

A segunda parte da tese é composta por três capítulos, cada um deles dedicado à análise de um conto de Kate Chopin, respectivamente “The Story of an Hour” (1894), “Désirée’s Baby” (1893) e “The Storm” (1969). No caso deste último, a análise é desenvolvida em comparação com o conto “At the ’Cadian Ball” (1892), ao qual “The Storm” é uma sequência¹⁰. A ordem de organização dos capítulos de análise não segue a ordem cronológica de publicação dos contos, mas sim os modos como a autora articula a fantasmagoria do sótão, que é revisto em “The Story of an Hour”, diferido em “Désirée’s Baby” e revolucionado em “The Storm”. Nesses três capítulos é investigado o acontecimento da escritura, muitas vezes tomada nesta tese como o fenômeno do *phármakon* pensado por Jacques Derrida e/ou, como Roland Barthes, Barbara Johnson e Toril Moi a entendem, a própria textualidade como geradora de significações, como parte componente e indissociável da estrutura do texto. Essa investigação se dá, sempre, a partir da fantasmagoria do sótão teorizada por Gilbert e Gubar, numa tentativa de verificar como Kate Chopin articula/desarticula tal fantasmagoria, aproximando assim Feminismo e Desconstrução numa relação diferida, de onde emerge o título deste estudo: “Segredos do sótão”.

A opção de trabalhar com os contos chopinianos enquanto *corpus* da pesquisa se deve a quatro fatores: primeiramente, **O despertar** já foi objeto das pesquisas de mestrado do autor desta tese, além de ser a mais estudada das obras de Chopin. Durante a escolha do *corpus* **Culpados**, seu primeiro romance, também foi descartado, já que naquele momento o texto em que Sandra Gilbert faz a inferência de que essa obra é diretamente influenciada por **Jane Eyre**

¹⁰ Todos os contos analisados e “At the ’Cadian Ball” estão disponíveis, em versão completa e original, nos anexos deste estudo.

(1847), de Charlotte Brontë, era algo desconhecido e mesmo inacessível ao autor deste estudo¹¹. Em segundo lugar, por que a maior parte da obra da autora é composta por contos, que formam então a vertente mais representativa de seus escritos. Em terceiro lugar por que esses contos, ainda que bastante estudados, não foram objeto de tantas pesquisas quanto sua obra-prima, havendo uma diferença abismal entre a quantidade de estudos sobre **O despertar** e a quantidade de estudos sobre “*Désirée’s Baby*”, seu conto mais famoso, o que deixa claro que estudar sua contística ainda se faz necessário. Em quarto lugar por questões pessoais, já que o primeiro contato do autor deste estudo com um texto de Kate Chopin deu-se pela leitura de um conto (“*The Story of an Hour*”).

A escolha de “*The Story of an Hour*”, “*Désirée’s Baby*” e “*The Storm*” como representativos não apenas da contística chopiniana, mas de toda a obra da autora, logo como *corpus* específico de análise, seguiu “critérios objetivos” (se é que se pode pensar em critérios objetivos quando se trata de literatura) como importância dentro do desenvolvimento do fazer literário da autora, apelo junto ao público leitor e presença em antologias importantes e/ou diversificadas. Quanto a este último critério, “*The Story of an Hour*” e “*The Storm*” aparecem em **Scribbling Women** (1996), importante antologia organizada por Elaine Showalter que já no seu título estabelece uma resposta às famosas palavras de Nathaniel Hawthorne (1987, p. 304) citadas na terceira das sete epígrafes a esta tese; enquanto “*Désirée’s Baby*” aparece, por exemplo, em antologias onde não se espera, sob nenhuma hipótese, encontrar um conto de Kate Chopin, caso da canônica compilação de contos góticos **American Gothic** (1999) organizada por Charles Crow, renomado especialista nesse gênero de literatura.

Dissecada a tese propriamente dita, uma leitura mais atenta do “como” ela se estrutura vai encontrar uma falha teratológica, já que dentro do modelo hegeliano da *tese – antítese – síntese* que rege ainda hoje tanto o fazer micro quanto o fazer macro do trabalho científico, falta, no que foi apresentado, uma terceira parte, um equivalente à *síntese*, uma espécie de amarração lógica da primeira com a segunda parte, uma conclusão. Muito se poderia argumentar sobre as razões pelas quais o modelo hegeliano de estruturação do trabalho acadêmico não foi devidamente seguido, porém três motivos apenas serão aqui invocados: primeiramente, esse modelo está, como se sabe, há muito ultrapassado por ser redutor. Dentro de seus pressupostos científicos, a tese aqui apresentada não poderia ser chamada de tese, pois só lida com antíteses e oxímoros que desarticulam a possibilidade mesma de uma ideia

¹¹ **The Awakening and Selected Stories** (1984), onde consta a introdução de Gilbert que traz a inferência mencionada, é um livro estranhamente raro nas bibliotecas universitárias estadunidenses e inexistente, até onde o autor desta tese conseguiu investigar, nas bibliotecas universitárias brasileiras

cartesianamente estruturada (tese) e não permitem síntese à medida que não se concluem ou se fecham, o que não quer dizer, de maneira alguma, que não se apresentará uma parte textual intitulada “Considerações finais”.

Em segundo lugar, o modelo hegeliano (ou, em palavras mais adequadas, o que o Positivismo fez com ele) se revelou um tanto quanto inadequado às Humanidades, especialmente as que lidam com as artes em geral, pois estas, diferentes das Ciências Exatas ou Biológicas, não trabalham com outra forma de lógica que não seja a lógica interna de seus objetos de estudo, que pode ser tanto a mais refinada conceituação científica transformada em literatura nos textos de ficção científica de Stanislaw Lem, quanto o Caos absoluto da completa recriação da linguagem em James Joyce ou Guimarães Rosa. Em terceiro lugar, porque o autor desta pesquisa utiliza teorias e “conceitos” pós-estruturalistas que, de uma forma ou de outra, vão na contramão da Metafísica Ocidental (ainda que, inelutável e aporeticamente, dela façam parte) que Hegel ajudou a criar e a perpetuar e do qual ele mesmo foi e continua sendo um exímio expoente.

Uma consideração faz-se necessária sobre o estilo e o modelo crítico utilizados na escrita da tese. O autor deste estudo, longe de qualquer pretensão de fazer algo sequer semelhante à grandiosidade daqueles que o influenciaram e o influenciam em termos acadêmicos e teórico-críticos, se inspira na maneira de fazer crítica de estudiosos genericamente conhecidos como “pós-modernos”, caso de Fredric Jameson (Jameson é um crítico/teórico marxista, porém seu estilo de fazer crítica/teoria é, por certo, pós-moderno) e, muito especialmente, Camille Paglia. Dentre outras características estilísticas, estes dois teóricos utilizam uma variedade muito grande, diversa e resistente — e resistência, como se verá, é uma das chaves do presente estudo — de aparatos e referências teóricas e artísticas, eruditas e populares, para exemplificar ou mesmo instaurar suas discussões.

Dentro desse *frame* o leitor da tese vai se deparar com referências e inferências interpretativas que não são desenvolvidas, e esse não desenvolver é deliberado, pois visa abrir possibilidades de pesquisas futuras e, é claro, instigar o leitor do texto. Exemplo dessa particularidade pode ser observado quando é dito que o *sketch* “Emancipation. A Life Fable” (1963), de Kate Chopin, remete ao poema “O tigre” [“The Tyger”, 1794], de Blake, mas não é explicado como ou porque ocorre esse remeter. O estilo de escrita mais “despojado” (mas não a belicosidade e nem as idiosincrasias) de Camille Paglia e a maneira como Linda Hutcheon utiliza o recurso da citação (tornar a citação não apenas um exemplo ou uma fundamentação do tecido textual em construção, mas parte integrante e indissociável desse tecido) também inspiram a urdidura textual da tese.

Esta urdidura é (propositalmente) assombrada pelos fantasmas invocados por artes necromânticas (um efeito da escritura, já que ela mesma é uma arte necromântica enquanto excesso fantasmático) de William Blake, Sigmund Freud [especialmente em “O estranho” (“Das Unheimliche”, 1919)], Martin Heidegger [especificamente em **A origem da obra de arte (Der Ursprung des Kunstwerks, 1950)**] e Hélène Cixous, que não são e nem serão discutidos em nenhum momento e também não fundamentam de modo direto a base teórica da investigação e das análises, mas são mencionados ou citados sutilmente e em segundo plano, aqui e acolá, para suplementar aspectos julgados de algum interesse pelo autor da tese. Fios da **Bíblia**, o conjunto de textos que, junto da **Ilíada** e da **Odisséia**, inventa o Ocidente, também estão entretecidos na trama textual do estudo, arrematando o que se poderia chamar de *base intangível* da pesquisa, pontos onde seria necessário enxertar os textos dos fantasmas mencionados para que se pudesse esclarecer por que eles são ali mencionados, o que, infelizmente, é impossível para um trabalho da natureza de uma tese de doutorado.

Por fim, uma brevíssima nota sobre as citações em língua estrangeira, principalmente de textos em inglês e em muito menor grau em francês, as quais proliferam em número elevado ao longo de toda a malha textual que segue: no caso dos textos já traduzidos ao português, estes foram citados nas traduções existentes salvo se a tradução não chegou ao conhecimento do autor da tese; no caso de textos não traduzidos ao português, a citação foi traduzida ao vernáculo pelo autor deste estudo. No que tange a todos os textos de Hélène Cixous, de Jacques Derrida e de Gérard Genette não traduzidos ao português, optou-se pelas versões existentes em inglês, sendo estas então as fontes das citações traduzidas destes textos, o que gera uma tradução da tradução, ideia que, apesar de não ser a mais adequada para um estudo como o apresentado, teria agradado a Derrida. Todas as citações das obras de Kate Chopin, exceto de **Culpados** e de **O despertar**, também foram traduzidas pelo autor desta tese.

PARTE I:

Segredos do sótão,

ou os Feminismos de Kate Chopin

1. MÚLTIPLAS FACES DE UMA GRANDE MULHER

Oh, that! I invented it.

Lytton Strachey¹²

1.1 A REBELDE DE SAINT LOUIS

Catherine O’Flaherty, mais tarde Kate Chopin, nasceu em Saint Louis, estado do Missouri, sul dos Estados Unidos, em 08 de fevereiro de 1850. De maneira indireta, talvez seu primeiro feito neste mundo, a cena do seu nascimento, seja também seu primeiro ato de rebeldia, e aqui *rebeldia* deve ser compreendida menos como rompantes românticos do que atos de resistência, sendo *resistência* um dos signos fundamentais para este estudo. Por dez anos, uma das questões fantasmáticas que assombraram seus biógrafos, críticos e comentadores foi, justamente, sua data de nascimento.

Até o início de 1977, a data de nascimento da autora apontada pelos seus dois principais biógrafos, Daniel Rankin (1932) e Per Seyersted (1969), era 08 de fevereiro de 1851, a data que está gravada em sua lápide no Calvary Cemetery de Saint Louis. Todavia, num artigo publicado na edição de inverno de 1976 – 1977 do periódico **The Kate Chopin Newsletter**, Mary Helen Wilson afirma que Kate “nasceu na verdade em 1850 [...]. Ela aparece como ‘Cath. 7/12’¹³ no Censo de 1850. Certamente era seu privilégio omitir um ano de sua idade. Algumas de suas tias Faris também o fizeram” (1976 – 1977, p. 25).

Uma vez que Wilson consultou os arquivos do censo da época, pois a certidão de nascimento de Chopin se perdeu, sua afirmação causou impacto imediato entre os pesquisadores da vida e da obra da autora, impacto este que resultou em novo e gritante equívoco. Per Seyersted, na re-impressão publicada em 1980 de sua biografia, diz que “de acordo com um artigo de Mary Helen Wilson no **The Kate Chopin Newsletter**, a autora nasceu em 12 de julho de 1850” (1980, p. 7). O respeitado crítico e editor das obras completas da Rebelde de Saint Louis concluiu, em razão da pouca acuidade e da falta de maiores detalhes da afirmação de Wilson, que o “Cath. 7/12” por ela encontrado nos registros de 1850

¹² Esta fala foi atribuída a Giles Lytton Strachey (1880 – 1932), biógrafo de Elizabeth I, pelo crítico Alexander Woolcott (1887 – 1943), e citada sem qualquer referência por Mary Helen Wilson (1976 – 1977, p. 25), de onde é aqui reproduzida.

¹³ Manteve-se neste ponto o texto original em inglês, pois é sua estrutura nesta língua que vai causar a problemática abaixo apontada.

significava “Catherine 12 de julho”, ou seja, que “7/12” era uma abreviação de data¹⁴. Em razão do descuido de um crítico e da resultante interpretação equivocada desse descuido por outro, a data de nascimento de Chopin foi uma controvérsia que gerou grande confusão até ser solucionada em 1987.

O crítico Jean Bardot afirma em um breve artigo que, segundo os registros de batismos realizados em 1850 na catedral de Saint Louis por ele consultados, “a notação 7/12 corresponde à idade de Catherine (sete meses) à época do Censo, e não à sua data de nascimento. De fato, se ela nascera em 8 de fevereiro de 1850, ela teria sete meses de idade quando o recenseador coletou a informação concernente à família O’Flaherty” (1987, p. 71). Mais de vinte anos depois do mistério resolvido, bases de dados importantes ainda insistem no erro e apontam 1851 como o ano de nascimento da autora. Nas palavras de Emily Toth, a mais respeitada e acurada entre seus atuais biógrafos, “[a]quela descoberta [...] ainda não penetrou no sistema da Biblioteca do Congresso, e metade dos sites da internet ainda apresentam a data errada (eu desisti de reclamar)” (2009, p. 20).

À parte o *tour de force* da questão da data de nascimento, Catherine O’Flaherty foi a segunda filha de Thomas O’Flaherty, um imigrante irlandês que se tornou um comerciante de sucesso e que lhe legou “sua calma e autoconfiança, sua ‘aguçada vivacidade mental e discernimento’, e muito de seu vigor” (SEYERSTED, 1980, p. 15); com Eliza Faris, sua segunda esposa, uma aristocrata de New Orleans, Louisiana, de ascendência francesa. Desde muito cedo Kate conheceu os confortos de uma vida sem problemas materiais, teve acesso à educação e cultura e, principalmente, teve acesso aos livros e à literatura, pelos quais se apaixonou e com os quais manteve uma relação de amor e respeito até o fim de sua vida.

Ainda criança aprendeu francês e piano com a bisavó materna, Victoire Verdon Charleville, uma exímia contadora de histórias pertencente a uma das famílias mais antigas e tradicionais de New Orleans. Filha de Marianne Victoire Richelet Verdon, uma francesa que “era proprietária de serviço de barcos que transportava mercadorias entre New Orleans e Saint Louis” (RANKIN, 1932, p. 13), Madame Charleville era uma mulher à frente do seu tempo — “[s]uas concepções de educação eram muito diferenciadas para sua época” (id., p. 35) — e foi uma presença constante e marcante na vida da bisneta até sua morte, em 16 de janeiro de 1863. Pode-se dizer que ela forjou uma parte sumamente importante da personalidade de Kate ensinando-a a “encarar a vida e seus problemas sem nenhum traço de inibição, hesitação ou

¹⁴ Como se sabe, no inglês dos Estados Unidos a estrutura de composição de datas é mês/dia/ano, e não dia/mês/ano como ocorre em praticamente todas as outras línguas e culturas ocidentais.

embaraço” (id., *ibid.*), a “não confiar nas aparências” (id., p. 36) e “um profundo interesse em personalidades, particularmente na de mulheres determinadas e independentes” (id., p. 15).

Mais do que isso e acima de tudo, Madame Charleville plantou no coração da pequena Miss O’Flaherty o interesse e a paixão pelo ouvir e pelo contar histórias, marcas definidoras dos artífices da palavra: “[e]la sempre insistia que a menina falasse em francês com ela, enquanto supervisionava minuciosamente a lição diária de música. [...]. *Histórias contadas com fervor eram a recompensa por lições bem aprendida*” (RANKIN, 1932, p. 36, grifo nosso), visto que “[a] maior alegria desta notável e animada senhora era incendiar a mente da criança [Kate] com histórias fascinantes” (id., p. 13). Anos depois, já uma escritora conquistando seu espaço, Kate Chopin escreverá e publicará um breve *sketch* intitulado “Ripe Figs” (1893). Nessa pequena obra-prima há uma imagem que, de alguma forma, evoca a grande influência de Madame Charleville sobre sua alma de artista: trata-se da personagem Maman-Nainaine, madrinha da personagem principal. Uma construção simbólica calcada na figura da “estátua da Madona” (CHOPIN, 2006h, p. 199), Maman-Nainaine detém o poder sobre a Vida e a Morte, tamanha a sua influência sobre a afilhada. Em **O despertar** (1899), a obra-prima de Chopin, Madame Charleville estará novamente presente na figura de Madame Antoine, uma contadora de histórias aos moldes benjaminianos que “estivera conversando durante a tarde toda e estava animada para contar casos. / E que casos não lhes contou ela!” (CHOPIN, 1994a, p. 57).

Um dos momentos mais marcantes na vida da criança Kate foi o ano de 1855. Três fatos de grande importância ocorreram no segundo semestre daquele ano que resultaram, posteriormente, em uma amizade verdadeira, um trauma nunca superado e dois textos. O primeiro desses fatos é a entrada, no início do outono, para a Sacred Heart Academy, colégio de freiras em Saint Louis que ela frequentaria de modo intermitente pelos próximos treze anos. O segundo, decorrente deste, é que no colégio Kate logo conheceu Kitty Garesché, que viria a se tornar sua maior amiga. Inseparáveis como Jane Eyre e Helen Burns no clássico romance de Charlotte Brontë, as duas leram juntas, antes dos treze anos de idade, Walter Scott, John Bunyan e Charles Dickens. Apesar de Kitty ter se tornado freira mais tarde, as duas nunca deixaram de se corresponder e, possivelmente em 1900, Kate escreveu “To the Friend of My Youth: To Kitty”, um poema dedicado à sua grande amiga no qual a relação de ambas é descrita como “Aquela grinalda mística que a primavera teceu” (CHOPIN, 2006l, p. 735).

O terceiro fato, que resultou em um trauma indelével, foi a trágica morte de Thomas O’Flaherty em primeiro de novembro. A Pacific Railroad, então responsável pela expansão

ferroviária no meio-oeste dos Estados Unidos, estava ampliando suas linhas. Naquele dia seria inaugurado um trecho ligando Saint Louis à capital do estado, mas o trem que fez a viagem acidentou-se no caminho e caiu no rio Gasconade, um dos afluentes do rio Missouri. O acidente resultou na morte de todos os passageiros. Dentre os dignitários e autoridades presentes estava o pai de Kate. Anos depois esse episódio seria transformado em texto pela já consagrada Kate Chopin, servindo de *leitmotiv* ao magistral “The Story of an Hour” (1894).

Oito anos depois desse acontecimento, em 1863, a jovem senhorita O’Flaherty vivenciou, além do falecimento de sua bisavó, os horrores da Guerra de Secessão¹⁵, que devastou os Estados Unidos. Diante do conflito, toda a família O’Flaherty alinhou-se aos Confederados, apesar de Saint Louis estar sob domínio ferrenho da União. George O’Flaherty (que virá a falecer em 17 de fevereiro de 1863, antes mesmo de chegar a Saint Louis depois de ter sido libertado das prisões Unionistas), meio-irmão de Kate por parte de pai, alistou-se e lutou no front Confederado enquanto ela própria criou seu conflito particular em frente de casa.

Num episódio que mais parece um eflúvio de inconsequência adolescente — mas que é, na verdade, uma visão do futuro —, Kate retirou e escondeu a bandeira da União que pendia no pórtico em frente à casa dos O’Flaherty minutos depois de seu hasteamento. Não fosse a intervenção de um vizinho Unionista e a jovem, e possivelmente toda a sua família, teria sido presa. Os “oficiais da União nunca encontraram a bandeira, a qual Kate guardou pelo resto de sua vida” (SEYERSTED, 1980, p. 20). Com esse “arroubo juvenil”, certamente resultado do profundo amor que ela sentia pelo meio-irmão, surgiu a *Littlest Rebel of Saint Louis*, a “Pequena Rebelde de Saint Louis”, nas palavras de Per Seyersted (1980, p. 20 – 21). Anos mais tarde, a pequena rebelde cometeria outros atos de rebeldia, estes muito maiores, deliberada e minuciosamente arquitetados, e se tornaria a Grande Rebelde que chocou toda uma sociedade com a publicação de **O despertar** (1899).

Entre os anos de 1867 e 1870, Miss O’Flaherty manteve uma espécie de diário, o primeiro dos dois existentes, onde escreveu suas impressões sobre o meio que a rodeava, citou diversos trechos que lhe chamaram a atenção em leituras realizadas e relatou alguns dos seus sentimentos mais profundos em relação à vida. Mais um livro de confidências do que um

¹⁵ A Guerra de Secessão ou Guerra Civil Americana, ocorrida nos Estados Unidos entre 1861 e 1865, colocou em lados opostos 11 estados do sul (os Confederados), tidos como aristocratas, conservadores, escravagistas e latifundiários; e os estados do norte do país (a União), tidos como cosmopolitas, libertários e industrializados. O motivo do conflito foi a existência de escravidão no sul e as relações dessa prática com questões de ordem econômica e política. O final do conflito se deu com a rendição dos Confederados e resultou no assassinato de Abraham Lincoln em 15 de abril de 1865 e na implementação da 13ª Emenda à Constituição Americana em 6 de dezembro do mesmo ano, emenda esta que abole e proíbe a escravidão no país (cf. RHODES, 2010).

diário propriamente dito, esse assim intitulado **Common Place Book** revela muito da mulher e da escritora que Chopin estava, à época ainda sem o perceber, se tornando. As anotações do dia 25 de março de 1869, por exemplo, apresentam três faces que serão marcas características, e muitas vezes definidoras, de sua personalidade e de sua obra. A primeira dessas faces diz respeito à melancolia, uma constante em sua vida: “Quinta-feira Santa... sem sol... sem vivacidade, sem fragmentos de céu azul. Nada para fazer alegre o coração de alguém. Nada além de lama nas ruas, e uma chuva incessante a tamborilar na calçada e a fazer os transeuntes parecerem melancólicos, frios e infelizes” (CHOPIN, 1979b, p. 62).

Uma segunda face é o acurado senso crítico e o poder descritivo já presentes na textualidade de uma mulher tão jovem, dois aspectos que muito mais tarde, destilados e sumamente desenvolvidos, vão resultar nas irônicas e sarcásticas críticas literárias por ela escritas e, é claro, no Realismo e no Feminismo de suas obras. Diz uma Kate que mal completara dezenove anos que

a Quaresma termina em três dias e recomeçarão, com vigor renovado, as festas, o teatro e a farra em geral. Sinto-me como se devesse fugir e me esconder, mas não há escapatória... fui convidada para um baile e vou comparecer. Danço com pessoas que desprezo, me entretenho com homens cujo único talento reside em seus pés, ganho a reprovação das pessoas que venero e respeito, volto para casa ao raiar do dia com o cérebro em um estado deplorável e levanto-me no meio do dia seguinte sentindo-me, em corpo e espírito, muito mais um Liliptiano do que uma mulher com corpo e alma... Sou diametralmente oposta a festas e bailes, e quando eu menciono o assunto riem de mim imaginando que eu intentava fazer uma piada, ou olham-me muito sérios, meneiam suas cabeças e dizem-me para não encorajar tais ideias absurdas (CHOPIN, 1979b, p. 62).

A solidão e a capacidade de ouvir constituem a terceira face. Kate era uma alma solitária mesmo quando rodeada de pessoas. Ao que tudo indica seus diários, e mais tarde suas obras, eram seus únicos confidentes. Esse aspecto será tão marcante em sua personalidade e em seus escritos que em uma entrevista concedida em 1949 por Felix Chopin, um de seus filhos mais novos, a Charles van Ravenswaay, então diretor da Missouri Historical Society (hoje Missouri History Museum), aquele dirá que sua mãe era, “em muitos aspectos, um lobo solitário” (CHOPIN, 1979a, p. 168). No que tange à obra, muitas das heroínas da autora serão mulheres solitárias, como Edna Pontellier em **O despertar**¹⁶, Louise Mallard em

¹⁶ Cujo primeiro título foi justamente **A Solitary Soul [Uma alma solitária]**.

“The Story of an Hour”, mesmo Désirée em “Désirée’s Baby” e Calixta em “The Storm”. Essa marca da solidão amalgamada à melancolia, que de imediato resultaram na discrição e no recato esperados de uma mulher vitoriana, talvez tenha atingido níveis um pouco além do padrão e, quando juntada à prática da leitura e da escrita, se transmutado na imensa capacidade de ouvir também característica da personalidade de Kate. No entanto, até que ponto tudo isso era ou não uma representação, uma arma de defesa ou uma irônica arma de ataque, um blakeano *fale silêncio*, como se verá no próximo capítulo, permanecerá, para sempre, um mistério. Escreve ela em seu **Common Place Book** (que, como se pode notar, nada tem de “*common*”):

[q]ue maravilhoso confidente é meu diário. Se não esclarece minhas dúvidas ao menos não contradiz ou se opõe às minhas opiniões... Você é o único, meu diário, com quem tomo a liberdade de falar de mim mesma. Devo contar-lhe uma descoberta que fiz: a arte de fazer-se agradável em uma conversa. Por mais estranho que possa parecer, não é necessário possuir o dom do discurso; e pessoas idiotas, desde que não sejam surdas, podem praticar essa arte tão bem quanto as inteligentes. Tudo que se requer é ter controle sobre os músculos da face para parecer encantada ou mortificada, surpreendentemente indignada e, sob *todas* as circunstâncias, interessada e entretida. Deixe seu antagonista falar de si mesmo — garanto que ele não vai relutar em entrar no assunto — e vinte a um que ele vai tomá-la como uma das pessoas mais interessantes e inteligentes, ainda que a totalidade de toda a *sua* conversa resuma-se a um ocasional “o que *você* disse?”, “o que *você* fez?”, “o que *você* acha?”. Como você pode notar, meu amigo, sob este princípio você é muito mais interessante [...] (CHOPIN, 1979b, p. 63, grifo da autora).

1.2 ESPOSA, MÃE E VIÚVA

Em 09 de junho de 1870 Kate casou-se com Oscar Chopin, de ascendência francesa e um abastado proprietário de plantações de algodão em New Orleans. Nas últimas páginas do **Common Place Book** a agora senhora Catherine O’Flaherty Chopin, ou simplesmente Kate Chopin, descreve suas sensações e sentimentos no dia do casamento e faz um relato minucioso e revelador dos três meses que passou em viagem de lua de mel pela Europa. Assim, ao mesmo tempo em que a adolescente Kate assustou-se com a ideia de se tornar uma mulher casada ao repentinamente se dar conta da responsabilidade que assumia — “[o] dia do meu casamento! Quão simples é dizê-lo e quão difícil é perceber que estou casada, que não sou mais uma jovem senhora com nada a se preocupar senão comigo mesma e com nada para

fazer” (CHOPIN, 1979b, p. 67) —, a senhora Chopin estacou com o casamento em si, em choque com a rapidez de ter galgado a tênue fronteira entre ser uma mulher solteira e ser uma mulher casada: “Vesti-me para meu casamento, fui à igreja e encontrei-me casada antes mesmo que eu pudesse pensar no que estava fazendo” (id., ibid.).

Após o casamento o casal partiu em lua de mel para a Europa, passando pela Alemanha, Suíça e França. O relato dos detalhes da viagem presente neste primeiro diário é de grande vivacidade e revela, no geral, uma característica típica e fundamental das obras da autora: o interesse em descrever os micro-universos dos quais são feitas a vida privada e o cotidiano, micro-universos esses que fazem emergir uma outra face ou um outro conjunto de arestas bastante interessantes, e por vezes inusitados e incomuns, do macro-universo social onde o sujeito está inserido, transformando assim o particular em um vislumbre multifacetado, um jogo de velar e revelar, do “universal”, ainda que não fique claro o que seria esse “universal”.

Todavia, em meio a essa característica geral que já se imprime num texto que ainda não pode ser chamado de obra literária, emergem aspectos da mulher Kate Chopin que, em conjunto com as suas obras mais maduras, a tornam um ser humano e uma escritora *avant la lettre*, ao menos quando se tem em mente o contexto conservador e aristocrático do sul dos Estados Unidos à época, bem como o vigente e “universal” modelo vitoriano de sociedade e comportamento; pois no contexto do micro-universo familiar, de cultura liberal e letrada, a que pertenceu a autora, nada do que é relatado ao final do seu **Common Place Book** constitui novidade ou motivo de *frisson*. Ao contrário, era algo em tudo natural às mulheres daquele lugar (Louisiana) e daquela época (segunda metade do século XIX), como bem notará seu filho Felix (1979a, p. 167). Fora desse micro-universo cultural e familiar, entretanto, os atos abaixo relatados seriam inaceitáveis e intoleráveis, especialmente em público e diante do marido e dos filhos. Assim, na entrada do dia 13 de julho de 1870, já em Bonn (Alemanha), diz a senhora Chopin:

[q]uanto tomei daquele vinho do Reno enlouquecedor! A música... o cenário... as águas claras... o vinho... fizeram-me excessivamente feliz [*gay*]. De fato todos nós, uns mais outros menos, deixamos nossos espíritos virem à tona, e temo que estes alemães fleumáticos considerarão nossa sociabilidade americana como algo bastante barulhento. [...]. Nossa! Tenho vontade de fumar um cigarro... acho que vou satisfazer meu desejo e abrir aquela adorável caixinha que trouxe de Bremen (CHOPIN, 1979b, p. 75).

Como dama do século XIX e senhora recém-casada que era ela jamais escreveria, mesmo nas páginas de seu confidente, que ficara *embriagada* com o vinho que tomara, daí o delicado e poético, porém não menos claro, eufemismo de que a bebida lhe deixara “excessivamente feliz”. No entanto, o que chama a atenção no trecho citado é que a senhora Chopin era uma apreciadora do cigarro. Da forma como o relato está escrito, infere-se que o hábito de fumar não era uma aquisição recente, logo Oscar tinha plena consciência desse hábito antes mesmo do casamento. De fato, uma das lembranças marcantes relatadas por Felix Chopin na sua já mencionada entrevista não poderia deixar mais clara a questão: “[m]amãe sempre buscou o conforto... o conforto físico. Quando jovem ela aprendeu a fumar cigarro na Louisiana, onde muitas mulheres fumavam naquela época. Ela gostava de cigarros cubanos” (CHOPIN, 1979a, p. 167). Além, é claro, de que a própria Kate dará um tratamento crítico e irônico à questão, quase trinta anos depois daquele escrito, no último dos seus sete ensaios sobre literatura:

“Você fuma cigarros?” é uma pergunta que considero impertinente, e creio que muitas mulheres vão concordar comigo. Suponha que eu fume cigarros? Vou dizê-lo abertamente em uma reunião? Suponha que eu não fume cigarros. Vou admitir tal reflexão sobre minha integridade artística e a partir de então trazer sobre mim o desrespeito da guilda [dos escritores]? (CHOPIN, 2006g, p. 723).

Dois dias depois (15 de julho), já em Wiesbaden (Alemanha), o casal Chopin foi visitar um cassino. O lugar parece ter impressionado Kate em razão de sua pouca ou nenhuma receptividade. Entretanto, a entrada no **Common Place Book** denota que essa não foi a primeira vez que Chopin esteve em torno de uma mesa de jogos de azar. “Nós entramos no Cursaal esta noite e observamos atentamente a jogatina. É tudo do modo como imaginei: a frieza do *croupier*; os rostos ávidos, gananciosos e em alguns casos diabólicos dos jogadores. Fiquei tentada a apostar uma moeda de prata, mas não tive coragem” (CHOPIN, 1979b, p. 75).

Apesar do ambiente pouco convidativo para uma senhora do século XIX, ainda assim Chopin ficou “tentada a apostar uma moeda de prata”. Não seria forçado inferir, portanto, que em algum momento de sua vida ela apostou em mesas de cassino ou jogou *whist*, seu jogo preferido, a dinheiro em algum círculo particular. Novamente é Felix Chopin quem acrescenta um indício que imprime certa veracidade a essa inferência, pois diz ele que sua mãe “*amava* jogar cartas, especialmente *whist*” (1979a, p. 167, grifo nosso). Essa perspectiva deixa

entrever que Kate, como Mary Shelley, George Eliot e Gertrude Stein, transitava com desenvoltura, e certa freqüência, por ambientes considerados eminentemente masculinos.

Da viagem de lua de mel é interessante mencionar ainda uma última passagem, esta na entrada de 12 de agosto de 1870, quando o casal Chopin estava em Zurich (Suíça) depois de ter visitado e deixado às pressas a Alemanha, já que ainda em Wiesbaden receberam a notícia de que a França, seu destino final, entrara em guerra com a Prússia¹⁷.

Oscar tirou uma sesta à tarde e eu fui caminhar sozinha. Quão longe fui! Visitei um lugar que mostrava o Rigi Kulm em toda a sua grandeza, e a única audiência eram eu e *dois* soldados. Pergunto a mim mesma o que as pessoas pensaram de mim: uma jovem mulher passeando sozinha. Tomei até mesmo um copo de cerveja em uma amável cervejariazinha próxima ao lago [...] (CHOPIN, 1979b, p. 81, grifo da autora).

O que chama a atenção nesta passagem é o fato de uma mulher casada andar desacompanhada pelas ruas, em um país estrangeiro, e ainda ter parado para tomar uma cerveja em uma cervejaria em pleno século XIX. E, mais do que isso, essa mulher ter plena consciência do que estava fazendo e tê-lo feito, portanto, de maneira deliberada. A conclusão óbvia a que se chega é que, mesmo casada, Kate Chopin não se permitiu perder sua liberdade enquanto ser humano, o que significa que as responsabilidades do casamento e a posterior maternidade foram escolhas conscientes, e não imposições sociais. Inevitável o ressoar aqui das famosas palavras de Edna Pontellier em **O despertar**: “[e]u desistiria do não-essencial; daria meu dinheiro, daria minha vida, por meus filhos; mas não daria a mim própria” (1994a, p. 67). De certa forma, a autora colocou em prática, em sua vida e em sua obra, o que alguém só teria coragem de colocar em palavras cento e três anos depois da sua morte:

[o] movimento feminista tende a denegrir ou marginalizar a mulher que quer ficar em casa, amar seu marido e ter filhos, que valoriza dar à luz e criar um filho como missão central na vida. Está mais do que na hora de o feminismo ocidental conseguir lidar com a centralidade da maternidade para a maioria das mulheres no mundo. [...]. Feminismo deveria ser sobre mulheres terem a oportunidade de avançar, não serem abusadas e terem o direito de auto-subsistência econômica para não depender de um parente homem (PAGLIA, 2007, p. 2).

¹⁷ Trata-se da Guerra Franco-Prussiana (1870 – 1871), que resultou na unificação da Alemanha.

Sob essa perspectiva, mais do que uma mulher à frente do seu tempo, Kate foi uma feminista *avant la lettre* ainda que, nas palavras de Felix Chopin, “[e]la não estava interessada no movimento pelo sufrágio feminino” (1979a, p. 167). Uma rebelde que desafia até hoje os pressupostos de toda a sociedade patriarcal e, como se verá, do próprio Feminismo.

De volta da Europa, Kate e Oscar foram morar em New Orleans, onde viveram até 1879, ano em que o casal se mudou para Cloutierville, um pequeno vilarejo no interior da Louisiana onde possuíam uma fazenda de algodão. Entretanto, em 10 de dezembro de 1882 Oscar veio a falecer em decorrência de complicações resultantes da febre amarela que contraíra durante a epidemia que assolou New Orleans em 1878. Deixou a esposa viúva com seis filhos pequenos para cuidar e grandes dívidas em razão da crise do algodão ocorrida na época.

Diante da situação resultante da morte de Oscar, Kate viu-se obrigada a assumir o controle dos negócios da família e a cuidar sozinha dos filhos, pois estava longe da casa de seus parentes próximos (mãe, avó e tias). Ela permaneceu em Cloutierville até meados de 1884 quando, depois de ter colocado em ordem os negócios inacabados do marido e vendido a propriedade do vilarejo, voltou com os filhos para a casa dos O’Flaherty em Saint Louis, local onde viveria até sua morte. Esse breve período de cerca de quatro anos, de finais de 1879 até meados de 1884, resultou em dois acontecimentos, um no campo pessoal e outro no campo literário, que se entrecruzam e não podem ser dissociados.

No campo pessoal, entre os anos de 1883 e 1884, Kate teve um *affair* com Albert Sampite, proprietário de uma fazenda vizinha à sua propriedade em Cloutierville. Foi Emily Toth quem, nas décadas de 1970 e 1980, investigou todos os detalhes do caso e acabou descobrindo que Sampite era casado e que a autora foi, na verdade, sua amante. Em uma publicação recente, a biógrafa afirma que

[o] caráter de Sampite obviamente inspirou as personagens de Chopin chamadas Alcée em “At the ’Cadian Ball,” “The Storm” e **O despertar**. Calixta, nos dois primeiros contos, lembra Maria Normand, a avó de Ivy DeLouche, que foi a esposa de Albert Sampite por um longo período. E todos se lembravam o que a esposa de Sampite costumava dizer: “Kate Chopin destruiu meu casamento” (2009, p. 28).

A situação da viuvez e as experiências vividas no período transcorrido em Cloutierville também servirão, alguns anos mais tarde, de mote principal para a primeira narrativa longa da autora, **Culpados** [**At Fault**, 1890]. Nesta obra a personagem principal,

Thérèse Lafirme, é uma mulher viúva que administra sozinha uma grande propriedade e acaba se apaixonando por David Hosmer, um homem casado. Publicado às próprias expensas de Chopin, pois nenhuma editora aceitou realizar a publicação em razão do seu teor pouco ortodoxo para os padrões da época, **Culpados** constitui-se num peculiar tratamento do tema do divórcio tendo como pano de fundo uma Louisiana regida pelo ambíguo Código Napoleônico¹⁸.

Nota-se, portanto, que o tema do adultério, lugar comum tão caro aos escritores realistas da segunda metade do século XIX, não é mera aderência a um modismo na obra de Chopin. Mais do que isso, é uma experiência de vida transformada em literatura. Não se pode afirmar, sob pena de total incoerência factual e documental, que ela tenha cometido adultério visto que, até onde há fontes de comprovação, Chopin já era viúva quando teve seu *affair* com Sampite. Contudo, é fato que ela esteve diretamente envolvida em um caso de adultério no papel da amante do adúltero e, como tal, sabia muito bem o que estava fazendo e do que estava falando quando escreveu sobre o tema em suas obras.

Ainda no campo do acontecimento literário, a propriedade de Cloutierville também servirá de inspiração para aspectos do enredo, para a estruturação espacial e, muito especialmente, para a composição da personalidade satânica da personagem Armand Aubigny em “*Désirée’s Baby*” (1893), conto mais conhecido de Chopin e obra que, como se verá neste estudo, transborda em muito o tratamento da temática da escravidão e do racismo pelos quais ficou conhecida. Segundo Edmundo Wilson,

este *Place-du-Bois*¹⁹ [nome da propriedade de Thérèse Lafirme em **Culpados**, que também foi inspirada na *plantation* de Cloutierville] tinha uma história sinistra. Pertencera a Robert McAlpin, que viera da Nova Inglaterra e vivera sozinho com seus escravos. McAlpin se tornou uma lenda local por sua crueldade no tratamento dos negros [...]. A tradição de brutalidade continuou com o sogro de Kate Chopin, cujos recursos financeiros estavam, em sua maioria, nas estradas de ferro francesas e

¹⁸ Promulgado em 21 de março de 1804 por Napoleão Bonaparte, então imperador da França, o Código Napoleônico serviu de base para praticamente todas as constituições legais modernas da Europa e das Américas na medida em que separou o Direito Canônico das outras formas de legislação. Baseado no Direito Romano e, possivelmente, no **Contrato Social** (1762), de Rousseau, o Código Napoleônico instituiu o casamento como *un affair d’argent* (*um negócio de dinheiro*), ou seja, como um contrato que podia ser desfeito a qualquer tempo por quaisquer das partes. Nesse sentido, foi a primeira vez que o divórcio se tornou legal, afrontando diretamente o caráter sagrado e indissolúvel do matrimônio instituído até então pela Igreja Católica. Contudo, o Código Napoleônico também prerrogava, baseado no pátrio poder do Direito Romano, que todas as mulheres deviam ser tuteladas pelo pai, marido ou filho (na falta do pai). Em outras palavras, tornava também um ato legal a subordinação da mulher. Na Louisiana, único estado norte-americano a basear suas leis no Código Napoleônico, este foi instituído em 1821 e vigora até hoje (cf. “How the Code Napoleon Makes Louisiana Law Different”, acesso em 06 jan. 2010).

¹⁹ “Lugar bucólico”, em francês.

que passava a maior parte de seu tempo na França, o que a incomodava profundamente (1962, p. 588).

1.3 A ARTISTA

De volta à sua morada de solteira em Saint Louis, mas agora mãe e viúva, a tendência à melancolia da jovem Kate tornou-se lugar comum da personalidade da senhora Chopin. Um agravante, porém, vai se juntar a esse quadro em 28 de junho de 1885, data do falecimento de Eliza Faris O’Flaherty, deixando a autora “literalmente [...] prostrada com o sofrimento” (RANKIN, 1932, p. 105). Essa prostração justifica-se não apenas pela morte da mãe, mas pelo conjunto de acontecimentos que ocorreram em um espaço relativamente curto de quinze anos (1870 – 1885): o casamento com Oscar, a mudança para New Orleans, o distanciamento do universo matriarcal em que a autora vivia em Saint Louis, o nascimento de seis filhos em oito anos (Jean Baptiste, seu primeiro filho, nasceu em 1871; e Lélia, a filha mais nova, nasceu em 1879), a mudança para Cloutierville, a morte do marido, a necessidade de assumir os negócios da família, o *affair* com Sampite. Acrescente-se a isso tudo a morte prematura do pai, a morte do meio-irmão amado e a morte da bisavó materna e o resultado é um número excessivo de tragédias vivenciadas por uma mulher de apenas trinta e cinco anos que, quase dez anos depois, em 22 de maio de 1894, ainda escreverá em seu segundo diário [**Impressions** (1894)]:

[s]e fosse possível a meu marido e à minha mãe voltarem à existência, sinto que eu desistiria sem hesitar de cada coisa que ocorreu em minha vida desde que eles a deixaram para unir novamente minha existência com a deles. Para fazê-lo, eu teria que esquecer os últimos dez anos do meu crescimento, do meu verdadeiro crescimento (1979c, p. 92 – 93).

É nesse contexto de luto, melancolia e sofrimento que surge uma figura fundamental para o aparecimento não apenas da escritora, mas principalmente da *artista* Kate Chopin, ao mesmo tempo contista, romancista, poeta, musicista, tradutora e crítica literária: o médico Frederick Kolbenheyer (1843? – 1921), “[o] único que parece ter sido capaz de ajudá-la em seu sofrimento” (SEYERSTED, 1980, p. 48). Kolbenheyer nasceu na Polônia ocupada pela Áustria, mas migrou para Saint Louis ainda jovem, onde exerceu a medicina obstetrícia por quarenta e sete anos. Tornara-se amigo e médico particular de toda a família O’Flaherty por volta de 1870. Após a morte da mãe da autora, tornou-se também um dos seus amigos mais próximos e, possivelmente, seu confidente. Kate o menciona duas vezes em seu segundo

diário: na entrada de 04 de maio, “[o] médico contou-me histórias interessantes sobre a ignorância, imoralidade e bestialidade da vida rural na Polônia” (1979c, p. 90); e na entrada de 02 de junho, “[m]eu amigo [...] estava completando cinquenta e um anos de idade. ‘Ah, se fossem apenas quarenta e um’, suspirou” (1979c, p. 95).

De acordo com Felix Chopin (1979a, p. 166), Kate “nada tinha escrito até ser persuadida pelo Dr. Fred Kolbenberger [*sic*], um de seus amigos, que ficou bastante impressionado com as cartas que ela lhe escrevera enquanto estivera em viagem, fora de Saint Louis”. Ao que Per Seyersted acrescenta, vinte anos depois:

[d]epois de algum tempo [após a morte da mãe da autora], o Dr. Kolbenheyer começou a ler-lhe algumas das cartas que ela tinha enviado da Louisiana e recomendou com insistência que ela começasse a escrever ficção. Ele fez isso porque ficou impressionado com a qualidade literária de suas descrições, e talvez porque também soubesse que, com seis crianças e uma renda limitada, poderia ser-lhe útil qualquer fonte de ganho. Mas a razão principal para o médico tê-la encorajado a aventurar-se na escrita foi provavelmente sua esperança de que isso pudesse trazer-lhe algum alívio para o vazio, para a profunda desesperança aos quais suas perdas a tinham reduzido e para sua saudade da Louisiana, que estava tão intimamente ligada a Oscar.

Kate Chopin revisitou Natchitoches [onde fica o vilarejo de Cloutierville] em 1887 e no ano seguinte começou a escrever (1980, p. 49).

Foi, portanto, sob influência de Kolbenheyer que Kate, mais do que *tornar-se* uma escritora, *assumiu* para si mesma a faceta de artífice da palavra que sempre esteve presente em sua vida desde os escritos no seu primeiro diário e desde aquela que é considerada sua primeira obra literária, “Emancipation. A Life Fable”, um *sketch* que de imediato remete, sob vários aspectos, ao poema “O tigre”, de Blake. “Emancipation” foi escrito provavelmente entre 1869 e 1870, mas só veio a público em 1963 em um artigo escrito por Per Seyersted para o **Missouri Historical Society Bulletin** (cf. SEYERSTED, 1963, p. 110 – 112).

A escritora Kate Chopin publicou o seu primeiro texto, o poema “If It Might Be”, em 10 de janeiro de 1889 no periódico **America**, de Chicago. No mesmo ano, em 27 de outubro, publicou o seu primeiro conto, “A Point of Issue!”, no jornal **St. Louis Post-Dispatch**, então dirigido por Joseph Pulitzer e tendo como vice-presidente o próprio Kolbenheyer. No entanto, a artista Kate Chopin já tinha publicado sua primeira obra em 1888: “Lilia. Polka for Piano”, uma peça musical.

1.4 A ESCRITORA

Entre os anos de 1889 e 1899, Chopin escreveu e publicou intensamente. A contabilidade de suas obras nesse período inclui diversas cartas e escritos curtos, vinte poemas, mais de cem contos e *sketches*, três romances (um deles perdido²⁰), sete ensaios de crítica literária e nove traduções²¹. Como a imensa maioria dessas obras foi publicada em revistas e jornais diversos, editoras extintas ou simplesmente não foi publicada, durante quase setenta anos elas permaneceram esparsas. Somente em novembro de 1969, com a publicação de **The Complete Works of Kate Chopin**, editadas por Per Seyersted, é que todos os contos (alguns deles inéditos como “The Storm”, ali publicado pela primeira vez), os dois romances existentes, todos os poemas e todos os textos críticos foram reunidos. As demais obras, bem como cartas e outros textos encontrados após a publicação das **Complete Works**, estão publicadas em **A Kate Chopin Miscellany** (1979) e **Kate Chopin’s Private Papers** (1998), ambos editados em conjunto por Seyersted e Emily Toth. As traduções feitas pela autora estão publicadas em **The Kate Chopin Companion** (1988), de Thomas Bonner Jr²².

Em vida, Chopin publicou apenas quatro volumes de suas obras: **Culpados**, seu primeiro romance, publicado em 27 de setembro de 1890 às suas próprias expensas, como já mencionado [a impressão, com tiragem de mil cópias, foi feita pela Nixon-Jones Printing Company, de Saint Louis (cf. SEYERSTED, 1970, p. 153)]; **Bayou Folk**, uma coletânea de vinte e três contos trazida a público em 24 de março de 1894 pela editora Houghton, Mifflin, de Boston; **A Night in Acadie**, coletânea de vinte e um contos publicada em novembro de 1897 pela editora Way & Williams, de Chicago; e **O despertar**, seu segundo romance, publicado em 22 de abril de 1899 pela editora Herbert S. Stone & Company, “uma casa editorial não-ortodoxa” (WILSON, 1962, p. 587), também de Chicago, e considerado sua obra-prima. No mesmo ano em que publicou **O despertar**, Chopin tinha enviado à editora Herbert S. Stone & Company uma terceira coletânea de contos, esta com vinte e três obras, intitulada **A Vocation and a Voice**, a qual teve a publicação negada.

²⁰ **Young Dr. Gosse and Thel** (1891), que foi destruído pela autora depois de ter sido rejeitado por todos os editores por ela procurados.

²¹ Trata-se de nove contos traduzidos do francês para o inglês, sendo um de Adrien Vely, “Monsieur Pierre”, e oito do escritor que Chopin mais admirava, Guy de Maupassant: “A Divorce Case” (“Um Cas de Divorce”), “Mad?” (“Fou?”), “It?” (“Lui?”), “Solitude”, “Night” (“La Nuit”), “Suicide” (“Suicides”), “For Sale” (“A Vendre”) e “Father Amable” (“Le Père Amable”). As traduções são em si boas mas, a exemplo do que ocorre com a tradução de “O corvo” (“The Raven”, 1845), de Edgar Allan Poe, por Machado de Assis, falta algo: elas carecem da genialidade epifânica que distingue as obras escritas pela própria autora.

²² Vide Bibliografia Consultada.

Culpados é um romance de estreia e, como tal, revela uma Kate Chopin ainda em busca de um estilo próprio de narrativa longa, especialmente no que tange à organização e estruturação do enredo, já que “[a] obra, que se inicia em desordem e transcorre, na primeira parte, por um período de calma relativa, culmina no caos” (KOLOSKI, 1975, p. 91). Como bem aponta Sonia Torres em sua resenha à tradução brasileira da obra, o romance “caracteriza-se pelo excesso, por um *pot-pourri* de elementos que poderiam ter sido distribuídos em vários livros” (2006, p. 4).

De fato, a história do *affair* entre Thérèse e Hosmer traz como temática principal um tratamento bastante diferenciado do divórcio mas, ao mesmo tempo, diversos outros temas, não necessariamente ligados ao tema principal, também são abordados, como a emergência de uma sociedade tecnológica representada pela chegada da estrada de ferro — outra reminiscência da propriedade de Kate e Oscar em Cloutierville, em que a linha férrea passava a poucos metros da casa grande da fazenda — e das máquinas usadas na serraria de Hosmer; o problema do alcoolismo, que selará os destinos do sobrinho de Thérèse, Grégoire, e da ex-esposa de Hosmer, Fanny; a questão da situação do negro no contexto sulista durante e pós Guerra de Secessão; além de toda uma reflexão ética e moral, marcadamente católica e conservadora, sobre os aspectos religiosos do casamento.

Ao final da obra nenhum desses temas é fechado ou amarrado de modo convincente, tendo a autora optado pelo discutível uso de um *deus ex machina* numa espécie de fuga em meio ao caos resultante desses fios soltos, caos esse representado pela ruína de todo o universo social em torno de Thérèse e Hosmer. O romance é concluído com o casamento dessas duas personagens, como se “um mágico [tivesse tocado] suas vidas e as [transmutado] em glória” (CHOPIN, 2005, p. 236). Porém, Bernard Koloski, um dos mais importantes críticos contemporâneos da autora, em sua análise da obra, chama a atenção para uma possibilidade outra de leitura, uma leitura da estrutura de composição do romance, que o crítico compara a **O despertar**. Assim, apesar de “[a]té mesmo uma leitura casual do primeiro romance de Kate Chopin, **Culpados**” ser “suficiente para nos convencer que falta à obra a intensidade de **O despertar** e que ela compartilha pouco da beleza de linguagem das obras posteriores”,

[e]sse romance é, sob vários aspectos, uma obra que vale a pena, com uma perspicácia e uma firmeza de estrutura do melhor de Kate Chopin.

Como **O despertar**, **Culpados** desenvolve-se por meio de uma sucessão bem formulada de contrastes que gradualmente delinea a difícil situação de uma mulher

em luta com uma diferença aparentemente irreconciliável entre a realidade social de uma “existência exterior”, para utilizar aqui a linguagem do último romance, e a visão intimista de uma “vida interior” [...], um ideal imaginário. A luta de Edna Pontellier leva inevitavelmente à alienação, ao isolamento e, por fim, à morte. A heroína de **Culpados**, em grande medida por causa do Destino, consegue unificar seus dois lados e atingir um sentimento de paz (KOLOSKI, 1975, p. 89).

Sandra Gilbert, na segunda versão do seu fundamental ensaio dedicado a **O despertar**, deixa entrever uma possibilidade ainda mais instigante de se ler **Culpados** ao compará-lo com **Jane Eyre**, de Charlotte Brontë, obra que é, como se sabe, a chave-mestra do monumental **The Madwoman in the Attic** (1979), escrito pela teórica em conjunto com Susan Gubar:

como algumas outras ficções femininas do século XIX, **Culpados** depende, para a composição de seu drama, de elementos cruciais do enredo de **Jane Eyre**: especificamente, de um marido desamparadamente acorrentado a uma esposa mentalmente “incompetente” (neste caso, uma alcoólatra ao invés de uma louca), de uma mulher “pura” que insiste na sacralidade do matrimônio, de um incêndio que destrói a maior parte da propriedade do marido, de uma morte providencial [Fanny] que felizmente resolve o triângulo infeliz (1984, p. 14 – 15).

De seus quatro volumes publicados em vida, **Bayou Folk** foi o que obteve maior sucesso junto ao público da época, tornando Kate Chopin um nome conhecido e respeitado em todo o território dos Estados Unidos naquele momento. É Per Seyersted quem explica por que esse livro, “sua coletânea mais convencional e de maior sucesso comercial” (EWELL, 1986, p. 62), garantiu-lhe o imediato reconhecimento: “[a] obra foi a primeira de importância a lidar com a região do Cane River [um dos rios importantes da Louisiana] e, entre os resenhistas, Kate Chopin foi entusiasticamente recebida como uma nova e distinta *colorista local*” (1980, p. 56, grifo nosso).

À época em que foi publicado, os Estados Unidos estava ainda vivenciando a Reconstrução (1870 – 1900) pós Guerra de Secessão, a qual num primeiro instante circunscreveu-se ao sul humilhado pela derrota e depois se espalhou pelo resto do país. Isso acarretou um grande interesse, revitalização e resgate da cultura e valores regionais. Ligado paradoxal e indissociavelmente a isso, nesse mesmo período “as questões de gênero, raça e classe” tornaram-se uma “intensa paranóia racial” (ELFENBEIN, 1989b, p. IX) numa época de “antagonismo social latente e maciço contra a miscigenação [...] entre negros e brancos” (WILLIAMSON, 1980, p. 90).

A literatura produzida nesse momento histórico, com destaque aos estados sulistas do Missouri, Louisiana, Mississippi e Georgia, ficou conhecida como de *local color* (“cor local”), que pode ser equiparada ao que no Brasil é conhecido como Regionalismo. Este tipo de literatura caracteriza-se, genericamente, por narrativas em que “a identidade do cenário está integrada ao desenrolar do tema, em vez de simplesmente fortuita a uma temática que poderia muito bem ser encenada em qualquer lugar” (MAY, 1970, p. 1040), e pela presença como pano de fundo, tema secundário ou tema principal da questão do racismo. Entre seus principais autores destacam-se George Washington Cable (1844 – 1925), Sarah Orne Jewett (1849 – 1909), Grace King (1851 – 1932), Mary Wilkins Freeman (1852 – 1930), Hamlin Garland (1860 – 1940) e a própria Kate Chopin, todos genérica e, na maioria dos casos, inapropriadamente denominados *local colorists* (“coloristas locais”).

Muito valorizada na segunda metade do século XIX, no decorrer da primeira metade do século XX a literatura de *local color*, ao menos em terras estadunidenses, tornou-se sinônimo de um fazer literário restrito e de valor artístico limitado ou inexistente, visão que só começou a mudar depois do monumental estudo de Edmund Wilson sobre a literatura do período durante e pós Guerra de Secessão, **Patriotic Gore** (1962). Atualmente, nas palavras sardônicas de Andrew Delbanco, *local color* “tornou-se um termo honorífico. Se um dia implicou limitação e pequenez, a palavra ‘local’ agora sugere integridade, pureza e resistência ao poder maligno frequentemente referido pelos círculos acadêmicos como o ‘centro’” (1997, p. 114).

Apesar de ter aderido ao modismo da época ao publicar **Bayou Folk** e de não ter “nenhuma objeção a um tema lugar-comum se este for manuseado artisticamente ou com originalidade” (CHOPIN, 1979c, p. 90), Chopin sempre foi consciente das suas “limitações” — “descobri minhas limitações e tenho me poupado de muitos aborrecimentos e tormentos em aceitá-las como definitivas” (CHOPIN, 2006f, p. 703) —, por isso tinha pleno conhecimento das restrições dessa sua obra, bem como das potenciais limitações de seus autodenominados “críticos literários” e “editores”, a grande maioria deles conhecedores casuais do que ela sempre entendeu por literatura, ou seja, “vida, não ficção” (CHOPIN, 2006c, p. 700). Escreve Chopin em **Impressions**:

[a]o dar uma passada d’olhos nas mais de cem resenhas de **Bayou Folk** que já me foram enviadas, estou surpresa com o reduzidíssimo número das que apresentam algo como uma crítica que valha a pena ser considerada. Estas se contam nos dedos de uma mão. Eu não tinha ideia de que um crítico literário genuíno era um pássaro

tão raro. E ainda assim recebo congratulações dos editores pela qualidade das resenhas (CHOPIN, 1979c, p. 96).

Até que ponto essa impressão sobre sua própria obra pode ser chamada de “falsa modéstia”, “encenação” de uma autocrítica que menospreza quando na verdade constitui-se irônica, é algo praticamente impossível de determinar. Fato é, todavia, que três dos seus contos mais conhecidos — “*Désirée’s Baby*”, “*Madame Célestin’s Divorce*” e “*At the ’Cadian Ball*” — estão publicados nesta coletânea, sendo que um deles, “*Désirée’s Baby*”²³, é, sob vários aspectos, uma de suas histórias mais brilhantes, seu conto mais canônico e antologizado, além de sua obra mais conhecida muito antes de **O despertar**.

A Night in Acadie, apesar de ainda calcado na cor local, não obteve o mesmo sucesso de **Bayou Folk**. Várias razões podem ser elencadas para esse “esfriamento” do interesse do público em relação a esta segunda coletânea, dentre elas o fato de que o frenesi pelos enredos de *local color* já estava em franca decadência em 1897. Per Seyersted afirma que “a obra foi menos comentada do que sua antecessora e as resenhas, ainda que bastante favoráveis, também foram menos entusiásticas” (1980, p. 73 – 74).

Outra razão é que a própria autora, nas histórias dessa coletânea, revela-se em fase de transição para um fazer literário mais profundo e intimista, como se pode observar em “*The Lilies*”, “*A Respectable Woman*” e “*Ripe Figs*”. Além, é claro, de uma atenção e tratamento maiores e mais complexos das questões relacionadas à mulher (nove dos títulos dos contos da coletânea apresentam nomes femininos, e em praticamente todos eles as personagens principais são mulheres), cerne de toda a sua obra, e de um tratamento mais franco das paixões humanas, tratamento esse que está a meio caminho entre a força avassaladora de **O despertar** e o intenso erotismo de “*The Storm*”. É Barbara Ewell, nos seus lúcidos comentários sobre **A Night in Acadie**, quem aponta as razões mais plausíveis para o obscurantismo que encobriu a coletânea:

²³ Esses três contos — juntamente com “*A Gentleman of Bayou Têche*” (“Um cavalheiro de Bayou Têche”), também de **Bayou Folk**; “*Azélie*”, “*A Respectable Woman*” (“Um mulher de respeito”) e “*A Night in Acadie*” (“Uma noite em Acadie”), todos de **A Night in Acadie**; e dos nunca publicados em coletâneas “*A Pair of Silk Stockings*” (“Um par de meias de seda”) e “*The Story of an Hour*” (“O sonho de uma hora”) — foram traduzidos e publicados em Portugal, sob os respectivos títulos de “*O bebé de Desirée*”, “*O divórcio de Madame Célestin*” e “*No baile canadiano*”, em uma coletânea dedicada à autora intitulada **Meias de seda** (CHOPIN, 2002). Contudo, essas traduções não são boas e, infelizmente, se mostram não confiáveis à medida que omitem, talvez por descuido, partes importantes dos textos originais. “*Madame Célestin’s Divorce*” é, até o momento, o único conto de Chopin traduzido e publicado no Brasil, sob o mesmo título português, em uma coletânea intitulada **Maravilhas do conto feminino** (RIEDEL, 1958, p. 159 – 162). Vide Bibliografia Consultada.

[c]ertamente que as impressões sobre **A Night in Acadie** são muito diferentes daquelas sobre **Bayou Folk**. O universo chopiniano do igarapé ainda persiste, mas seu charme e atmosfera romântica parecem ter diminuído e seus finais felizes ficaram abafados. O melodrama também feneceu, de modo a implicar maior ambivalência moral do que em **Bayou Folk**. Mas, apesar desta segunda coletânea conter algumas das obras mais importantes de Chopin, resenhistas contemporâneos não ficaram muito entusiasmados. **Nation** achou a coletânea “às vezes muito pesada” e **Critic** acreditava que ela “se prejudicava por uma ou duas pequenas vulgaridades”. Entretanto, William Marion Reedy foi mais astuto ao observar, em seu **Mirror**, que a coletânea era claramente sobre “a mesma velha natureza humana que é tão antiga quanto a humanidade” (1986, p. 94).

A Vocation and a Voice é a terceira e última coletânea de contos de Chopin, a qual foi submetida à publicação em 1899. A coletânea foi aceita pela mesma editora de **O despertar**, Herbert S. Stone & Company, e estava prevista para vir a público em 1900. Entretanto, em fevereiro desse mesmo ano Stone & Company cancelou a publicação da obra sem maiores explicações. De imediato a autora e, posteriormente, seus críticos e biógrafos concluíram que o motivo do cancelamento estava diretamente relacionado ao escândalo trazido pela publicação de sua obra-prima. Em suas pesquisas, Emily Toth diz que Stone & Company cancelou a publicação da coletânea por que “estava fazendo cortes em seu catálogo, e não necessariamente tecendo um julgamento sobre a obra de Chopin” (1991, p. XV). Entretanto, o motivo desse cancelamento é e para sempre permanecerá obscuro, e o autor do presente estudo tende a crer, ainda que não disponha de provas, que tal motivo está de fato relacionado ao escândalo trazido por **O despertar**.

Emily Toth teve acesso à lista dos contos que deveriam compor **A Vocation and a Voice** deixada por Chopin e, em 1991, organizou e publicou a coletânea exatamente como ela deveria ter sido originalmente publicada cento e um anos antes. A obra veio a público pela primeira vez pela prestigiada Penguin Books, editora que só publica clássicos das literaturas em língua inglesa. De um modo geral, 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. A influência de Maupassant é premente e muito marcante, e “suicídio, morte, água, sonhos, infidelidade” (TOTH, 1991, p. XVI) são alguns dos temas desenvolvidos nos contos. Três dos mais importantes e conhecidos contos chopinianos figuram nessa coletânea: “The Story of an Hour”, “The Kiss” (1895) e “Elizabeth Stock’s One Story” (1898).

1.5 A OBRA-PRIMA

Em uma publicação recente, Bernard Koloski diz que “[u]ma das anedotas mais frequentemente repetidas sobre a direção dos estudos literários tomada nas últimas três décadas [no contexto estadunidense, note-se] diz respeito a um estudante de pós-graduação que reclamou de ter lido **O despertar**, de Kate Chopin, em três disciplinas e **Moby Dick**, de Herman Melville, em nenhuma” (2009, sobrecapa).

Mais do que uma anedota em si, é fato consumado que **O despertar**²⁴, considerado a obra máxima de Kate Chopin, já se tornou uma obra canônica da literatura dos Estados Unidos ao lado não só de **Moby Dick**, mas também de outros romances consagrados como **A letra escarlate** [**The Scarlet Letter**, 1850], de Hawthorne; **A cabana do Pai Tomás** [**Uncle Tom’s Cabin**, 1852], de Harriet Beecher Stowe, e **Retrato de uma senhora** [**The Portrait of a Lady**, 1881], de Henry James. Claro é, inclusive, que há em Edna Pontellier, a protagonista da trama, algo da obstinação e do caráter enigmático do capitão Ahab; da força e intensidade de Hester Prynne; da tragicidade melodramática de pai Tomás e da audácia de Isabel Archer. Contudo, tal canonização só ocorreu setenta anos após sua publicação e mais de sessenta anos após a morte de sua autora, e se deve, além das soberbas qualidades artísticas do texto em si, a um conjunto de fatores sócio-históricos e teórico-críticos que permitiram o resgate da obra do limbo do esquecimento a que fora condenada quando de sua publicação.

O signo da rebeldia, como se vem apontando, sempre foi uma marca da vida, e mais tarde da obra, de Chopin. Essa rebeldia se faz presente, de uma forma ou de outra, em todos os seus escritos: na franqueza das posições presentes nos seus diários e nas suas peças críticas, no tratamento dado ao divórcio em **Culpado**, na refinada ironia trágica e na abordagem das questões femininas em seus contos e romances, e, por certo, em sua personalidade enquanto ser humano. Pelo cômputo geral de suas publicações em vida e pelo sucesso de público e crítica por elas obtido, pode-se dizer que a rebeldia da autora ou foi aceita, ou foi tolerada ou não foi percebida/compreendida, parcial ou totalmente, pelos seus contemporâneos. Com **O despertar**, no entanto, Chopin foi muito além dos limites aceitáveis para sua época e pagou o preço por isso: o ostracismo e o posterior esquecimento.

²⁴ **O despertar** recebeu duas traduções brasileiras, ambas sob o mesmo título: a primeira, publicada em 1994, foi realizada por Celso Mauro Paciornik; e a segunda, publicada em 2002, por Carmen Lúcia Foltran. Vide Referências Bibliográficas para a tradução de Paciornik e Bibliografia Consultada para a de Foltran.

Quando veio a público, a história do despertar do sujeito feminino de Edna Pontellier, a personagem principal da obra, despertou reações a tal ponto negativas entre leitores e críticos que a autora praticamente deixou de escrever e raramente conseguiu publicar algum texto nos quatro anos anteriores ao seu falecimento. Em uma nota publicada em julho de 1899 no número 17 do periódico **Book News**, Chopin diz que “eu nunca imaginei que a Sra. Pontellier pudesse causar tamanha balbúrdia e cavar sua própria danação como ela fez. Se eu tivesse tido um ínfimo vislumbre de tal situação eu a teria excluído do grupo. Mas quando descobri do que ela era capaz, as coisas já tinham começado e era tarde demais” (1979d, p. 137). Essa recepção negativa de público e crítica contemporâneos à publicação deveu-se ao fato de que a protagonista da obra é uma mulher que cometeu adultério; abandonou os filhos; “estava começando a perceber sua posição no universo como ser humano e a reconhecer suas relações, enquanto indivíduo, com seu mundo interior e com o que a cercava” (CHOPIN, 1994a, p. 25); tirou sua aliança de casamento num momento de fúria e “atirou-a no tapete. Quando a viu ali caída, pisoteou-a com o salto do sapato tentando esmagá-la” (id., p. 74); e ousou apropriar-se de um lugar que não era seu e nem de nenhuma mulher em qualquer época da história do Ocidente ao se sentar “à cabeceira da mesa” (id., p. 148).

“À época de sua morte, em 1904”, afirma Emily Toth, “Kate Chopin estava a caminho de se tornar no máximo uma interessante nota de rodapé literária” (1979, p. XIX). Felix Chopin, então com vinte e um anos em 1899, diz ainda que a **O despertar** “criou um furor a que feriu profundamente. [...] Muitos jornais e bibliotecas trataram o livro como indecente. A Mercantile Library, dentre outras bibliotecas, colocou a obra fora de circulação, o que resultou em mamãe cancelar sua carteira de sócia. Ela ficou muito magoada com a reação causada pelo livro” (1979a, p. 167).

O furor e as reações por ele aludidos foram os piores possíveis: “[n]ão é um livro saudável”, concluiu o editor de resenhas do **St. Louis Daily Globe-Democrat** de 13 de maio de 1899; “ficção pornográfica”, definiu o editor de resenhas do **Chicago Times-Herald** de 01 de junho de 1899; “uma história essencialmente vulgar”, decretou o editor de resenhas da revista **Literature** de 23 de junho de 1899; “doentamente introspectivo e mórbido”, afirmou o editor da coluna “Fresh Literature” do **Los Angeles Sunday Times** de 25 de junho de 1899; “[u]ma Bovary crioula” foi a definição pejorativa dada por uma certa Sibert, que assina a coluna “Books and Magazines” do **Pittsburgh Leader** de 08 de julho de 1899. *Sibert* era o

segundo nome de Willa Cather (1873 – 1947), um dos importantes nomes da ficção norte-americana na primeira metade do século XX²⁵.

Em razão da péssima recepção da obra; das palavras de Felix sobre o romance ter sido retirado de circulação da Mercantile Library, importante biblioteca de Saint Louis à época, e de outras bibliotecas; de uma interpretação equivocada de um diálogo entre Kate Chopin e uma possível leitora de suas obras reproduzido por ela própria em um dos seus textos críticos — ““Onde posso encontrar seus [...] livros, ou o seu último livro?””, pergunta a possível leitora, ao que a autora responde ““sem dúvida você vai encontrá-los na livraria ou nas bibliotecas””, e a leitora replica ““Nas bibliotecas! Oh, não, eles não os disponibilizam”” (CHOPIN, 2006g, p. 722) —; e da afirmação categórica do respeitado crítico Robert Cantwell de que “[o] livro foi banido de circulação nas bibliotecas” (1956, p. 494), criou-se até mesmo

um mito, gerações mais tarde, de que **O despertar** tinha sido banido e retirado das bibliotecas, mas isso *não aconteceu*. A Mercantile Library e a St. Louis Public Library tinham, ambas, muitos exemplares da obra e os mantiveram nas estantes até que se desgastaram [...]. Americanos adoram histórias de livros banidos (TOTH, 1999, p. 227, grifo nosso).

Chopin faleceu em 22 de agosto de 1904, vítima de uma súbita hemorragia cerebral. Nos anos seguintes seus contos foram regularmente antologizados em coletâneas importantes e representativas da literatura estadunidense²⁶, bem como exaltados por críticos importantes. “Eles nunca são simplórios, vulgares, fracos ou forçados” (1942, p. 131), diz Joseph Reilly já na década de 1940. Já **O despertar** foi, quando muito, mencionado *en passant* como uma de suas obras — o mesmo Reilly, que tanto preza os contos da autora, não diz uma única palavra sobre o romance em seu ensaio, nem mesmo para fins de contexto histórico. Daniel Rankin, um padre marista de Massachusetts, seu primeiro biógrafo e também ladrão de originais²⁷, foi

²⁵ Todas estas citações foram retiradas da edição crítica de **O despertar** editada por Margo Culley (cf. CHOPIN, 1994b, p. 161 – 170).

²⁶ As clássicas e até hoje respeitadas **Representative American Short Stories** (1923), editada por Alexander Jessup, e **American Fiction** (1936), de Arthur Hobson Quinn, dentre diversas outras que vão desde **Christmas Stories from Louisiana** (2003), editada por Dorothy Dodge e Kenn Robbins, até **American Gothic** (1999), editada por Charles Crow. Vide Bibliografia Consultada.

²⁷ Em 1932, quando em contato com Lélia, a filha mais nova de Chopin, para escrever sua tese de doutorado, Rankin “pediu emprestado” alguns dos originais da autora e nunca mais os devolveu. Somente em 1992, quando o casal Linda e Robert Marhefka comprou a casa que um dia pertenceu a Rankin, é que esses originais foram encontrados, constituindo então a última porção conhecida das obras de Kate. Esses originais inéditos, tecnicamente conhecidos como Manuscritos Rankin-Marhefka, foram inteiramente publicados em **Kate Chopin’s Private Papers** (cf. TOTH, 1999, p. 166 – 167 e 242 – 243).

o primeiro crítico a reiterar, no século XX, a visão negativa sobre a obra ao classificá-la como um “curioso *pathos* mórbido de dissecação mental” (1932, p. 140), “exótica no cenário, mórbida no tema, erótica na motivação” (id., p. 175).

É a um crítico e tradutor francês, no entanto, a quem se tributa a primeira contribuição positiva no sentido de resgatar a importância e chamar a atenção para as qualidades artísticas da grande obra de Chopin. Não se sabe ao certo quando ou como Cyrille Arnavon, ainda hoje uma referência importante para os estudiosos da autora, tomou conhecimento sobre o romance. Fato é, contudo, que em 1946 ele publicou um importante estudo sobre a Escola Realista dos Estados Unidos no qual coloca **O despertar** como um de seus representantes mais significativos, ao lado das obras de Theodore Dreiser e Frank Norris. Diz Arnavon, dentre outras percepções sobre o romance, que “[a] impressão final que conservamos deste retrato de mulher é de um charme indefinível. Seriam necessárias páginas e páginas para analisá-lo, exótico, como o meio, equívoco e pungente”²⁸ (ARNAVON, 1946, p. 30).

Nos sete anos posteriores à publicação desse ensaio, Arnavon dedicou-se a traduzir a obra para o francês e, em 1953, publicou a tradução sob o título de **Edna**. Junto da tradução, o crítico acrescentou uma longa introdução que é, na verdade, o mais abrangente e importante estudo do romance anterior à crítica feminista, trazendo também brilhantes *insights* sobre os contos da autora e sobre o contexto histórico e ideológico em que a obra foi publicada. Em sua opinião, **O despertar**

é um romance bem escrito, talvez até bem escrito demais para o nosso gosto, que, para o leitor francês, evoca Maupassant ou Boylesve. A obra carrega a marca do período por volta de 1900, o qual guarda resquícios dos períodos anterior e posterior à virada do século, época em que a tolerância da burguesia permitiu a muitas mulheres fúteis aproveitar a volúpia e os frutos (às vezes doces e às vezes amargos) do mundano adultério na companhia de homens jovens igualmente fúteis e com muito tempo ocioso às suas disposições. *Há, no entanto, uma nota mais de desilusão do que de cinismo nos episódios da obra. [...]*

O despertar é algo mais do que uma mera curiosidade na literatura americana, e é também algo mais do que apenas um romance bem vindo sobre uma mulher. Entretanto, por alguma razão desconhecida, ele nunca encontrou seu lugar nos catálogos das bibliotecas e nos manuais contemporâneos escritos para o benefício das gerações posteriores (ARNAVON, 1953, p. 1 e 20, grifo nosso).

²⁸ A tradução deste trecho do texto de Arnavon é de autoria do orientador do autor do presente estudo, Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, a quem ficam registrados aqui os mais sinceros agradecimentos.

Nos Estados Unidos, o silêncio em relação ao romance continuou até 1956, quando o já referido Robert Cantwell publicou, no início do ano, uma resenha no periódico **The Georgia Review** chamando a atenção para a importância e as qualidades literárias do romance, em suas palavras “o melhor romance de seu gênero escrito por uma americana, a figurar entre as obras-primas mundiais da ficção curta” (1956, p. 489). Sua resenha, no entanto, tem um marcante tom de deslumbramento que, ainda que típico e esperado dos estudiosos de literatura quando diante de achados inesperados, especialmente os estudiosos da geração de Cantwell (*New Criticism*), a torna um texto por demais romântico e, até certo ponto, impreciso (**O despertar** não é, em absoluto, uma “ficção curta”, termo que normalmente designa o que se entende por “conto”).

No segundo semestre desse mesmo ano aparecerá um estudo mais equilibrado da obra. Um exemplo do que hoje se pode chamar de crítica genética, “A Forgotten Novel”, de Kenneth Eble, publicado pela primeira vez no periódico **The Western Humanities Review**, é o texto responsável por chamar a atenção de outros críticos de peso da primeira metade do século XX — George Arms, Warner Berthoff, Edmund Wilson, dentre outros — sobre a obra-prima de Chopin. Nesse ensaio Eble, que em 1964 editará e prefaciará a primeira edição “moderna” de **O despertar**²⁹, foi o primeiro crítico a perceber e, principalmente, a colocar claramente com todas as letras e sem moralismos o cerne, a essência última da temática do romance, que é também o ponto fulcral de toda a obra de Kate Chopin, ponto esse que atingirá o seu ápice em “The Storm”: “[d]e modo muito franco, a obra trata de sexo. Ela não apenas fala sobre sexo, mas a própria textura de sua escrita é sensível, senão sensual, do começo ao fim” (1956, p. 263, grifo nosso).

É sob clara influência de Cantwell e Eble que Edmund Wilson, o mais importante crítico literário dos Estados Unidos na primeira metade do século XX, dedicará algumas páginas importantes à obra em seu já mencionado **Patriotic Gore**. Dirá ele que **O despertar** é “desinibido e belamente escrito, e antecipa D. H. Lawrence no seu tratamento da infidelidade” (1962, p. 590). É a **O amante de Lady Chatterley** [**Lady Chatterley’s Lover**, 1928], um dos maiores escândalos editoriais de todos os tempos nas literaturas de língua inglesa, a que Wilson está se referindo quando evoca D. H. Lawrence neste trecho. Entretanto, mesmo conhecendo o pornográfico e imoral — para os padrões da época em que foi publicado, é claro — romance de Lawrence, ainda assim o respeitado crítico se surpreendeu, ou

²⁹ CHOPIN, Kate. **The Awakening**. Ed. e introd. Kenneth Eble. New York: Capricorn Books, 1964. O próprio Eble (1956, p. 261) afirma, contudo, que o romance foi re-impresso em 1906 (pela Duffield & Co., de New York, sendo esta a edição utilizada por Daniel Rankin em suas citações da obra).

incomodou-se, com a franqueza do tratamento sensual da sexualidade outrora notado por Eble.

Por esse motivo, no momento em que imprime a sua importante opinião sobre o romance, Edmund Wilson utiliza-se de uma palavra (na verdade, muito mais uma fantasmagoria do que apenas uma palavra) bastante reveladora do que o universo masculino realmente pensava sobre a obra-prima de Chopin e, por conseguinte, sobre toda a literatura escrita por mulheres:

[t]rata-se de um livro muito *incomum* [*odd*] para ter sido escrito nos Estados Unidos do final do século XIX. Não é nem mesmo um “romance problema”. As questões do amor livre, dos direitos das mulheres ou da injustiça do casamento não são discutidas. A heroína é simplesmente uma mulher sensível e sensual [*sensuous*]³⁰ que se deixa levar por suas inclinações sem refletir muito sobre as referidas questões e sem atormentar-se em sua consciência. Até mesmo sua morte dificilmente pode ser considerada uma tragédia ou um suicídio deliberado. “Que estranho e terrível era estar nua sob o céu! Que delícia!”³¹, pensa Edna nua na areia, e a descrição de seu mergulho fatal tem a mesma beleza sensível e sensual [*sensuous*] de todo o resto do texto (1962, p. 591, grifo nosso).

Odd (“estranho”, “ímpar”, “incomum”, normalmente com conotação pejorativa) é um dos sinônimos de *unheimlich*, o conceito utilizado por Sigmund Freud, quarenta e três anos antes de Wilson, para nomear a essência do medo na sociedade ocidental, ou seja, “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1969a, p. 238). A mesma palavra também foi usada, trinta e dois anos antes do crítico, por Virginia Woolf em **Um teto todo seu** para descrever o que se encontra ao se procurar figurações da mulher entre historiadores e poetas patriarcais — “um monstro *ímpar*³² que se criou lendo-se primeiro os historiadores e depois os poetas” (WOOLF, 1985, p. 58, grifo nosso). A mesma palavra, dezessete anos depois de usada pelo crítico, em outro contexto e com outras implicações, ainda será empregada pelas feministas Sandra Gilbert e Susan Gubar, inspiradas pelo texto de Woolf, para definir como o universo patriarcal lê o texto de autoria feminina — “‘*estranho*’ [*odd*] em relação à história literária predominantemente masculina” (2000, p. 72,

³⁰ A palavra *sensuous* utilizada aqui e logo abaixo por Wilson tem um interessante jogo de significações intraduzível em português por apenas um vocábulo, pois ela significa ao mesmo tempo “sensível” e “sensual”.

³¹ Wilson cita aqui o último capítulo de **O despertar** (1994a, p. 150). A tradução utilizada é a de Celso Mauro Paciornik.

³² No original do texto woolfiano lê-se aqui “an odd monster” (WOOLF, 1993, p. 40), ao que a tradutora brasileira da obra optou por traduzir a palavra “odd” por “ímpar”, ou seja, algo que é estranho ao par, ao conhecido, tradução, como se pode notar, bastante apropriada ao contexto.

grifo nosso). Ao que tudo indica nesses usos da palavra, o *unheimlich/odd/estranho* é a simples presença fantasmática de um elemento autoral feminino. O *unheimlich/odd/estranho* é, portanto, o feminino, um elemento que assombra, incomoda e desestabiliza toda certeza e solidez construídas pelo imaginário patriarcal.

Pelo aqui exposto pode-se notar que, antes mesmo da própria Sandra Gilbert e de todo o Movimento Feminista anglo-americano se tornarem os responsáveis diretos pela canonização de **O despertar** e, conseqüentemente, de Kate Chopin e seus demais escritos, a rebeldia tão característica da autora e sua obra deu mais uma volta no parafuso e, agora num corpo fantasmático, contaminou imperceptível e sorrateiramente as atenções e opiniões de críticos importantes, criando então um paradoxo que não se resolve em paradigma nem se anula em incoerência, mas se mantém suspenso em sua significação: quando suas obras completas foram publicadas em 1969, no exato momento da insurgência do Movimento Feminista, Chopin já dispunha das bênçãos patriarcais, do “imprimatur” necessário — outorgado por Arnavon, Cantwell, Eble, Wilson e outros — para que “outros homens aceitassem ler o livro e pudessem chamá-lo de ‘universal’” (TOTH, 2009, p. 18), ou seja, para que a obra seja atualmente mais canônica do que Melville, e isso, como se verá, lança anátemas tanto sobre o patriarcado quanto sobre o Feminismo.

1.6 A FEMINISTA

Sete anos depois das palavras de Wilson em **Patriotic Gore** ocorreram dois fatos que mantêm uma relação mais íntima do que se pode imaginar e que, aparentemente, só poderiam ser explicados pela subjetiva e etérea palavra *coincidência*, ideia ainda corrente entre os críticos chopinianos em relação a tais fatos: ao final da década de 1960 há o surgimento da segunda e mais importante onda do Movimento Feminista e a publicação de **The Complete Works by Kate Chopin**, editadas por Per Seyersted que, no mesmo ano, publicou também a segunda biografia da autora, **Kate Chopin. A Critical Biography**. Os dois acontecimentos encontraram-se um ao outro de imediato e uniram-se em uma relação simbiótica a tal ponto de ser, nos dias atuais, praticamente impossível pensar um sem o outro.

Kate Chopin, uma escritora muito à frente do seu tempo, precisou aguardar que o Feminismo, movimento sócio-político e crítico-teórico que revolucionou todas as áreas do conhecimento e toda a sociedade ocidental a partir de 1968, invadisse os departamentos das universidades norte-americanas para, quase setenta anos depois da sua morte, ter sua obra resgatada, valorizada e consagrada. Contudo, isso certamente não teria ocorrida de maneira

tão avassaladora, ou talvez nem mesmo tivesse ocorrido, não fosse o trabalho de Per Seyersted. Nas palavras de Bernard Koloski, a publicação de seus livros naquele momento histórico ocorreu “num momento divisor de águas da vida americana. A nação estava pronta para eles” (2009, p. 5). O mesmo Koloski acrescenta a essa *coincidência* um aspecto a mais: em suas palavras, “The National Organization for Women foi fundada [nos Estados Unidos] em 1966, o mesmo ano em que, de acordo com os registros da Louisiana State University Press, Per Seyersted recebeu seu contrato para editar as obras de Kate Chopin” (id., *ibid.*).

Seyersted, um norueguês que era gerente de um moinho e que mudou de profissão para estudar Kate Chopin, foi apresentado às obras da autora — **O despertar** foi, por certo, o seu *début* — em 1959³³, quando viera fazer sua pós-graduação em Harvard. É Emily Toth (2009, p. 17) quem afirma que, em Harvard, ele teve contato com as obras de Kate graças à influência de um professor e pesquisador francês que estava visitando a instituição e promovendo cursos sobre literatura francesa e norte-americana, Cyrille Arnavon. Ao participar de um desses cursos ministrados por Arnavon, Seyersted interessou-se de imediato pelo que lhe foi apresentado e, nos anos seguintes, dedicou-se a recolher, resgatar e organizar os livros que viriam a ser, e até hoje ainda são, as principais fontes dos estudiosos da autora.

Mas Seyersted certamente não abraçou tamanha empreitada em razão de um arroubo inconsequente diante de algo novo e desconhecido. É evidente que ele tinha consciência de que estava diante de algo inovador e de grande valor artístico que merecia ser resgatado, além de estar a par do que Cantwell, Eble, Wilson e outros haviam dito sobre autora e obra. Contudo, mais do que isso, ele estava ciente das mudanças que estavam ocorrendo em seu tempo, visto que a revolução cultural iniciada em Paris em maio de 1968, revolução esta que vai resultar, dentre outros fatos, no surgimento do Movimento Feminista, não foi algo que emergiu do nada, mas sim o ápice de um conjunto de acontecimentos e mudanças sócio-culturais cujas raízes remontam à Primeira Guerra Mundial.

Per Seyersted tinha ainda um motivo a mais para deter tal consciência, motivo este que pautou seu olhar e sua consciência crítica diante do que Arnavon lhe apresentou e que foi decisivo para guiar o seu trabalho e, muito particularmente, para a sua escolha do ano de 1969 para a publicação dos seus dois livros: sua mãe, “Dakky Kiær, tinha sido uma líder das lutas pelo direito da mulher na Noruega” (TOTH, 2009, p. 17). Diante desse fato, torna-se difícil, para não dizer impossível, sustentar que tenha sido uma *coincidência* a publicação de **The**

³³ Essa data é mencionada na nota 2 do ensaio de George Arms sobre **O despertar**, “Kate Chopin’s *The Awakening* in the Perspective of her Literary Career” (1967, p. 216). Vide Referências Bibliográficas.

Complete Works of Kate Chopin e de **Kate Chopin. A Critical Biography** pouco mais de um ano depois de maio de 1968 e da consequente eclosão do Movimento Feminista.

Claro está que Seyersted sabia o que estava fazendo quando se dispôs a passar meia década viajando entre a Noruega e os Estados Unidos, “traduzindo” os manuscritos de Chopin guardados na então Missouri Historical Society e na University of Pennsylvania e buscando/organizando os textos por ela publicados em diversos jornais e periódicos, para formar o *corpus* dos livros que tinha em mente. A publicação do material foi, por certo, planejada para ocorrer no calor do momento trazido pelas consequências do maio de 1968, algo inesperado sem dúvida, mas minimamente previsível para um intelectual do seu calibre depois da formação da The National Organization for Women nos Estados Unidos, que tinha a frente ninguém menos que Betty Friedan. O fato do contrato de publicação entre a Louisiana State University Press e Seyersted ter sido celebrado em 1966 implica, dentre diversas outras coisas, que o crítico já havia começado a sua pesquisa e, por consequência, já tinha algo pronto por volta dessa data. Além disso, conforme a nota dois do ensaio de George Arms sobre **O despertar**, a biografia de Kate Chopin deveria ter sido publicada “por volta do final de 1967” (1967, p. 216), logo ela já estava concluída nessa data (porque não publicá-la de imediato, então?).

A relação tão próxima de Per Seyersted com o Feminismo, que sob a perspectiva aqui apresentada o torna então um visionário, ajuda a lançar luzes sobre o porquê esse mesmo Feminismo “proveu a primeira força motriz para o *revival* de Kate Chopin” (KOLOSKI, 2009, p. 6), mas não é a principal razão pelo interesse do movimento na vida e na obra da autora. Para além de um *insight* e de um precedente familiar do seu editor e principal biógrafo, o que chamou a atenção da segunda e maior onda do Feminismo foi a rebeldia da pessoa Kate Chopin e, acima de tudo, a rebeldia no tratamento dado em suas obras aos seus temas principais: a mulher e o feminino. Ao relatar as experiências que vivenciou no momento em que toda a efervescência do Movimento Feminista tomou a sociedade e as universidades dos Estados Unidos, Emily Toth é enfática: “Kate Chopin ensinou-me como *resistir*” (2009, p. 16, grifo nosso).

Uma vez que, como já dito anteriormente, *rebeldia* deve ser entendida aqui como *resistência*, ou seja, algo consciente e deliberado, pode-se dizer então que Kate Chopin e sua obra — bem como outras artistas da palavra, das artes plásticas, do cinema, da teoria e da práxis política — ensinaram o Movimento Feminista a *resistir*. Resistir ao patriarcado, o que implica, portanto, contestá-lo. É esse aspecto definidor da autora e de sua obra que verdadeiramente tornam Kate Chopin uma feminista *avant la lettre*, e esse aspecto se

manifesta, em uma primeira instância, na maneira como ela aborda os seus temas principais e na sua diminuta, porém instigante e reveladora, produção crítica.

Uma primeira conclusão ante o que foi apresentado é que a obra da autora é inteiramente autobiográfica, o que é um fato inegável. Ao se ler seus diários e biografias, reconhecem-se com facilidade referências a lugares, pessoas e situações presentes em toda a sua obra. Junte-se a isso a marcante cor local e o realismo de seus escritos e um crítico menos atento — que tenha se esquecido das já bizantinas palavras de T. S. Eliot (cuja mãe participou de clubes de leitura junto de Kate Chopin) em “Tradição e talento individual” (“Tradition and the Individual Talent”, 1920) — é de pronto levado a concluir que a vida da autora é fator determinante e definidor de suas obras. Ao perseguir essa ideia, esse mesmo crítico também chegaria ao consenso, portanto, de que o Feminismo, enquanto escola teórico-crítica, apresenta em sua própria gênese uma falha metodológica que o invalida, já que tomar a vida do autor como princípio fundamentador da sua obra constitui um erro que fatalmente resulta em interpretações inconsistentes, pois o próprio texto literário denuncia seu caráter ficcional.

Assim, diante de uma escritora como Chopin seria uma limitação e um reducionismo classificar sua obra apenas como autobiográfica, o que se aplica igualmente a classificá-la como simples colorismo local. De fato, o pessoal, o particular, o regional, o cotidiano e o doméstico permeiam todos os seus escritos e não podem ser relegados a um aspecto secundário. À maneira de Jane Austen e das irmãs Brontë, Kate Chopin foi uma escritora que encontrou o material para sua arte nas pequenas coisas que pontuam o dia-a-dia da existência, nos assuntos que são discutidos e tratados à boca pequena na cozinha, nas situações vivenciadas na intimidade do quarto, no micro-universo que existe por trás das aparências necessárias ao “bom funcionamento” da sociedade. Ou seja, no que o patriarcado denomina *universo feminino*, delimitado como o dentro, o interior, o caseiro, e nunca o fora, o exterior e o social, universo do masculino.

Mais do que uma característica geral de sua obra, o particular e o intimista constituem a sua maneira mesma de narrar, na qual a perspectiva da voz narrativa instaura-se sempre a partir do olhar, dos sentimentos, dos impulsos (conscientes ou inconscientes) e das interpretações de suas personagens, especificamente as personagens femininas, e nunca exclusivamente a partir das análises e observações de um demiurgo onisciente e onipresente, portanto onipotente, que tudo domina ao exemplo do Demiurgo bíblico, de quem é reflexo e herdeiro, e que guia, a ponto mesmo de ficcionalizar, inclusive o leitor, como o faz Machado de Assis, por exemplo, em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1880). Nos contos e romances de Chopin é lugar comum narrador e personagens se sobreporem de tal maneira a

não se poder e/ou não se conseguir dissociá-los, o que os torna em tudo diferentes do abismo que separa narrador de objeto narrado em clássicos como **Madame Bovary** (1857), **Ana Karênina** (1873 – 1877) ou **Dom Casmurro** (1899). O narrar de Chopin é um olhar *com*, e não um olhar *sobre*.

O despertar, “The Story of an Hour” e “Désirée’s Baby” são exemplos pródigos dessa característica fundamental de sua técnica narrativa. Lê-se na obra-prima da autora passagens como “[Léonce, marido da protagonista] [r]eprendeu a esposa por seu descuido, sua habitual negligência com as crianças. *Se não era o papel de uma mãe tomar conta dos filhos, de quem mais poderia ser?*” (CHOPIN, 1994a, p. 16, grifo nosso). De quem, exatamente, é a pergunta feita: da personagem Léonce ou do narrador que reproduz o que teria sido a pergunta de Léonce? E a quem Léonce teria feito a pergunta: a si próprio, à Edna, ou se trata de um recurso retórico do narrador? O discurso indireto livre utilizado aqui pela autora não permite respostas satisfatórias a nenhuma dessas perguntas. Mais do que isso, tal recurso coloca em questão as próprias perguntas que evoca, indiciando que as perguntas em si estão incorretas ou equivocadas.

Já em “The Story of an Hour” a aproximação entre narrador e personagem é tão íntima que, ao final, somente o leitor (que tem a impressão de estar ouvindo o narrador ao pé do ouvido ou dentro de si, em um interessante efeito de confusão entre a voz do narrador e a voz interna do leitor) conhece o real motivo da morte de Louise Mallard e pode apreciar em toda a sua plenitude (bem como refletir sobre) os significados múltiplos do último parágrafo do conto — “[o]s médicos disseram que ela morrerá de ataque de coração... de uma *alegria fatal*” (CHOPIN, 2006m, p. 354, grifo nosso). Assim também como só o leitor sabe o real significado, e por isso pode deleitar-se (depois de ter vivenciado a sensação da explosão de uma super-nova) nas implicações ímpares do magistral jogo irônico, do último parágrafo de “Désirée’s Baby”: “[m]as, acima de tudo”, escreveu ela, “dia e noite agradeço ao bom Deus por ter organizado nossas vidas de tal forma que nosso querido Armand nunca saberá que sua mãe, que o adora, pertence à raça amaldiçoada com o estigma da escravidão” (CHOPIN, 2006n, p. 245).

O tratamento do cotidiano e do corriqueiro associado à construção de uma voz narrativa que, se comparada aos clássicos da literatura patriarcal (que são também os clássicos da literatura ocidental, o cânone propriamente dito), pode ser chamada de *fraca* constitui apenas o pano de fundo usado por Chopin para abordar seus temas principais, a mulher e o feminino. Na verdade, esse pano de fundo pode ser definido como um *palimpsesto*, cujos planos superficiais “escondem ou obscurecem níveis mais profundos, menos acessíveis (e

menos aceitáveis socialmente), de significação” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 73). É *no* palimpsesto em si, na *fraqueza* propriamente dita do multiverso desses níveis, que Kate Chopin aborda seus temas principais. O presente estudo voltar-se-á ao palimpsesto, a essa *fraqueza* estrutural, em momento mais adequado. Por hora, é suficiente mencionar que estas temáticas estão presentes em quase todas as obras da autora, seja nos níveis mais superficiais do enredo, seja nas profundezas mais recônditas das estruturas da narrativa, estruturas estas que, como se verá, são sustentadas pela trans-(in)substancialidade da escritura.

Todavia, em uma primeira leitura desses temas nas obras da autora permanece a impressão de que Chopin os aborda de maneira instável, superficial ou mesmo incoerente, pois enquanto **O despertar** apresenta uma Edna Pontellier que desafia e tenta se libertar dos papéis de esposa e mãe impostos à mulher pelo patriarcado, no conto “Madame Célestin’s Divorce”, por exemplo, a personagem título, mesmo sendo agredida pelo marido e querendo se divorciar, desiste da ideia e retorna feliz aos braços de seu agressor ante a promessa de que ele iria mudar. Enquanto em “The Storm” Calixta não sente a menor culpa ou remorso depois de trair seu marido com Alcée, em “Athénaïse” (1896) a personagem título chega a abandonar o marido depois do casamento, mas decide voltar à sua vida de esposa e dona de casa quando descobre que está grávida.

Essa *ambiguidade* no tratamento dos papéis, representações e identidades femininas, deliberadamente arquitetada para *parecer* instável, incoerente e/ou superficial, é, na verdade, um jogo infinito que permeia toda a obra da autora, concedendo a tal obra um poder avassalador de significações e constituindo o fulcro em si da escritura, o espaço vazio que sustenta o fecho das abóbadas das catedrais e a pedra angular — “[o] que aconteceria ao logocentrismo, aos grandes sistemas filosóficos, à ordem do mundo em geral se *a rocha sobre a qual os homens fundaram sua igreja se esfacelasse?*” (CIXOUS, 1986, p. 65, grifo nosso) — do presente estudo.

1.7 A CRÍTICA LITERÁRIA

Por fim, uma palavra sobre a face crítica de Chopin, que complementa todas as outras faces acima elencadas e contribui para uma compreensão mais abrangente do Feminismo *avant la lettre* que marca sua vida e sua obra. Mais do que isso, esse viés ajuda a compreender a *leitora* Kate Chopin e, por isso mesmo, a *escritora*, revelando, muito especialmente, suas concepções de literatura, escrita e autoria, de cabal importância para o presente estudo e para uma melhor compreensão de sua obra.

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

Na primeira entrada de **Impressions** Chopin relata que uma de suas vizinhas lhe pediu que lesse dois de seus manuscritos. Ao que tudo indica, a vizinha tinha pretensões literárias, pois disse à autora que “tinha treinado a escrita durante toda a sua vida” e que “podia escrever histórias tão boas quanto as que ela lia nas revistas”, ao que Kate acrescentou, em um irônico parêntese, que “tal crença em sua própria capacidade é um mau presságio” (CHOPIN, 1979c, p. 90). A segunda entrada do diário, datada de cerca de uma semana após a primeira, inicia-se da seguinte forma:

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

O primeiro aspecto notável nestas palavras é a clara crítica da autora ao lugar comum da literatura de cor local, que à sua época tinha nas obras de George Washington Cable o seu principal representante. Apesar de, segundo a autora, Cable tê-la “tratado com eficácia”, trata-se de uma literatura de “lugar-comum”. O segundo aspecto importante que merece atenção é o

que, na sua concepção de fazer literário, torna uma história aceitável em termos de literatura: “novidade, espontaneidade” e “originalidade de percepção”. Ou seja, mesmo que o tema seja um lugar-comum, o *tratamento* do tema — a *forma* que lhe é dada — deve ser absolutamente inovador, da mesma maneira que a própria Chopin faz em suas obras, e como viria a fazer os Modernistas e Pós-Modernistas que a sucederam.

Essa crítica está presente também, com outras palavras, no primeiro dos seus ensaios publicados em jornais e periódicos, intitulado “The Western Association of Writers”³⁴ (**The Critic**, 07 de julho de 1894), onde Chopin é enfática ao iniciar o texto dizendo que “[p]rovincianismo, na melhor acepção da palavra, marca o caráter desta associação de escritores” (CHOPIN, 2006k, p. 691), provincianismo este que será a sua principal consideração aos escritores da associação e seus escritos. Com refinada ironia, utilizando-se de um tom estilístico didático e pedagógico, a autora anuncia à associação (e, por consequência, a todos os seus leitores, de todas as épocas) que “[e]xiste um mundo muito, muito grande inteiramente situado no norte de Indiana [...]. *Trata-se da existência humana em seu súbito, complexo e verdadeiro significado, despida do véu com o qual a ética e as convenções a ornaram*” (id., *ibid.*, grifo nosso). Em outras palavras, Chopin está dizendo que o autor deve escrever para o mundo, e não para si, o que implica em tomar o texto literário como universalista, e não particularista, os mesmos pressupostos que a crítica especializada não cansa de apontar e apreciar em James Joyce e Guimarães Rosa, por exemplo, e que são característicos também da própria obra de Chopin.

As duras críticas ao lugar comum do fazer literário, especialmente a prevalência do tema em relação ao seu tratamento, serão também o cerne do segundo e do quarto ensaios da autora, respectivamente suas resenhas de “‘Crumbling Idols’ by Hamlin Garland” (**St. Louis Life**, 06 de outubro de 1894) e de “Emile Zola’s ‘Lourdes’” (**St. Louis Life**, 17 de novembro de 1894). Na resenha sobre uma das mais famosas coletâneas de contos de Garland, além de criticar o tom um tanto quanto *naïve* do autor — “[e]le afirma que na vida real as pessoas não falam sobre o amor. Como ele pode saber? Lamento muito pelo Sr. Garland” (CHOPIN, 2006d, p. 693 – 694) —, Chopin é categórica ao afirmar que “problemas sociais, ambientes sociais, cor local e o resto dessas coisas não são *por si mesmos* motivos para garantir a sobrevivência de um autor que os utiliza” (id., p. 693, grifo da autora).

³⁴ Guardadas as devidas proporções, à semelhança de **Um teto todo seu** (1928 – 1929), de Virginia Woolf, esse breve artigo foi resultado de uma palestra proferida pela autora na reunião da Western Association of Writers, que ocorria anualmente em Spring Fountain Park, no estado de Indiana.

Já na resenha do primeiro romance de *Les Trois Ville*, de Zola, a autora é implacável ao dizer que “o enredo é o mero fio de um enredo que percorre desgovernadamente as 400 páginas, e em mais de dois terços do tempo atola-se em uma massa disforme de dados prosaicos, descrições ofensivas e nauseantes e sentimentalidade extravagante” (CHOPIN, 2006e, p. 697). Porém, o que torna esse ensaio algo de suma importância não é a álcra crítica à *Lourdes* (1894), mas sim sua concepção de *verdade*, ou sua concepção de literatura, que será retomada em “The Real Edwin Booth” (*St. Louis Life*, 13 de outubro de 1894) e na primeira versão (intitulada apenas “Confidences” e publicada pela primeira vez somente nas *Complete Works*) de “In the Confidences of a Story-Writer” (*Atlantic Monthly*, Janeiro de 1899), respectivamente seus terceiro e quinto ensaios.

Diz Chopin, no primeiro parágrafo de “Emile Zola’s ‘Lourdes’”, que a verdade “descansa sobre uma base mutante e tende a ser caleidoscópica” (CHOPIN, 2006e, p. 697). Tal concepção adianta em mais de cinquenta anos as concepções de Martin Heidegger, tão caras e de suma importância aos pós-estruturalistas da segunda metade do século XX, de que a verdade é “não-verdade, na medida em que lhe pertence o domínio de proveniência do ainda-não-(des)-ocultado, no sentido da ocultação” (HEIDEGGER, 1990, p. 48), ou seja, de que a verdade é um permanente jogo de ocultar-desocultar — “uma base mutante”, que “tende a ser caleidoscópica” — do verdadeiro, de que a verdade é *alethéia*, ou *mistério* do *acontecimento* da verdade, e não a verdade em si.

Da mesma forma que para Heidegger “[a] essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade” (id., p. 27), essência esta “na qual repousam simultaneamente a obra de arte e o artista” (id., p. 58), para Kate Chopin a essência do artista, a verdade de um autor, só pode ser apreendida em sua arte, em suas obras. É o que ela deixa claro em “The Real Edwin Booth”, uma crítica a um artigo homônimo publicado pelo periódico *Century* em outubro de 1894 que trazia uma seleção de cartas íntimas do ator. Diz Chopin que “[s]e fosse possível a Booth, hoje, pegar a revista e reler estas cartas, que jamais foram escritas com a intenção de virem a público, é fácil imaginar ele próprio citando uma delas: ‘reluto ante a indelicadeza’” (CHOPIN, 2006j, p. 695), para então completar naquela que é uma das concepções fundamentais do Pós-estruturalismo, a de que a única realidade/verdade possível ou existente é a arte:

[o] *verdadeiro* Edwin Booth deu-se ao público através de sua arte. Aqueles entre nós que mais sentiram seu poder magnético são os que melhor o conheceram, e esta é a maneira pelo qual ele desejava ser conhecido. Sua arte era sua posse mais sólida e

preciosa. Por meio dela ele era grande, único, uma força que se valia e atuava sobre os mais finos e sensíveis acordes de cada inteligência humana que o ouvia. Sua arte era o *medium* por meio do qual ele se expressava. Ele não possuía outra forma de expressão pela qual se fizesse conhecer (id., p. 695 – 696, grifo da autora).

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

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

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

seja, devia ser alguém que mantivesse uma disciplina de escrita e que trabalhasse arduamente (*taking pains*) na lapidação de sua obra, como um engenheiro ou matemático.

A autora diz que tentou, por algum tempo, seguir essa rotina que pressupunha dias divididos “em secções matemáticas. Tantas horas deveis vos dedicar a pensar, tantas outras a escrever”, mas logo desistiu, pois o resultado foi “estagnação ao longo de todas as ‘horas’ e impronunciável amargura de espírito”. Dessa experiência Chopin tirou duas conclusões: primeiramente que “consistência é um fardo pomposo e enfadonho” do qual ela “se alivia colocando-o de lado” (id., p. 703); e que ela ficou totalmente convencida de que

um escritor deve contentar-se em utilizar suas próprias capacidades, sejam elas a de trabalhar arduamente ou de compor seus efeitos pelos métodos menos cuidadosos. Todo escritor [...] tem seu grupo de leitores que o entendem, que estão em consonância com seus pensamentos, impressões ou o que quer que ele lhes ofereça. E aquele que se contenta em atingir seu próprio grupo, sem a ambição de ser ouvido para além dele, alcança [...] algo como a dignidade de um filósofo (CHOPIN, 2006f, p. 704 – 705).

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

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

anteriormente por que eu poderia ter perdido a oportunidade de dizê-lo ao público (id., *ibid.*).

Como se pode notar nesse primeiro ataque, diferentemente do que ocorre nos outros seis ensaios, Chopin utiliza-se de um estilo de escrita um pouco mais leve e descontraído, bem mais irônico e sarcástico, quase cômico, eco, talvez, de **Como gostais [As You Like It]**³⁵, 1599 – 1600], a comédia de Shakespeare cujo título e significações justapõem-se ao título do conjunto de ensaios. Chopin é eloquente e desconcertante ainda, porém bem menos formal e melancólica do que nos seus demais textos de crítica. Ainda sobre editores, um tema que permeia “As You Like It”, diz a autora que “uma vez submeti um conto a um proeminente editor de New York, que prontamente retornou a submissão com a observação de que ‘o público está ficando bastante cansado desse tipo de coisa’. *Lamento muito pelo público*” (CHOPIN, 2006a, p. 717, grifo nosso) e que “pergunto a mim mesma se o editor, o escritor e o público alguma vez pensaram da mesma forma” (id., p. 718).

A grande vítima de Chopin nesta série de ensaios é, no entanto, **Judas, o Obscuro [Jude the Obscure, 1895]**, o último romance publicado em vida por Thomas Hardy, que será duramente criticado pela autora. Diz ela que “[a]s personagens são construídas de modo tão óbvio a intentarem ilustrar os objetivos do autor que em nenhum momento transmitem qualquer impressão de realidade. Uma obscuridade que nunca é trazida à luz perpassa as páginas”, “[a] exposição do assunto é inteiramente monótona”, “[o] herói suscita tão pouca simpatia que, ao final da obra, ninguém mais se preocupa se ele vive ou morre” e que “[o] livro é detestavelmente ruim, imperdoavelmente obtuso e imoral por que *não é verdadeiro*” (CHOPIN, 2006a, p. 714, grifo nosso).

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

³⁵ O título joga ao mesmo tempo com a peça homônima de Shakespeare e com o sentido próprio da expressão “As you like it” em inglês, equivalente em português a “Como você quiser” ou “Como você preferir”.

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

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

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

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

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

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

Diante de respostas tão claras, concisas e diretas vindas de uma escritora que é, como procurou-se mostrar aqui, multifacetada, sendo este um dos motivos de sua canonicidade, um crítico menos atento incorreria no erro de tomar como confiáveis tais respostas tão sedutoras. A própria Kate Chopin, no entanto, adverte: “[a]o responder questões as quais um editor acredita que seus leitores possam estar interessados, a vítima não pode levar-se a sério” (2006g, p. 723). Um crítico mais atento, por certo, jamais levaria a sério tais respostas, visto

que nem mesmo a autora as leva. Contudo, o crítico atento incorreria no mesmo erro do crítico desavisado se levasse a sério as seguintes palavras também contidas no ensaio em questão:

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

“Encenação”, “jogo de representação”, “estética do falso” são alguns dos adjetivos que poderiam ser atribuídos a essas palavras e a esse ensaio da autora como um todo, permeado por doses extremas de ironia e sarcasmo, duas figuras de linguagem que desestabilizam o cerne mesmo do que se entende por teoria e crítica literárias, pois ao mesmo tempo em que emitem o juízo crítico da autora sobre o assunto tratado, denunciam o caráter representacional desse mesmo juízo crítico. Assim, no mesmo instante em que revelam a *verdade*, esses ensaios a velam na *não-verdade* (que não é a mentira).

Entretanto, exatamente como ocorre em sua técnica de construção da narrativa, essa aparente *falha* de perspectiva, essa *fraqueza* é, ela mesma, um jogo de aparências, pois nela reside a grande força presente em todos os escritos de Chopin: no instante mesmo em que ela encena o que seria um falso posicionamento crítico, ela de fato se posiciona criticamente, em “um *processo* aberto e infinito, ao mesmo tempo de geração e de subversão de significados” (JOHNSON, 1995, p. 40, grifo da autora). Para além da essência fundamentalmente feminista de “contestação do patriarcado” (XAVIER, 1999, p. 16) que o define, esse *processo infinito* que se verifica em toda a obra da autora é uma operação textual de resistência ao universo patriarcal. Investigar como se dá tal processo, ou o que é essa operação textual, se é que se pode dizer que ela “é” algo, na obra de chopiniana é o propósito último do presente estudo. Contudo, antes de fazê-lo é necessário especificar com mais propriedade a circunscrição de autora e obra ao cânone feminista. Para tanto, é preciso questionar a fantasmagoria que perpassa tudo que foi dito acima: o que é o cânone? Mais precisamente, o que é o cânone feminista?

2. FEMINISMOS DE KATE CHOPIN

Feminism, like Marxism, structuralism, poststructuralism (or like the narrow striped tie?), is definitively passé. No one — that is, no one fashionable, no one dans la vent, in the wind, knowing which way the wind blows — “does” it anymore.

Ah, well, so much for la mode. Some of us may have to resign ourselves to being unfashionable.

Susan Rubin Suleiman³⁶

2.1 A LEI DO LOGOS

Antes de se colocar em debate o que é o *cânone feminista* é necessário equacionar o que é o *cânone*, e aqui *cânone* refere-se especificamente ao *cânone literário*. Responder à ambiciosa pergunta “o que é o cânone?” foge aos pressupostos e limites do presente estudo, uma vez que uma tradicional e canônica linha de estudiosos de peso já lançou luzes sobre a questão. T. S. Eliot, Octavio Paz, Harold Bloom, Elaine Showalter e Leyla Perrone-Moisés³⁷, para ficar apenas no século XX e apenas no continente americano, propuseram as mais acuradas e abalizadas respostas àquela que, junto de “o que é literatura?” e “o que é mimesis?”, é uma das questões fundamentais dos estudos literários.

No entanto, poder-se-ia especular, dentro das próprias obras dos estudiosos mencionados, quais são os pressupostos da *formação do cânone*, quais são as convenções que definem o que é e o que não é, o que está e o que não está, o que faz e o que não faz parte do cânone. Com poucas variações se chegaria à conclusão de que, em última instância e de maneira bastante abrangente, o que forma o cânone, ou seja, as regras que o instituem, são valores arbitrários que mudam de acordo com os pressupostos, teóricos ou não, daqueles que o instauram — escritores(as), críticos(as), teóricos(as), a mídia e os(as) leitores(as) — e de acordo com o momento histórico que, em um movimento helicoidal, acaba por definir

³⁶ In: “Writing Past the Wall, or the Passion According to H.C.” (1991, p. VII).

³⁷ T. S. Eliot em *The Sacred Wood* (1920) e em outras obras de teoria e crítica literária; Octavio Paz em *Os filhos do barro* [*Los Hijos del Limo*, 1974]; Harold Bloom na assim denominada Tetralogia da Influência [*A angústia da influência* (*The Anxiety of Influence*, 1973), *Um mapa da desleitura* (*A Map of Misreading*, 1975), *Cabala e crítica* (*Kabbalah and Criticism*, 1975) e *Poesia e repressão* (*Poetry and Repression*, 1976)]; Elaine Showalter em praticamente todas as suas obras, mas mais precisamente em *A Literature of Their Own* (1977), *Inventing Herself* (2001) e *A Jury of Her Peers* (2009); e Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas* (1998). Vide Referências Bibliográficas para *A angústia da influência* e Bibliografia Consultada para as demais obras.

quaisquer pressupostos. Há que se acrescentar a esses dois pontos um terceiro, mais prático e de ordem político-econômica, qual seja a questão do acesso aos textos, o que envolve desde a editoração, divulgação, distribuição e preços até a tradução de obras escritas em outros idiomas.

A chave do processo de formação do cânone é, portanto, a complexa noção de *valor*, que muda ao longo da História e torna o cânone infixo. A título de exemplo dessa infixidez observa-se, na História das literaturas em língua inglesa, que William Makepeace Thackeray (1811 – 1863) era um autor canônico na segunda metade do século XIX, mas atualmente é quase um desconhecido (ou mesmo um esquecido) dos instauradores do cânone, ainda que **A feira das vaidades** [**Vanity Fair**, 1847 – 1848], sua obra mais importante, tenha exercido influência direta sobre autores como Charles Dickens e Virginia Woolf; enquanto Emily Dickinson, nome praticamente desconhecido durante a mesma segunda metade do século XIX, é hoje uma unanimidade em qualquer cânone literário. Essa situação concernente a Thackeray e Dickinson pode vir a mudar (ou não) no futuro à medida que os valores daqueles que estabelecem o cânone e dos leitores de literatura também mudem.

A noção de valor, em si, é uma abstração, uma invenção humana para explicar o inexplicável, pois o valor nunca está implícito ao objeto ou ao ser “em si”, mas é atribuído por outrem a esse objeto ou ser. Como tal e na busca por definir essa noção de maneira mais concreta, a sociedade patriarcal criou tipologias de valor, convenções arbitrárias ou motivadas que procuram materializar tal noção nos diversos aspectos da existência com o intuito de organizá-la e controlá-la. Assim, a noção de valor desdobra-se em valores éticos, morais, sociais, culturais, religiosos, emocionais, econômicos, políticos, institucionais etc., que podem ser fixos (atemporais) ou dinâmicos (mutáveis), por isso infixos, dependendo do momento histórico. Todos esses desdobramentos são, invariavelmente, pautados pelo aspecto fulcral do valor: o julgamento, um ato maniqueísta de escolha condicionado por oposições binárias e hierarquizações. Em outras palavras, a instauração e/ou aplicação de uma lei, uma convenção.

Sendo assim há, no processo de formação do cânone literário, uma transferência dessa noção de valor presente na sociedade patriarcal para a instância literária, o que, por consequência, resulta em inclusões e exclusões que fazem do cânone um desdobramento dos sistemas/epistemes — metafísica ocidental, metafísica da presença, dialética, lógica, patriarcado, Falogocentrismo, dentre outros conceito que, apesar de nomearem coisas diferentes, interpenetram-se, alinham-se ou opõem-se uns aos outros — que compõem, definem e/ou caracterizam o *Logos* ocidental.

Uma das definições da palavra “Logos” é “pensamento”, sendo o pensamento o espaço onde habita o “conhecimento”. O Logos é, portanto, todo o conhecimento ocidental — a Filosofia, a História, as Religiões, as Artes — e, conseqüentemente, todo o resultado desse conhecimento — a Sociedade, a Cultura, a Política, as Leis. Se o pensamento, que juntamente do corpo e do espírito estabelece o conceito mesmo de “humanidade”, se constitui e permanece operante/operando a partir de dualidades inseridas em um esquema de oposições e hierarquias, então o Logos enquanto habitação do pensamento, lugar com o qual o pensamento se identifica e no qual se reflete, conteúdo da forma que permite afirmar que o pensamento é o próprio Logos e vice-versa, tem por *essência* definidora e estruturante pares conceituais que se relacionam mutuamente a partir de um sistema hierárquico regido pelo conceito de oposição. Dessa forma, dualidade, oposição e hierarquia, separadas ou conjugadas, caracterizam os processos formadores do Logos e, como tal, o código, os vetores — valores fixos (atemporais) e valores dinâmicos (mutáveis, revitalizadores) — que regem a ordem interna e externa de tudo que dele emana e/ou para ele conflui. Nas palavras de Hélène Cixous,

[o] pensamento tem sempre trabalhado por meio de oposições,

Fala/Escrita

Parole/Écriture

Alto/Baixo

Através de oposições hierárquicas, duais. Superior/Inferior. Mitos, lendas, livros. Sistemas filosóficos. Em todo lugar onde a ordem intervém, onde a lei organiza o que é pensável por oposições (dual, irreconciliável; ou subalterno, dialético). E todos esses pares de oposições são *conjugações* (1986, p. 64, grifo da autora).

Dentro disso que se pode chamar de *Lei do Logos* — note-se que o Logos é a própria Lei, que tem na parábola “Diante da lei” [“Vor dem Gesetz”, 1915], de Kafka, a metáfora por excelência do seu funcionamento — é que se articula a relação dialética entre os diversos pares conceituais que constituem todos os aspectos da humanidade, uma relação na qual apenas um dos lados detém a voz. É sobre esse irônico impasse que todo o Ocidente foi erigido, impasse que se articula dentro de um princípio metafísico de *alteridade*: o *uno* (masculino) só existe, só encontra sua definição, em relação ao *não-uno* ou *plural* (feminino), ou seja, o *uno* está condicionado ou é determinado pelo *não-uno* e vice-versa, por isso não se pode suprimir nenhum dos lados desse ou de quaisquer outros pares conceituais sob pena de completa obliteração dos dois membros do duo.

Essa relação de alteridade entre os lados dos pares conceituais é instituída e regida por interesses políticos e econômicos que têm por objetivo principal o poder. Esse poder não se configura como sistemas vários de dominação, seja essa dominação temporal ou religiosa, de um indivíduo, um grupo de indivíduos ou uma sociedade sobre outros indivíduos/grupos/sociedades, o que se poderia chamar de uma busca mais geral e abrangente pelo poder, mas sim por uma *micro-física do poder*, um poder que ao mesmo tempo é e possibilita as manifestações de qualquer mecanismo de poder: trata-se do poder sobre a voz, que é, por conseguinte, o poder sobre *e* da presença, *o poder sobre e do discurso*, falado e/ou escrito, que “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2006a, p. 10). Esse poder a que Foucault se refere, no entanto, só pode ser um “direito privilegiado ou exclusivo do *sujeito que fala*” (id., p. 9, grifo nosso).

Quem é, então, esse “sujeito que fala”? É o sujeito que *inventou* a voz para falar, o sujeito que, à maneira do Demiurgo bíblico, criou o Logos a partir da fala e da consequente presença do falante; o sujeito que foi criado à imagem e semelhança desse Demiurgo e, tendo elevado o mito bíblico — o seu próprio mito, já que ele é o próprio Demiurgo na dinâmica da imagem e semelhança — ao posto de verdade absoluta, tomou para si o direito privilegiado e exclusivo da fala³⁸. Trata-se do homem, o sujeito do sexo masculino. O homem é um dos lados da dualidade primordial, do par conceitual que é, possivelmente, a origem de todos os demais pares conceituais: homem/mulher. Essa configuração implica, portanto e dentro da dinâmica da Lei do Logos, que a mulher *não é um sujeito que fala*, logo, e por essa razão, ela *não tem o poder sobre o discurso*.

No par conceitual homem/mulher é o homem que, desde a invenção do Logos, invenção do próprio homem para explicar sua existência, detém o poder sobre o discurso, poder que, como quer Camille Paglia, a controversa teórica ítalo-americana, foi *roubado* ou, como diria Michel Foucault (2006a, p. 9), *interditado* à mulher quando da “evolução do culto da terra para o culto do céu”, o que a transferiu “para o reino inferior” (PAGLIA, 1992, p. 20), já que a mulher, para *La Paglia*, é um ser *ctônico*, um ser intimamente ligado às forças profundas e avassaladoras da terra.

³⁸ Está-se referindo aqui e em posteriores construções como “paradigma instaurado pelo Demiurgo bíblico” ou “paradigma do Demiurgo” ao mito judaico-cristão da criação do ser humano conforme narrado em Gênesis 1, onde se lê que “Deus [o Demiurgo] disse: ‘Façamos o homem [e *não* a mulher] à nossa imagem, como nossa semelhança [...]’ (Gênesis 1, 26). Não se entrará, no presente estudo, na complexa questão instaurada em Gênesis 1, 27, “homem e mulher ele [Deus] os criou”, que demandaria uma investigação dos mitos de Lilith e Shekhinah a partir de Isaías 34,14 e Êxodo 40,35 em co-relação com a mística/mítica babilônica, grega e judaica. A versão do texto bíblico utilizada nestas e em demais citações, anteriores e posteriores, é a d’A **Bíblia de Jerusalém**. Vide Referências Bibliográficas.

Ao que tudo indica, é a narrativa do mito bíblico que instaura o culto do céu e, por consequência, a centralidade do falo masculino como condição *sine qua non* da existência de homens e mulheres, uma vez que tudo que pertence ao céu e que para ele aponta é, simbolicamente, fálico. Assim, o falo masculino condiciona igualmente a existência de homens e mulheres, o que insere um interessante suplemento — algo que adiciona e substitui —, ainda que na forma de um sempre problemático silogismo aristotélico, ao *cogito ergo sum*, a clássica definição cartesiana da existência: se o pensar (*cogito*), para Descartes, é condição da existência (*sum*), e a condição da existência é portar o falo, então o pensar é fálico. Tal inserção demanda, de pronto, uma revisão do que se denominou Logos aqui, já que se o pensar é fálico o pensamento também o é. Sendo o pensamento o próprio Logos, então o Logos é, por assimilação, também fálico e a Lei do Logos tem no falo o seu princípio articulador. Dessa forma, é sobre um *Sistema Falogocêntrico*, e não apenas Fálico ou Logocêntrico, que se assentam as bases da sociedade e da cultura ocidentais.

É essa centralidade do falo na existência, centralidade esta que alimenta e mantém em operação o referido sistema, que interditou e ainda interdita o discurso à mulher, que lhe tolhe, portanto, o acesso ao poder. Vale notar neste ponto que os homens (e, muito mais tarde, com a ascensão do Movimento Feminista, também as mulheres) têm o poder como incessante busca existencial, como se o poder estivesse sempre sob ameaça de escapar-lhes por entre as mãos e por isso precisasse ser permanentemente buscado, resgatado, reafirmado, arregimentando uma postura que está, de alguma forma, em relação direta com a interdição do discurso ao sujeito feminino. Assim, se o falo, dentro da lógica em debate, é a condição mínima da existência, ele é também, por consequência, o definidor da identidade e o cerne da personalidade. Diante disso, é importante ressaltar, ainda que apenas de relance, que o falo é um fator biológico — o órgão sexual masculino, no caso — elevado ao posto de verdade última, definição mesma da subjetividade, da qual o *gênero* sexual que o sujeito escolhe, deixa-se ou é determinado a pertencer é parte constituinte. Nessa linha de raciocínio, o *gênero* é determinado pelo *sexo* e isso, como se verá, foi um dos primeiros grandes problemas que o Feminismo e seus desdobramentos imediatos (os Estudos de Gênero e os *Queer Studies*) tiveram (e ainda têm) que enfrentar.

A mulher não porta o falo, por isso ela se constitui no outrora mencionado *unheimlich* freudiano, algo que não possui uma existência própria, como um habitante do mundo dos mortos, o *outro mundo*, que é também o *mundo do outro*, uma fantasmagoria que desafia a ordem básica (o par conceitual vida/morte) do universo, causa última e motivo arquetípico do medo (o *desconhecido*, o *não familiar*, a definição mesma da palavra *unheimlich*). A mulher é

o estranho por oposição ao conhecido (o homem), o invisível por oposição ao visível (o falo), o negativo por oposição ao positivo (a lógica). Ela é o que Lacan, discípulo/filho de Freud, *o próprio Freud* no paradigma instaurado pelo Demiurgo bíblico, chamaria de Outro, Outro que, diferente do que ocorre com o Eu, não pode ser tido como exatamente existente, visto que sua existência, ou a sua auto-definição/identidade/personalidade, constitui-se a partir de uma imagem especular (cf. LACAN, 1998) do falo ausente, falo que se torna, então, seu objeto de inveja (cf. FREUD, 1969b). Dentro da Lei do Logos a mulher se opõe ao homem e lhe é hierarquicamente inferior por não portar o falo.

Entretanto, não é possível excluí-la ou extirpá-la do reino do Logos, uma vez que isso destruiria o próprio Logos, que se estabelece a partir de uma lógica dialética (a alteridade). Se se suprime um dos lados das dualidades elas perdem a razão de ser/existir, o que resulta em concluir que a relação mesma entre os pólos dos pares conceituais é uma *relação de identificação/alteridade* ou, ao menos, de semelhança. Essa relação de identificação não se dá por um reconhecimento de um pólo no outro, o que teoricamente deveria resultar em acolhida e aceitação da diferença irreduzível entre os atores do duo naquela que seria uma lógica outra, nem positiva e nem negativa, uma (derridiana) lógica do tímpano/margem/hymen. Ao contrário, ela se instaura a partir do reconhecimento narcísico/egoísta de si mesmo de apenas um dos lados do duo naquilo que passa a ser a *falta*, a *falha* do outro.

Dentro do pensamento freudiano-lacanian aqui evocado, na menina “o menino pode ver o reflexo de seus receios e ficar certo de que, se ela tem ‘inveja’ [a inveja do falo], então ele deve afinal ter ‘alguma coisa’” (NYE, 1995, p. 181). Assim, o lado hierarquicamente dominante do par conceitual precisa ou alimenta-se da inferiorização e/ou enfraquecimento do outro lado para se auto-definir, mas nunca de sua total obliteração. Esse processo de inferiorização e enfraquecimento constitui-se no desenvolvimento, por parte do lado dominante, de estratégias ideológicas para relegar e manter o lado “mais fraco” em permanente submissão. Há, portanto, a instauração de *relações de poder* pelo lado dominante no tratamento com o lado dominado, algo que

se articula sobre dois elementos que lhe são indispensáveis por ser exatamente uma relação de poder: que “o outro” (aquele sobre o qual ela se exerce) seja inteiramente reconhecido e mantido até o fim como o sujeito de ação; e que se abra, diante da relação de poder, todo um campo de respostas, reações, efeitos, invenções possíveis (FOUCAULT, 1995, p. 243).

No caso do duo homem/mulher, o Falogocentrismo ocidental idealizou a maternidade e o casamento como as principais estratégias para manter a mulher inserida nessa economia do mais forte/mais fraco. A partir de um processo de naturalização dessas duas categorias, maternidade e casamento foram ideologicamente impostos à mulher como definições de seu ser/existir. Na passagem do culto da terra para o culto do céu a maternidade foi elevada ao *status* de sagrada na figura da Mãe de Cristo, aquela que concebeu o Filho de Deus (o próprio Deus no paradigma do Demiurgo e no Dogma da Trindade) e permaneceu virgem. Tal sacralização foi imposta de tal forma que a mulher a internalizou como verdade absoluta e, por conseguinte, a tomou como modelo a ser seguido porque *natural*, da mesma forma que o falo, no imaginário ocidental, foi reificado pela Psicanálise freudiana/laciana como *natural*.

A condição para a maternidade é o casamento, também elevado ao *status* de sagrado pelo Dogma Católico, um dos dogmas fundadores do Falogocentrismo. Por assimilação, o casamento se tornou um *ato natural*, independentemente (ou justamente por isso) se entendido como um religioso laço inquebrável estabelecido por Deus no dogma mencionado ou um secular *affair d'argent* como prega o Código Napoleônico, à medida que ele é a única instituição social em que a maternidade pode ser ética e moralmente — legalmente, portanto — exercida, arregimentando assim e no interior da lógica patriarcal a única possibilidade de união estável entre homens e mulheres, seres em tudo diferentes, qual seja a *família*, concepção judaico-cristã baseada na imagem da Sagrada Família bíblica [pai/Deus (ou José, pai adotivo de Cristo), mãe/Virgem Maria (ou o Espírito Santo, entidade tida como feminina por algumas correntes teológicas³⁹) e filho/Cristo, mas jamais *filha*], microcosmo ideológico no qual a sociedade ocidental baseou a sua macro-estruturação opositora e hierarquizante.

A problemática dessas duas instituições, maternidade e casamento, não reside nelas mesmas enquanto instituições, mas sim na *sacralização, naturalização e ideologização* a que foram submetidas e transformadas pelo patriarcado, que as reificou de forma a torná-las únicas possibilidades de ser/existir dentro da sociedade e da cultura. Toda e qualquer possibilidade que seja divergente dessa *estrutura familiar* (um homem e uma mulher vivendo juntos sem se casar, uma mulher com um filho sem ter um marido, duas mulheres ou dois homens vivendo juntos como parceiros etc.) é tomada como imoral e anti-ética, por isso ilegal e anti-natural, e, dessa forma, relegada à periferia/margem⁴⁰ inicialmente num processo de

³⁹ Vide Referências Bibliográficas para o livro de Donald Gelpi, **The Divine Mother: a Trinitarian Theology of the Holy Spirit** (1984), interessante estudo sobre o assunto.

⁴⁰ A palavra “margem” aqui e nas demais menções até o final deste sub-capítulo está sendo usada ainda em seu sentido de oposição à palavra “centro”, ou seja, tudo que está fora ou que não pertence ao centro, e não no

negação e inferiorização (preconceitos, segregações etc.) e, posteriormente, a partir de uma pretensa aceitação das denominadas “minorias” ou “diferenças” (mulheres, negros, índios, homossexuais etc.), num processo de falsa re-integração (acolhimento ou aceitação) à centralidade do Logos que é, na verdade, uma re-integração ao sistema Falogocêntrico, sistema esse que, como já dito, não funciona sem a economia da Lei do Logos e do qual não existe saída uma vez que tudo pertence ao sistema, inclusive seus desvios, falhas e contestações.

Se submetida a uma análise mais acurada, a dinâmica da maternidade e do casamento revela-se cruel para com a mulher, já que o prazer sexual, o fator que rege a ambas e que rege, de modo fantasmático, o próprio Falogocentrismo, é um tabu tanto para homens quanto para mulheres (o sexo deve ser *usado* apenas para reprodução, e jamais como forma de prazer físico, ditam os dogmas judaico-cristãos) que, no caso específico das mulheres, é interdito de modo sistemático. Dessa forma, o ícone da mãe de Cristo, a Virgem Maria, ou o paradigma da *santa*, é utilizado de modo particularmente impiedoso pelo patriarcado ao impor ao imaginário feminino o permanecer virgem depois da maternidade, partindo do princípio de que o corpo da mulher é, então, templo do surgimento da vida e, como todo templo, deve permanecer inviolado, livre do “profano” prazer sexual.

Todavia, para que haja o surgimento da vida no interior do templo que é o corpo feminino é preciso que tal corpo seja *duplamente violado*: pelo falo ou seu avatar (a inseminação artificial) que o invade a partir do exterior e pela criança que dele deve exteriorizar-se, criança esta que, dentro do pensamento psicanalítico que vem sendo aqui tangenciado, é tida como uma metáfora do falo invejado pela mulher. Essa dupla violação não pode implicar em prazer sexual para a mulher, pois o prazer sexual feminino, a *jouissance* — sem limites ou amarras, sem oposições ou hierarquias como toda forma de prazer, o que é uma ameaça ao Falogocentrismo à medida que coloca sob suspeita os tabus ético-moralizantes que sustentam a Lei do Logos —, recai no ícone de Maria Madalena, inferiorizado pelo universo patriarcal por ser o *profano* no par conceitual sagrado/profano.

O modelo de Maria Madalena, paradigma da *prostituta* por oposição ao paradigma da santa, revela-se não apenas cruel mas *duplamente cruel* à mulher. Uma vez que o corpo da prostituta está em perpétua violação, logo é um templo profanado que não pode ser resacralizado pela santidade do casamento ou pela antitética sacralidade da maternidade, esse corpo é tomado como mero objeto de prazer pelo patriarcado e, como em qualquer processo

sentido estabelecido na introdução deste estudo, visto que o objetivo da presente discussão é explicar, de maneira bastante geral e introdutória, como funciona o sistema Falogocêntrico e a Lei do Logos, e não contestá-los.

de objetificação, tido como propriedade (mercadoria fetichizada, diriam os marxistas). Ao mesmo tempo em que *objetificado*, o corpo da prostituta é *usado* pelo mesmo patriarcado como fuga ao casamento (que implica no tabu do prazer sexual), fuga esta criada pelo homem para si próprio como uma forma de desviar-se da interdição sem comprometer, pelo menos não diretamente, a instituição matrimonial. Nessa dinâmica a interdição do prazer sexual aplica-se apenas à mulher, e a prostituta, que teoricamente não interiorizou e/ou assumiu esse tabu, é relegada então à margem do universo social.

Dessa forma o casamento, ao qual os paradigmas da santa e da prostituta estão atrelados, constitui-se na forma máxima de crueldade para com a mulher, uma vez que dentro dos seus limites a mulher tem o seu prazer interdito na sacralidade da maternidade, e fora dele ela é marginalizada não apenas no paradigma da prostituta, mas também no paradigma da mulher solteira, que não será aqui abordado. É esse jogo entre maternidade e casamento, em si auto-repetitivo e muito mais complexo do que a abordagem feita acima, que foi ideologicamente construído pelo patriarcado para negar a voz à mulher, para mantê-la em silêncio. Com isso, o patriarcado pôde construir uma sociedade para si mesmo, o mundo exterior ao microcosmo familiar, sociedade que só se tornou possível e viável por que a mulher foi sistemática e ideologicamente elevada ao posto do “Anjo da Casa” (WOOLF, 1996, p. 43) de Woolf, ou seja, mantida confinada no espaço interno da casa. Da mesma forma que, como antes mencionado, a mulher não é um ser exatamente existente na perspectiva freudiana-lacaniana da auto-definição/identidade/personalidade, ela também não é um ser socialmente existente, uma vez que dentro do casamento ela está fora do universo social e, se fora dele, ela permanece ainda fora do universo social ao habitar a sua margem.

Em sua iconoclastia libertária, Camille Paglia insurge-se contra toda essa dinâmica do jogo entre maternidade e casamento aqui apresentada ao dizer que o

movimento feminista tende a denegrir ou marginalizar a mulher que quer ficar em casa, amar seu marido e ter filhos, que valoriza dar à luz e criar um filho como missão central na vida. Está mais do que na hora de o feminismo ocidental conseguir lidar com a centralidade da maternidade para a maioria das mulheres no mundo (PAGLIA, 2007, p. 2).

La Paglia, em um arroubo de tonalidades existencialistas, parte do princípio de que o casamento e a maternidade são escolhas conscientes que devem ou não ser feitas pelas mulheres, ou seja, para ela a sacralização, naturalização e ideologização dessas duas

instituições pelo patriarcado já está superada, uma ideia que começa a se tornar corrente com a emergência do Pós-feminismo, do qual a teórica é uma das principais vozes, pensamento que tem por princípio a

ideia do surgimento de um pluralismo, subsidiário das ideologias neoliberais e da economia de mercado, em que os diversos agentes sociais teriam livres canais de expressão, sugerindo portanto a superação das lutas de caráter ortodoxo pelas igualdades e pela construção de uma identidade feminina, e a emergência de um novo momento da militância das mulheres (HOLLANDA, 1994, p. 10).

Camille Paglia está correta e sua crítica é bastante pertinente. Contudo, dada a situação atual da humanidade em geral e das mulheres em particular, é inevitável concluir que ainda há um longo caminho a ser percorrido para que essas prisões ideológicas criadas pelo patriarcado para confinar a mulher sejam *totalmente* desarticuladas e possam, então, se tornar escolhas que as mulheres fazem ou não à sua própria conta e risco. O início desse caminho, hoje já bastante conhecido, está inscrito nas próprias palavras de *La Paglia: o Feminismo, ou Movimento Feminista*.

2.2 O FEMINISMO

Da mesma forma que os pós-estruturalismos e sendo ele também uma teoria pós-estruturalista, portanto pós-moderna — “coisas que são tão heterogêneas ainda que em uma relação de contaminação e incorporação teratológica” (DERRIDA, 1990, p. 67) —, o Feminismo surge ao final da década de 1960 como práxis política e pensamento teórico imediatamente decorrente dos acontecimentos de maio de 1968 e tendo por objetivo não apenas a “contestação do patriarcado” (XAVIER, 1999, p. 16), mas a desarticulação da Lei do Logos. Sua história, no entanto, começa muito antes de 1969, dentro do cerne do patriarcado que, como todo sistema “muito bem” articulado, *dá margem, cria* ou *gesta* suas próprias falhas, ou seja, dentro do microcosmo da família.

Confinada no restrito espaço da casa, sob rígido controle das instituições do casamento e da maternidade, tendo o espaço público interdito para si e sua voz silenciada, a mulher foi por muitos séculos mantida à sombra do homem. Porém, em meio aos diversos afazeres domésticos, historicamente a mulher sempre foi responsável pela educação das crianças e por lidar com os servos e com os idosos. Inerente a esses dois fatores sócio-culturais, a mulher

também manteve, de uma forma ou outra, contato com outras mulheres. O contar histórias para as crianças, o ouvir as histórias dos mais velhos e a conversa sussurrada na intimidade da casa com outras mulheres, portanto, são lugares comuns do multiverso feminino e instauraram-se como *desvios* — *sorties*, para invocar aqui Hélène Cixous; *detours*, para invocar igualmente Jacques Derrida; *sopros*, para invocar o lírico Maurice Blanchot⁴¹ —, válvulas de escape ante as restrições impostas pelo universo patriarcal, maneiras que a mulher encontrou para falar e fazer-se ouvir no silêncio.

Esses desvios são, talvez, as bases mesmas que possibilitaram o surgimento do Feminismo por entre as falhas do sistema, pois eles vão atuar como “milhões de algo como toupeiras (Topoi, minas terrestres), até então desconhecidas” (CIXOUS, 1986, p. 65) a medida que “a mulher-anjo [a esposa submissa e mãe zelosa] manipula sua esfera doméstica/mística para garantir o bem-estar daqueles confiados aos seus cuidados”, o que “revela que ela *pode* manipular, pode esquematizar, pode enredar — tanto histórias quanto estratégias” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 26, grifo das autoras). De qualquer forma, é fato que, como se verá a seguir, quando surge a forma romance e a mulher apodera-se da pena e começa também a escrever, ela já tem certa *experiência em narrar*, em *tecer histórias*.

Com a emergência da burguesia em finais do século XVIII, começa a estabelecer-se uma sociedade letrada e a demanda por jornais, revistas e textos literários aumenta de modo dramático. A necessidade de dominar a escrita torna-se contingente, mas a escrita, assim como toda forma de educação formal ou toda forma de discurso, também foi historicamente interdita à mulher. A primeira luta das mulheres, que pode ser tida no máximo como um Feminismo latente, visto que não se constituiu em um movimento organizado, mas que já é um claro e importante indício de resistência ao Falogocentrismo, articula-se pelo direito a uma educação formal idêntica à recebida pelo homem, ou seja, pelo domínio da escrita propriamente dita.

É certo que, na História do ocidente, sempre existiram mulheres letradas — Safo (c. 630 a.C. – c. 570 a.C.), Christine de Pizan (c. 1365 – 1429), Anne Bradstreet (c. 1612 – 1672), Aphra Behn (1640 – 1689), Poullain de La Barre (1647 – 1725), dentre outras —, mas essas mulheres constituíram exceções muito particulares. De forma mais abrangente, a imensa

⁴¹ Cixous em “Sorties” (1986), Derrida em **Des Tours de Babel** (1985) [apesar de traduzido como **Torres de Babel** em português, o título desse ensaio é um jogo semântico impossível de ser traduzido, pois ao mesmo tempo em que *Des Tours* refere-se à “torre” (“as torres” seria a tradução literal), o som criado quando se lê as duas palavras em voz alta remete à *detour*, palavra tanto francesa quanto inglesa que significa “desvio”. Essa interessante duplicidade ou ambiguidade do título expressa muito bem o assunto tratado por Derrida neste texto, no qual o filósofo faz uma crítica à concepção de tradução como desvio ao original], Maurice Blanchot em **O espaço literário** [L’espace littéraire, 1955]. Vide Referências Bibliográficas para Cixous e Bibliografia Consultada para Derrida e Blanchot.

maioria das mulheres, ao menos até o início do século XIX, tinha acesso quando muito a uma educação informal ministrada pela família ou pela Igreja: Jane Austen e as irmãs Brontë são exemplos disso. A primeira mulher a advogar publicamente pelo direito à educação e pelo consequente acesso irrestrito à escrita para todas as mulheres, bem como a clamar direitos igualitários de acesso às formas de pensar para homens e mulheres, foi a inglesa Mary Wollstonecraft (1759 – 1797), autora do fundamental **A Vindication of the Rights of Woman** (1792).

Casada com o escritor e filósofo William Godwin, mãe de Mary Shelley, amiga de William Blake e taxada de “‘hiena de saia’ e uma ‘coquete filósofa’” (GILBERT; GUBAR, 2007, p. 41) pelo patriarcado, Wollstonecraft estava muito à frente de seu tempo ao associar a inocência feminina, as condições de mãe e dona de casa dedicada tão valorizada pela sociedade setecentista e oitocentista, à ignorância e fraqueza — “[c]rianças, afirmo, devem ser inocentes, mas quando o epíteto é aplicado a homens ou mulheres tem-se um termo civil para fraqueza” (WOLLSTONECRAFT, 1975, p. 20); ao reivindicar uma educação formal igualitária para homens e mulheres — “[h]omens e mulheres devem ser educados, em boa parte, pelas opiniões e costumes da sociedade em que vivem” (id., p. 21); ao estender à mulher o princípio iluminista de que a virtude deve advir da razão — “[d]e fato, é uma farsa chamar qualquer ser de virtuoso se as virtudes não resultam do exercício da própria razão desse ser. Esta era a opinião de Rousseau a respeito dos homens: eu a estendo às mulheres, e assevero com confiança que elas tem sido mantidas fora da esfera da razão por um falso refinamento, e não por um esforço em adquirir qualidades masculinas” (id., *ibid.*); e ao incitar as mulheres a revolucionarem seus costumes em benefício de si próprias e da sociedade — “[é] tempo das mulheres efetuarem uma revolução em seus costumes, tempo de restaurar-lhes sua dignidade perdida e proporcionar-lhes, como parte da espécie humana, o aperfeiçoamento por meio da reforma de si mesmas e do mundo” (id., p. 45).

À mesma época em que Wollstonecraft escandalizava igualmente homens e mulheres com a publicação de suas ideias, o romance, surgido em meados do mesmo século e a forma literária burguesa por excelência, estava em franca evolução qualitativa e expansão quantitativa junto ao público leitor. Híbrido por natureza, paródia de todos os demais gêneros literários e tendo por matéria o presente, a forma romance congrega, em seu realismo característico, a verossimilhança à realidade da nova ordem social e o individualismo, cerne

dessa realidade. Apesar de sua história assentar-se sobre antecedentes masculinos⁴², o que o torna um gênero literário patriarcal por excelência, foram as mulheres que o tornaram popular.

A partir de finais do século XVIII até o presente, num movimento que, por si só, é uma forma de resistência ao confinamento, interdição e silenciamento impostos pelo universo Falogocêntrico, mulheres como Ann Radcliffe (1764 – 1823), a própria Mary Wollstonecraft, Jane Austen (1775 – 1817), as irmãs Brontë, Mary Shelley (1797 – 1851), dentre diversas outras, se apoderaram da pena, ao mesmo tempo “um pênis metafórico” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 3) e “uma pistola metafórica” (id., 1988a, p. 3), e se tornaram proeminentes na cena do mercado editorial anglo-americano com os seus romances, a ponto de incomodarem profundamente o canônico Nathaniel Hawthorne, autor daquelas que são até hoje as palavras mais criticadas já escritas por um homem: “[t]odas as mulheres, enquanto autoras, são débeis e maçantes. Eu gostaria que elas fossem proibidas de escrever sob pena de terem seus rostos profundamente escarificados com uma concha de ostra” (1985, p. 624, grifo do autor), escreveu o irado Mestre de Salem em uma carta datada de 11 de dezembro de 1852 a seu editor e amigo J. T. Fields; “[a] América está hoje completamente tomada por uma turba e_____l [execrável] de mulheres escrivinhadoras, e eu não devo ter chance de sucesso enquanto o gosto do público estiver ocupado com esse lixo... de fato, eu deveria envergonhar-me de mim mesmo caso obtivesse algum sucesso” (1987, p. 304), escandalizou-se Hawthorne na famosa carta de 19 de janeiro de 1855 endereçada a W. D. Ticknor, também seu editor e amigo. Hawthorne não viveu o bastante para presenciar algo diante do qual ele certamente não teria se contido e utilizado uma palavra realmente de baixo calão para definir: a respeitada casa editorial Ticknor & Fields um dia se tornaria a também respeitada Houghton, Mifflin e viria a publicar “débeis e maçantes” “mulheres escrivinhadoras” como Kate Chopin, por exemplo⁴³.

Três aspectos merecem especial ênfase diante do exposto: primeiramente, é importante observar que os romances escritos por mulheres eram também lidos quase exclusivamente por mulheres, o que acabou gerando uma espécie de teia que se estendeu por entre as frestas do patriarcado e o contaminou de maneira irremediável, pois os ora mencionados lugares comuns do multiverso feminino foram utilizados para disseminar os enredos desses romances. Em

⁴² Suas origens remontam à épica greco-romana, às novelas de cavalaria e aos autos religiosos medievais, textos escritos invariavelmente por homens; ao **Quixote** (1605 – 1615), de Cervantes; seu estabelecimento como nova forma literária se deu com as obras de Daniel Defoe (1659 – 1731), Samuel Richardson (1689 – 1761) e Henry Fielding (1707 – 1754); etc.

⁴³ A editora Ticknor & Fields, fundada em 1854 por William David Ticknor e James Thomas Fields, mudou oficialmente a sua razão social para Houghton, Mifflin em 1908 (cf. WIKIPEDIA, acesso em 19 jan. 2010). Como já mencionado no capítulo anterior, Kate Chopin publicou **Bayou Folk** por essa casa editorial.

segundo lugar, o resultado mais imediato dessa disseminação foi um interessante e produtivo encontro entre os desvios femininos ao Falogocentrismo — a *experiência em narrar* — e o reino da escrita, o que resultou em um surgimento maciço de romances escritos por mulheres inspiradas pelas autoras de suas leituras.

Em terceiro lugar, ao que tudo indica as ideias de Mary Wollstonecraft foram veladamente abraçadas e, de certa forma, até mesmo postas em prática pelas mulheres de sua época. Considerando-se o extremo sucesso de Ann Radcliffe e de todas as escritoras que percorreram as sendas do romance gótico por ela inspiradas⁴⁴, talvez seja possível até afirmar que as ideias de Wollstonecraft foram colocadas em prática antes mesmo de serem escritas e publicadas. No entanto, “enquanto em **A Vindication of the Rights of Woman** condenava Milton, Pope, Chesterfield e Rousseau por propagarem imagens perniciosas de mulheres”, Wollstonecraft “igualmente desdenhava os hábitos de leitura das mulheres, cuja inclinação ao romance romântico [os romances populares escritos por mulheres] lhe parecia propagar somente ignorância e favorecer a dependência” (GILBERT; GUBAR, 1996, p. 258).

Apesar da dura crítica de Wollstonecraft, as mulheres encontraram na posse, e principalmente no *uso*, da pena um recurso de grande força para se fazerem ouvir em público a partir da interdição imposta pelo patriarcado, sendo o próprio trabalho da escrita um paradoxal movimento de falar (todo texto é um pronunciamento discursivo) no silêncio (só é possível escrever *em silêncio*, logo a escrita é silêncio). Foi esse recurso que permitiu a gestação e a eclosão, ainda no século XIX, da assim denominada primeira onda do Movimento Feminista e, por consequência, da primeira de suas muitas contradições.

Impulsionados pelas publicações de Karl Marx (1818 – 1883) a partir de 1841, começam a surgir os primeiros movimentos sociais de trabalhadores no Reino Unido e na Alemanha como reação aos abusos trazidos pelos avanços da Revolução Industrial e da consumação do Capitalismo como sistema propulsor da nova ordem mundial estabelecida pela ascensão da burguesia no século XVIII. A segunda metade do século XIX foi marcada por diversas manifestações da classe operária europeia e estadunidense em favor de melhores condições de trabalho e de vida. Na Inglaterra, Alemanha, Rússia e Estados Unidos, onde esses movimentos encontraram maior representatividade uma vez que organizados em sindicatos e em torno da obra de Marx, as mulheres encontraram um primeiro espaço de luta

⁴⁴ A título de exemplo pode-se mencionar Clara Reeve (1729 – 1807), Eliza Parsons (1739 – 1811), Regina Maria Roche (1764 – 1845) e Anne Burke (1780 – 1805), todas escritoras de romances góticos que trilharam os caminhos abertos por Ann Radcliffe. Em finais do século XVIII o romance gótico escrito por mulheres era tão popular no Reino Unido que já contava, inclusive, com uma paródia do gênero ao estilo da paródia das novelas de cavalaria no **Quixote: A abadia de Northanger [Northanger Abbey]**, de Jane Austen, foi o primeiro romance escrito pela autora (entre 1798 e 1799), mas só veio a público postumamente em 1817.

mais efetiva pelo direito ao discurso, uma vez que a condição de vida das trabalhadoras à época era muito semelhante à condição de vida dos escravos. A alemã Clara Zetkin (1857 – 1933) e a russa Alexandra Kollontai (1872 – 1952) chegaram mesmo a se tornar lideranças dentro do emergente Partido Comunista em seus países.

Paralelamente às lutas de classe, e no caso específico do continente americano, as mulheres se associaram também ao movimento abolicionista que, desde o início da década de 1850 e influenciado pelo pensamento de Adam Smith (1723 – 1790) e do próprio Marx, ganhava força e exercia forte pressão sobre os meios políticos. De maneiras muito diversas, as mulheres acabaram exercendo papéis de grande importância na abolição da escravatura em alguns países da América, como Estados Unidos e Brasil. A publicação, em 1852, do já mencionado **A cabana do Pai Tomás**, de Stowe, até hoje o mais importante romance sobre a escravidão na história da literatura estadunidense, exerceu um impacto tão profundo sobre a sociedade da época que o próprio Lincoln fez questão de conhecer pessoalmente a autora e foi influenciado pela sua obra ao propor e ratificar a 13ª Emenda. Já no Brasil, que detém o vergonhoso título de ser o último país do continente a abolir a escravidão, foi, como se sabe, uma mulher quem assinou a Lei Áurea.

Em meio a essas contendas importantes nas quais as mulheres se envolveram surge aquela que é a mais importante luta feminina da época e que vai se constituir de fato como a primeira onda feminista: a luta pelo sufrágio. Inglaterra, Alemanha, Rússia e Estados Unidos revelaram-se novamente os espaços em que essa luta encontrou grande representatividade e mais tarde exerceu forte influência sobre o sufragismo nos outros países da Europa e América, já que surge como uma das demandas propostas pelas lideranças femininas dentro dos sindicatos e do Partido Comunista. Um dos marcos dessas lutas femininas pelo sufrágio foi a Seneca Falls Convention, ocorrida nos dias 19 e 20 de julho de 1848 na cidade de Seneca Falls, estado de New York, Estados Unidos. Essa convenção, organizada por Elizabeth Cady Stanton (1815 – 1902), reuniu cerca de trezentos participantes de ambos os sexos e produziu aquele que é o documento fundador do movimento pelo sufrágio feminino naquele país e certamente em todo o continente americano, a “Declaration of Rights and Sentiments” (1848), uma releitura da “The United States Declaration of Independence” (a declaração de independência dos Estados Unidos) assinada por 68 mulheres e 32 homens que prega a igualdade de direitos civis, sociais, políticos e religiosos para sujeitos de ambos os sexos.

O direito ao sufrágio só vai ser conquistado pelas mulheres no decorrer das primeiras décadas do século XX. Entretanto, essa primeira luta organizada foi o que pavimentou o caminho para outras importantes lutas femininas de ordem sócio-política naquele século,

como o direito a candidatar-se e exercer cargos públicos, o direito à licença maternidade, o até hoje controverso e polêmico direito ao aborto, o direito à proteção contra a violência doméstica, contra o abuso sexual e moral no trabalho etc.

Um aspecto importante que emerge a partir de um olhar mais atento a essa primeira onda é que todas essas lutas às quais as mulheres se engajaram na segunda metade do século XIX são perpassadas pela obra de Marx e, por conseguinte, pelo marxismo, o que se estende também às acima mencionadas lutas que serão abraçadas no século XX. A contradição desse cenário emerge quando se constata que a questão da mulher instaura-se, no máximo, como um tema periférico nos escritos de Marx, que a menciona *en passant*, em citação de outras obras e de maneira bastante crítica, por exemplo, quando aborda a formação de bandos no capítulo “A maquinaria e a indústria moderna” no primeiro volume de **O capital** [**Das Kapital**, 1867]. Cita Marx um estudo de Henry Julian Hunter:

[m]ulheres casadas que trabalham em grupo com moças e rapazes são postas à disposição do arrendatário das terras por um homem, o agenciador, que contrata pelo grupo inteiro. Os bandos assim formados se deslocam freqüentemente para lugares que ficam a muitas milhas de distância de suas aldeias, e são encontrados nas estradas, ao amanhecer e ao anoitecer; as mulheres, com anáguas curtas, com as correspondentes saias e botas, às vezes de calças, com a maravilhosa aparência de fortes e sadias, mas *corrompidas por costumeira licenciosidade, sem cuidar das conseqüências nefastas que seu gosto por essa vida movimentada e independente acarreta para os seus rebentos, que definham em casa* (HUNTER *apud* MARX, 2002, p. 456, grifo nosso).

Apesar da crítica Falogocêntrica embutida nessas palavras, que resumidamente podem ser lidas como uma repreensão às mulheres por estarem ocupando o espaço público pertencente ao homem, Marx em nenhum momento exclui o sujeito feminino de seu sistema de pensamento, o que possibilitou o surgimento das já mencionadas lideranças feministas dentro dos sindicatos e do Partido Comunista por meio da dinâmica da luta de classes e da igualdade de direitos. Entretanto, a grande problemática da relação entre o Feminismo e o marxismo surge no século XX, quando as mulheres percebem que suas lutas são específicas e distintas da genérica luta de classes, ou seja, quando elas notam que suas lutas contradizem os ideais comunistas presentes na obra de Marx, cerne do ideário marxista. É nesse ponto que surge a primeira contradição do Feminismo, e a palavra *contradição* será lugar comum para definir as relações desse movimento com as demais instituições do patriarcado, uma vez que

ele foi alavancado dentro e pelas fileiras ideologicamente regidas por Marx, mas suas causas específicas por si mesmas impedem seu total alinhamento com o programa marxista.

Não se pode dizer que existe uma fronteira entre a primeira e a segunda onda do Movimento Feminista e, por conseguinte, uma fronteira entre a segunda e a terceira onda e outra entre esta e o Pós-feminismo, visto que questões resultantes da abertura pavimentada pela primeira onda, como o direito ao aborto por exemplo, ainda permanecem na ordem do dia no debate feminista contemporâneo. A própria noção de “fronteira”, *algo que separa*, portanto opõe e hierarquiza, um desdobramento da Lei do Logos, é colocada em xeque pela simples existência de algo que se possa denominar “Movimento Feminista”. Antes, porém, deve-se entender essa linha aparentemente cronológica de sucessão de “ondas” na mesma dinâmica do permear, a dinâmica do tímpano/margem/hymen, que também rege a aproximação do Feminismo com a Desconstrução. Todavia, é fato que a segunda onda do Feminismo, caracterizada pela emergência de uma práxis política organizada e de um cabedal teórico que não pode ser definido como sistema de pensamento porque desafia a ordem mesma do sistema Falocêntrico, inicia-se oficialmente em 1969, como já mencionado.

Dentre as revoluções culturais resultantes e pós-1968, pode-se dizer que o Feminismo é a de maior impacto sócio-político, comparável apenas à Desconstrução no campo filosófico-ideológico. Fato é que a relação entre Feminismo e Desconstrução é tão íntima que as duas formas de pensar se mesclam e, às vezes, se confundem gerando polêmicas homéricas entre pensadores que insistem em afiliar-se a uma *ou* a outra, sem nunca acolherem a possibilidade de uma *e* outra. O surgimento dessa segunda onda só foi possível graças às lutas empreendidas pela primeira onda. Entretanto, ela não teria ocorrido, ou teria sido desarticulada pelo patriarcado, não fossem três textos essenciais de três autoras que mudaram a maneira de pensar das mulheres e a maneira de pensar o feminino: Virginia Woolf (1882 – 1941) em **Um teto todo seu** [**A Room of One's Own**, 1928 – 1929], Simone de Beauvoir (1908 – 1986) em **O segundo sexo** [**Le Deuxième Sexe**, 1949] e Betty Friedan (1921 – 2006) em **Mística feminina** [**The Feminine Mystique**, 1963].

Como se sabe, o canônico **Um teto todo seu**, tido como um dos textos teórico-críticos de Woolf e uma das referências mais citadas pelo Feminismo enquanto teoria, é resultante de uma série de conferências proferidas pela autora em 1928 no Newnham College e no Girton College, dois *colleges* exclusivos para mulheres da Cambridge University. De maneira geral a obra, na qual a autora constrói um texto de ficção para tratar de uma questão pragmática num magistral jogo que por si só coloca sob suspeita o par conceitual literatura/teoria-crítica literária, constitui o primeiro texto do século XX a problematizar especificamente a questão

da autoria feminina e “o primeiro grande feito da crítica feminista em língua inglesa” (GILBERT; GUBAR, 1996, p. 1317).

Diz Woolf, já nas páginas iniciais de **Um teto todo seu**, que “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção; e isso [...] deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção” (1985, p. 8). Com essas palavras que não se aplicam apenas à mulher escritora, mas sim a todas as mulheres, a autora está conclamando as mulheres a se tornarem independentes, a se profissionalizarem e assumirem suas próprias vidas, pois enquanto coabitarem um teto que não lhes pertence (o teto de seus pais, maridos e/ou filhos) elas permanecerão submissas ao *pátrio-poder*, à *autoridade* conferida pelo dinheiro e pelas convenções sociais ao proprietário do teto, sempre um homem. Dessa forma, enquanto a mulher não dispuser de “dinheiro e um teto todo seu”, escrever ficção ou qualquer outra atividade relacionada à independência do feminino estará invariavelmente condicionada à autoridade masculina.

Um teto todo seu advoga pelo rompimento desse condicionamento deixando ao leitor, como conclusão, uma metáfora do “como?”, visto que, desde o início do texto, Woolf não se propõe a dar nenhuma resposta ou explicação sobre as verdadeiras naturezas da mulher e da ficção que permitiriam, então, responder à pergunta “como?”. No entanto, ao mesmo tempo em que a pergunta permanece sem resposta ou explicação, a autora faz vislumbrar possibilidades de resposta ou explicação no próprio jogo entre ficção e teoria/crítica por ela construído, pois o texto de **Um teto todo seu** é, como todo texto, uma ação que solicita uma reação, uma forma de resistência. Woolf deixa entrever, portanto, que uma maneira de romper com o condicionamento do pátrio-poder é apoderar-se da pena e usá-la, o que equivale a apoderar-se da *autoridade* — que compõe uma interessante relação etimológica/semântica com a palavra “autoria” — propriamente dita. De maneira muito sutil e com um inigualável domínio da textualidade, Woolf incita as mulheres a usarem a pena, a arma patriarcal por excelência (é por isso que Gilbert e Gubar a chamam de “uma pistola metafórica” no primeiro volume de **No Man’s Land**), contra o patriarcado, a usarem a pena para desarticular a própria Lei do Logos.

Movimento semelhante ocorre em um outro texto da grande escritora inglesa, este também muito importante e uma espécie de complemento a **Um teto todo seu**: “Profissões para mulheres” [“Professions for Women”]. Publicado em 1942 e também resultante de uma palestra ministrada pela autora, esta para a National Society for Women’s Service de Londres em 1931, nesse ensaio Woolf, convidada a falar sobre o trabalho das mulheres, discorre sobre a profissão de escritora e sobre como veio a se tornar uma artista da palavra. É nesse ensaio

que aparece a famosa fantasmagoria do Anjo da Casa, um dos símbolos mais utilizados pelo Feminismo e uma espécie de duplo do Querubim Cobridor invocado por Harold Bloom à medida que Woolf o percebeu quando “[a] sombra de suas asas caiu sobre a página” (WOOLF, 1996, p. 44). A autora descreve o Anjo da Casa como uma entidade que “costumava aparecer entre mim e o papel” e era “intensamente compassiva”, “imensamente encantadora”, “profundamente abnegada”, a própria pureza em “sua maior beleza”, “[s]acrificava-se diariamente”. “[E]la era tão condescendente”, continua Woolf, “que nunca tinha uma idéia ou desejo próprio — em vez disso preferia concordar sempre com as idéias e desejos dos outros” (WOOLF, 1996, p. 43 – 44). Quando a autora decidiu pegar

a caneta em minha mão para resenhar aquele romance do homem famoso, ela deslizou por trás de mim e sussurrou: “Minha querida, você é uma moça. Você está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja complacente, seja terna, adule, iluda, use todas as artes e truques de seu sexo. Nunca deixe ninguém supor que você tem uma vontade própria. Antes de tudo, seja pura” (id., ibid.).

Ou seja, o Anjo da Casa é uma metáfora de como o patriarcado vê a mulher — as feministas Sandra Gilbert e Susan Gubar em **The Madwoman in the Attic**, muito depois de Virginia Woolf, vão utilizar essa fantasmagoria para teorizar sobre o paradigma da mulher anjo por oposição à mulher monstro — e, conseqüentemente, dos argumentos por ele utilizados para mantê-la em permanente interdição. É por isso que Woolf, quando a fantasmagoria começou a assombrá-la sussurrando as palavras acima, diz: “agarrei-a pelo pescoço. Fiz o possível para matá-la. [...]. Se eu não a tivesse matado, ela teria me matado” (WOOLF, 1996, p. 44 – 45). “Ela custou a morrer”, acrescenta a autora, “[s]ua natureza fictícia era para ela de grande valia. É extremamente mais difícil matar um fantasma que uma realidade. [...]. Embora me gabe de tê-la matado no fim, a luta foi dura. [...]. Matar o Anjo da Casa [é] parte das tarefas de uma escritora” (id., p. 45). Assim, enquanto **Um teto todo seu** advoga pela independência feminina, “Profissões para mulheres” dramatiza, ainda que no campo do imaginário e novamente a partir da construção de uma ficção para tratar da realidade, as difíceis lutas que precisam ser travadas para conquistar essa independência.

Exatos vinte anos após a publicação de **Um teto todo seu**, Simone de Beauvoir trouxe a público a obra que é considerada *A Bíblia* (profana, por certo) da segunda onda feminista pela clareza e acuidade com que situa a condição da mulher no universo patriarcal. Apesar de todas as contradições, problemas e discussões geradas pela sua publicação — ao mesmo

tempo em que é a bíblia feminista ele “não é em absoluto pró-feminismo” e “consiste, na verdade, em uma espécie de exercício de arrogância filosófica de tradição patriarcal” (MOI, 1990, p. 108) —, **O segundo sexo** foi o texto que inspirou ideologicamente o Feminismo ao lançar luzes (ou trevas, como preferem alguns) sobre a biologia e sobre a constituição da personalidade femininas. Ao declarar que “[n]inguém nasce mulher: torna-se mulher” (1975, p. 9), Beauvoir tornou consciente para as mulheres a condição de interdição a que o patriarcado mantém submissos seus corpos e mentes, pois de fato nenhuma mulher nasce mulher, mas se torna a mulher que o Falogocentrismo quer que ela seja na assimilação da maternidade e do casamento, na assimilação, portanto, de uma pedagogia/psicologia da fraqueza/ausência (fraqueza em razão da ausência do falo) como condição definidora de sua existência.

Em uma espécie de releitura existencialista de **Um teto todo seu**, o cerne da argumentação de Beauvoir em **O segundo sexo** é, nas palavras de Toril Moi, grande especialista no pensamento da teórica, “que a libertação econômica é a condição *sine qua non* de toda outra forma de libertação. Sua mensagem inflexível é clara: maternidade e casamento sozinhos nunca poderão fazer uma mulher feliz; o trabalho pago sozinho assegura-lhe a independência” (1990, p. 69 – 70). De maneira diversa da sutileza literária de Woolf, o existencialismo sartreano de Beauvoir incita as mulheres a tomarem consciência de si e a assumirem suas consciências como consciência de mundo. Por conseguinte, a lutarem pela independência, pela liberdade de existir.

Quando o pensamento de Beauvoir chegou aos Estados Unidos, “um crítico americano comentou que era óbvio que a autora ‘nada entendia da vida’, e, além do mais, falava exclusivamente sobre a francesa. A ‘mulher-problema’ deixara de existir na América” (FRIEDAN, 1971, p. 20). É em torno dessa mulher-problema ou, em outras palavras, do *problema da mulher*, do “problema sem nome” (id., p. 21), as questões da sexualidade e identidade femininas, que Betty Friedan, jornalista e co-fundadora da National Organization for Women estadunidense, constrói o argumento de **Mística feminina**, obra que “incitou o movimento de mulheres contemporâneo em 1963 e, como resultado, transformou permanentemente o tecido social dos Estados Unidos e de países ao redor do mundo” (FOX, 2006, p. 1).

Em um cenário totalmente capitalista e primeiro-mundista, atualmente também globalizado e virtualizado, como os Estados Unidos pós Segunda Guerra Mundial, **Mística feminina** causou grande *frisson* por seu estilo e eloquência que chegam às raias do sarcasmo. Uma das passagens mais conhecidas e citadas do texto é a pergunta retórica que relaciona, no

imaginário patriarcal, o orgasmo feminino com o encerrar o chão da cozinha: “[q]ue espécie de criatura seria ela que não sentia essa misteriosa realização ao encerrar o chão da cozinha?” (FRIEDAN, 1971, p. 20). De fato, **Mística feminina** foi a obra que diretamente deflagrou o surgimento da segunda onda do Movimento Feminista ao colocar em questão e criticar algo que estava (e talvez ainda esteja) profundamente arraigado, portanto sacralizado, naturalizado e ideologizado, no imaginário estadunidense e também no imaginário ocidental: a figura da “dona de casa dos subúrbios”,

a concretização do sonho da americana e a inveja, dizia-se, de suas congêneres do mundo inteiro. A dona de casa americana, libertada pela ciência dos perigos do parto, das doenças de suas avós e das tarefas domésticas, era sadia, bonita, educada e dedicava-se exclusivamente ao marido, aos filhos e ao lar, encontrando assim sua verdadeira realização feminina. Dona de casa e mãe, era respeitada como companheira no mesmo plano que o marido. Tinha a liberdade de escolher automóveis, roupas, utensílios, supermercados e possuía tudo o que a mulher jamais sonhou (id., p. 19).

A crítica de Friedan a esse modelo de dona de casa perfeita que encontrou a felicidade na maternidade e no casamento, modelo este por ela denominado “mística feminina”, reside justamente em sua “perfeição” que, segundo a jornalista, resulta no esvaziamento de sentido e valor da existência das mulheres por ser uma construção imagética idealizada e imposta pelo patriarcado como sinônimo de perfeição feminina e internalizada pelas mulheres como tal, esvaziamento esse que é refletido em uma espécie de mal-estar (na civilização?) quando essas donas de casa perfeitas num mundo perfeito continuam sentindo-se vazias, incompletas e/ou inexistentes em seus âmagos.

Mística feminina tornou-se um *best-seller* quando foi publicado e transformou definitivamente a maneira das mulheres se pensarem e conceberem a si mesmas ao trazer para a esfera do político questões até então restritas à intimidade do universo pessoal. “O pessoal era o político, o literário era o pessoal, o sexual era o textual, a feminista era a redentora” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. XX) eram os *slogans* de Friedan e das mulheres que aderiram ao seu pensamento. A abertura de novos caminhos propiciada por essa obra possibilitou, nos anos seguintes, o surgimento de pensamentos radicais como o de Valerie Solanas (1936 – 1988) em “SCUM Manifesto” (1968), onde se pode ler que

[o] masculino é um acidente biológico: o gene y (masculino) é um gene x (feminino) incompleto, ou seja, tem um grupo incompleto de cromossomos. Em outras palavras, o masculino é um feminino incompleto, um aborto ambulante, abortado no estágio de gene. Pertencer ao masculino é ser emocionalmente deficiente. A masculinidade é um doença de deficiência (1996, p. 159)⁴⁵.

Por outro lado, **Mística feminina** também pavimentou os caminhos para o surgimento do Feminismo acadêmico, a ser tratado a seguir.

Em 1969, ano em que historicamente eclode a segunda onda feminista, hoje simplesmente conhecida como Feminismo, foram os pensamentos precursores e transformadores de Woolf, Beauvoir e Friedan, aqui muito resumidos, que possibilitaram cenas como a retratada abaixo:



Figura 01: *Feministas americanas queimam sutiãs em praça pública*. Fotografia sem título, sem autoria e sem data (certamente de finais da década de 1960) reproduzida na revista **Veja**, edição Especial Mulher, maio de 2006.

⁴⁵ Solanas vai além desse entendimento e advoga mesmo pela completa extinção dos sujeitos do sexo masculino, algo que ela mesma tentou simbolicamente concretizar quando, em 03 de junho de 1968, deu um tiro em Andy Warhol.

Fogueiras de sutiã, clamores pela extinção do sexo masculino, manifestações acaloradas pelo direito das mulheres ocuparem o lugar dos homens desde os postos executivos até os postos dos pedreiros e estivadores, manifestações e propagandas pela igualdade de direitos civis, trabalhistas, econômicos e educacionais entre homens e mulheres, manifestações pelo direito ao aborto, pelo sexo livre etc. Numa época em que as vozes de todos os sujeitos eram completamente silenciadas pela infâmia das ditaduras instauradas no hemisfério sul do continente americano, o hemisfério norte desse mesmo continente ouvia das mulheres um grito que ecoava estrondoso depois de séculos de repressão: diferentemente do sub-reptício apossar-se da pena, que fora perpetrado em surdina, as mulheres agora conquistavam, finalmente e a altos brados, a voz, a última barreira a ser debelada para se apoderar do aqui-poder, o poder do discurso.

No decorrer de toda a década de 1970 o Feminismo ultrapassou as fronteiras dos Estados Unidos e da França, os dois países onde primeiro surgiu, e espalhou-se pelo mundo, fazendo-se ouvir em todas as esferas da vida pública e privada e em todos os níveis sociais, ainda que de maneira bastante distinta em cada uma dessas esferas e em cada um desses níveis. O movimento ganhou tanta força e repercussão que a Organização das Nações Unidas decretou 1975 como o Ano Internacional da Mulher, o primeiro ano da Década da Mulher instituída pelo mesmo órgão. Entretanto, é ilusório pensar que as mudanças pregadas por esse movimento ocorreram de imediato, ou mesmo que ocorreram. Na dinâmica de todo e qualquer rompimento de paradigma sócio-político-econômico e histórico, o processo iniciado em 1969 ainda hoje se encontra em desenvolvimento não tendo, por exemplo, atingido de modo efetivo as camadas menos favorecidas da população e tendo só muito tangencialmente chegado ao Oriente. Uma das razões que contribuíram e contribuem para isso, em particular para que o Feminismo permaneça “elitizado”, é a reação patriarcal ao seu surgimento.

Não tendo como ressuscitar a Inquisição para queimar as bruxas, ou trancar as manifestantes em uma fábrica para, em seguida, atear fogo, ou enfrentar o movimento com o aparato militar e permanecer impune, visto que as próprias ideologias de Lei, Ordem e Justiça inventadas pelo Falogocentrismo ataram suas ações, o patriarcado articulou todo um esquema de esvaziamento ideológico anti-Feminismo contra-atacando, como bem demonstra Susan Faludi em **Backlash** (1991), por meio do seu mais poderoso aparato bélico, aparato este inventado e veiculado com o único propósito de (de)formar a opinião pública: a imprensa e a mídia, as duas mais impactantes formas de discurso disponíveis até o momento. Especialmente no campo de guerra midiático, esse contra-ataque (*backlash*) foi (e continua sendo)

ao mesmo tempo requintado e banal, decepcionantemente “progressista” e orgulhosamente retrógrado. Ostenta as “novas” descobertas da “pesquisa científica”, assim como o moralismo bolorento do passado; transforma em notícias de TV tanto a oratória psicologizante dos analistas de tendências, quanto a frenética retórica dos defensores da Nova Direita. Este backlash conseguiu enredar praticamente todo o tema relacionado aos direitos da mulher em sua própria linguagem. Assim como a política de Reagan desviou o seu curso para a extrema direita pintando o liberalismo com as mais diabólicas cores, da mesma forma o contra-ataque antifeminista convenceu o público de que a “liberação” da mulher era a verdadeira praga contemporânea — a razão de ser de uma interminável lista de roupa suja de problemas pessoais, sociais e econômicos (FALUDI, 2001, p. 17).

Tendo a imprensa e a mídia veladamente contra a sua proposta, é no universo acadêmico, onde os laços do patriarcado são um pouco mais frouxos do que em outros meios e as batalhas não são travadas com armas de fogo e sim com jogos de linguagem ao invés de sensacionalismos, que o Feminismo encontrou um campo bastante fértil, no “território selvagem” (SHOWALTER, 1994, p. 23), ainda que precisando ser arado, para lançar suas raízes, pois “[d]e forma distinta, ocorreu com muita facilidade a aproximação do feminismo com o mundo da cultura erudita, mais especificamente com a universidade” (PINTO, 2003, p. 85). Explicar como e por que ocorreu essa interessante aproximação foge aos pressupostos deste estudo. Contudo, fato é que o Feminismo encontrou no universo acadêmico, mais precisamente no universo das humanidades e, dentro desse universo, no reino da linguagem em todas as suas manifestações, a sua voz mais forte e veemente, constituindo esse meio a sua principal linha de força (anti)ideológica e estabelecendo assim o que se pode chamar de sua terceira onda, comumente denominada Feminismo Acadêmico e iniciada “por volta de 1981” (GALLOP, 1992, p. 1).

Foi no multiverso do Feminismo Acadêmico que surgiram as discussões mais acaloradas, os debates mais complexos e as diversas teorias que ao mesmo tempo embasam e são em si práticas políticas feministas. É no universo acadêmico que o Feminismo se desdobra no produtivo multiverso dos Feminismos: o Feminismo norte-americano, francês, brasileiro; o Feminismo de Elaine Showalter, de Gilbert e Gubar, de Hélène Cixous, de Luce Irigaray, de Julia Kristeva; o (anti/pós)Feminismo de Camille Paglia, Tania Modleski e Rita Felski; o Feminismo judaico de Alicia Ostriker, junguiano de Carol Rupprecht e Susan

Rowland, desconstrucionista de Gayatri Spivak e Barbara Johnson⁴⁶ etc. É também no universo acadêmico que surgem as miríades de questões suscitadas pelos debates em torno da questão da mulher: as questões do gênero e do sexo femininos, da autoria feminina, do corpo feminino, do palimpsesto, da *jouissance*, do cânone feminino etc.

Em razão dessa multiplicidade de desdobramentos, delimitações — arbitrárias, Falogocêntricas por “natureza” e, como tal, em tudo passíveis de contestação — são necessárias em benefício da clareza e dos objetivos e objetos do presente estudo. Assim, três caminhos serão percorridos a partir deste ponto, caminhos estes que permanentemente se bifurcam, se cruzam, se permeiam, se encontram e se opõem na dinâmica do tímpano/margem/hymen: a questão do gênero/sexo, a questão do cânone feminista e a questão da autoria feminina. Juntos, estes três caminhos abrirão um portal para o multiverso da obra de Kate Chopin à medida que se configurarão como uma possível interface de abordagem dessa obra. Ao mesmo tempo, tais caminhos permitirão a emergência, no evento do mistério, do fenômeno que caracteriza e possibilita essa obra: a escritura.

Uma das primeiras grandes questões que surgiram nos círculos do Feminismo Acadêmico é a questão do gênero/sexo, dentro da qual se encontram os pares conceituais básicos que estruturam a sociedade ocidental: feminino/masculino e homem/mulher. Gênero, “seja ele uma questão de [...] ‘natureza’ ou *physis* (por exemplo, o *gênero biológico* no sentido de *gênero literário*, ou o *gênero humano*, um gênero de tudo que é em geral), ou seja ele [...] oposto à *physis* de acordo com aqueles valores associados à *technè*, *thesis*, *nomos* (por exemplo, um gênero artístico, poético ou literário)” (DERRIDA, 1980, p. 203, grifo do autor), “é uma categoria, um modo de fazer distinções entre pessoas; uma construção cultural que classifica com base em traços sexuais, expandindo-se por cruzamentos de representações e linguagens” (TELLES, 1992, p. 50).

Como dito em momento anterior, o gênero é determinado pelo sexo no sistema Falogocêntrico e se configura, portanto, como um construto ideológico que abarca natureza e cultura e que constitui a “verdadeira” *Lei* dessas instâncias da existência — “‘Faça’, ‘Não faça’ diz o ‘gênero’, a palavra ‘gênero’, a figura, a voz, ou a *lei do gênero*” (DERRIDA, 1980, p. 203, grifo nosso). A Lei do Gênero é, nesse raciocínio, a lei da Lei do Logos, “o sistema [...] através do qual uma realidade social [o Ocidente, no caso] se organiza, divide-se e é vivenciada simbolicamente, a partir da interpretação das diferenças entre os sexos, prisma

⁴⁶ Vide Referências Bibliográficas e/ou Bibliografia Consultada para obras das críticas e teóricas mencionadas.

através do qual se lê uma identidade incorporada, *modo de ser no e de vivenciar o corpo* (CAMPOS, 1992, p. 111, grifo da autora).

A problemática do gênero, “que classifica com base em traços sexuais” “a partir da interpretação das diferenças entre os sexos”, está centrada na distinção biológica (*physis*) entre os sexos elevada ao posto de determinadora das identidades humanas: homem = sexo masculino, mulher = sexo feminino. A questão que o Feminismo Acadêmico primeiro levantou e colocou em xeque diante da Lei do Gênero é que no universo social a mulher é sempre e invariavelmente portadora, nas palavras de Simone de Beauvoir, do *segundo sexo*, o sexo frágil por ser ausente e, como tal, inferior ao primeiro sexo, o sexo forte, que elevou a si mesmo ao posto de única possibilidade de verdade existencial em razão do portar, da visibilidade, da *presença do falo*. Note-se aqui a interessante relação semântica entre *fragilidade*, *ausência* e *invisibilidade*: frágil por que ausente/invisível, ausente/invisível por que frágil, *frágil e ausente por que invisível*, logo tudo que é *visível*, dentro dessa que se poderia chamar de lógica (ou seria magia?) do olhar, é necessariamente *forte e presente*, portanto o *olhar é fálico*, o que leva à conclusão de que apenas o sexo masculino vê/olha e que o Ocidente é construído por e para esse ver/olhar (cf. PAGLIA, 1990). Édipo, o mito fundador do Ocidente e da Psicanálise, teria então castrado a si mesmo ao se cegar com as presilhas da túnica de Jocasta, redobrando ou mitificando o grande medo masculino, o medo diretamente responsável pela interdição/silenciamento das mulheres: o medo da castração.

Ao tomar a Lei do Gênero como seu primeiro objeto de contestação, o Feminismo Acadêmico abriu pelo menos dois caminhos que não são completamente distintos, mas que também não são exatamente a mesma coisa: o caminho de suas questões específicas, quais sejam o cânone feminista, a autoria feminina e a *écriture féminine* ou “texto-mulher” (NYE, 1995, p. 234); e o caminho que possibilitou o surgimento dos Estudos de Gênero, estudos estes que “jamais teriam se desenvolvido sem a crítica feminista” (MURFIN, 2000a, p. 193). Nova delimitação precisa ser feita em benefício dos pressupostos deste estudo, qual seja a de que não se fará aqui estudos de gênero, e esta é uma declaração dúbia e totalmente contaminada pelo que nega, já que “a crítica feminista é, por definição, crítica de gênero” (MURFIN, 2000b, p. 224).

Na mesma linha do que ocorreu com o Feminismo Acadêmico — doravante apenas Feminismo —, os estudos de gênero começaram a adquirir legitimidade acadêmica nas universidades por volta de 1981 e seus interesses são muito mais amplos e diversos do que os interesses feministas: “as ‘feministas’ concentraram seus esforços no estudo das mulheres e nas questões das mulheres. A crítica de gênero, em contraste, não é centrada na mulher. Ela

tende a ver os sexos masculino e feminino — e os gêneros masculino e feminino — em termos de um complexo *continuum*” (id., *ibid.*). Essa ideia de *continuum* entre os gêneros/sexos, de fato bastante complicada⁴⁷, é inconcebível dentro do pensamento feminista, já que invalida sua teoria e práxis no que tange ao fato de que se há um *continuum* não há, portanto, diferença entre homens e mulheres, entre masculino e feminino, ou o *continuum* é o padrão da diferença, o que torna impossível o *diferençar*.

Essa concepção faz uma denúncia grave contra o Feminismo ao deixar pressuposto que sua teoria/práxis necessita que o par conceitual essencial homem/mulher seja regido pela Lei do Logos para dar sentido à sua causa, o que fica premente, por exemplo, no ensaio de Jane Flax sobre “Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista” [“Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory”, 1987]. Ao tratar da complexa relação do Feminismo com o Pós-modernismo, Flax deixa entrever que o primeiro ainda precisa de certas categorias universalizantes como razão, verdade e progresso advindas do Iluminismo/Positivismo, que foi desarticulado pelo “projeto pós-moderno de desconstrução”, para justificar (se é que isso ainda é necessário ou possível) suas lutas:

não deixa de ser razoável para pessoas que foram definidas como incapazes de auto-emancipação [as mulheres] insistir que conceitos tais como autonomia da razão, verdade objetiva e progresso benéfico através da descoberta científica devam incluir e ser aplicados a capacidades e experiências tanto de mulheres quanto de homens. É também atraente, para os excluídos, acreditar que a razão triunfará — que aqueles que proclamam idéias com objetividade responderão a argumentos racionais. *Se não há base objetiva para se distinguir entre verdadeiras e falsas crenças, então parece que só o poder determinará o resultado da competição entre diferentes afirmações das verdades. Essa é uma perspectiva apavorante para aqueles que não têm poder sobre outros ou são oprimidos pelo dos outros* (1991, p. 223, grifo nosso).

É Jacques Derrida, no entanto, quem resgata o Feminismo desse primeiro, e seriíssimo, impasse, impasse esse que pode facilmente destruí-lo, lançado pelos Estudos de

⁴⁷ Com a emergência do pensamento de Judith Butler na década de 1990, gênero e sexo começaram a ser interpretados como *simulacros*, “efeito[s] de imaginário escondendo que não há mais realidade além como aquém dos limites do perímetro artificial” (BAUDRILLARD, 1991, p. 23), na figura das *drag queens*, por exemplo, que tornam performances esses dois aspectos psicofísicos a medida que “[s]e a anatomia do performista [a *drag queen*, um ser *só-performance*] já é distinta do gênero do performista, e ambos distintos do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não apenas entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e gênero e performance” (BUTLER, 1990, p. 338), algo que fica claro desde as bizantinas palavras de Joan Riviere sobre a feminilidade em 1929: “[a] feminilidade pode ser assumida e usada como uma máscara” (1929, p. 306).

Gênero, e Derrida o faz *sem destruir* estes ou aquele. A lei da Lei do Gênero diz que “[g]êneros não devem ser misturados” (1980, p. 202). Todavia,

[s]e um gênero é o que é, ou se supõe ser o que é destinado a ser em virtude de seu *telos*, então “gêneros não devem ser misturados”. Não se deve misturar os gêneros e uma pessoa deve a si mesma não se meter a misturar os gêneros. Ou, mais rigorosamente: gêneros não devem se intermisturar. E se por acaso ocorrer deles se intermisturarem, por acidente ou por meio de transgressão, por um erro ou por um lapso, então isto deve confirmar que, apesar de tudo, estamos falando de “mistura”, da pureza essencial das identidades dos gêneros. Esta pureza pertence ao axioma característico: é a lei da lei do gênero, seja a lei, como normalmente sentimo-nos justificados em dizer, “natural” ou não (id., p. 204).

Assim, a relação estabelecida entre os gêneros não é de *continuum*, mas sim de *mistura — mestiçagem, miscigenação —*, mistura essa que constitui a “pureza essencial das identidades dos gêneros”, única forma do gênero ser “natural”, o que implica que a *pureza* em si, ou a “a lei da lei do gênero”, um dos tropos mais importantes do Falogocentrismo, é *só-mistura*, o mesmo se aplicando ao conceito de identidade. A única forma de pureza é a impureza: os gêneros são impuros, logo as identidades também o são. Essa mistura/impureza é um princípio de contaminação que está “alojado dentro do coração da própria lei” (id., *ibid.*) e faz com que “os gêneros perpassem entre si” (id., p. 223). Entretanto, somente as mulheres, por serem “infinitas” e “ilimitadas”, é que tornam possível esse perpassar, visto que “são geralmente as mulheres que dizem sim, sim⁴⁸. Para a vida, para a morte. Este ‘geralmente’ evita o tratamento do feminino como uma força geral e genérica, pois cria uma abertura para o evento, a performance, as contingências incertas, o *encontro*” (id., p. 222, grifo do autor).

Como se pode notar, nessa articulação da mistura como essência, lei da Lei do Gênero, Derrida retira a barra que opõe e hierarquiza o par conceitual homem/mulher, ou masculino/feminino, o que resulta numa interação dos dois elementos em uma relação de acolhimento de um no interior do outro e vice-versa — “os gêneros [*perpassam*] entre si” (novamente na dinâmica do tímpano/margem/hymen), e não *ultrapassam* ou *trespassam* um ao outro — sem, no entanto, que suas identidades se anulem, uma vez que um está na identidade do outro, o que permite então que ambos troquem permanentemente de lugar sem

⁴⁸ Vale lembrar aqui o famoso solilóquio de Molly Bloom ao final do *Ulisses* [*Ulysses*, 1922], de Joyce, que se inicia e se conclui com a palavra “sim”, palavra que é insistentemente repetida ao longo de toda essa parte da obra. Jacques Derrida analisa este solilóquio em “Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce” [“Ulysses gramophone: Ouí-dire de Joyce”, 1987].

tomarem, e portanto oporem e hierarquizarem, um o lugar do outro. Essa perspectiva constitui menos uma destruição da Lei do Logos do que uma alternativa a essa Lei, já que o princípio da contaminação está “*alojado dentro do coração da própria lei*”, mas a lei em si é irreduzível e Derrida não toca num ponto fulcral dessa interação: as relações de poder que se estabelecem (ou teriam sido elas também desarticuladas?) na busca pelo poder supremo do discurso perpetrada igualmente tanto por homens quanto por mulheres.

É a abertura infinita trazida por essa concepção dos princípios da contaminação e/ou disseminação como regentes da inter-relação entre os gêneros que permite aos Estudos de Gênero o acolhimento de outros desdobramentos dessa categoria — gays, lésbicas, transgêneros, transexuais etc. — e/ou se expandirem em estudos étnicos e raciais e nos *Queer Studies*. Essa mesma concepção é o que possibilita ao Feminismo permanecer Feminismo, pois a questão da mulher continua central, já que na articulação de Derrida o fato do sujeito feminino dizer *sim, sim*⁴⁹ “evita o tratamento do feminino como uma força geral e genérica”, especialmente por que a Lei (o Logos *in praesentia*) está dentro, abarcada pelo caráter sem fronteiras e ilimitado do *sim, sim* feminino: “[a] lei está *no* feminino” (DERRIDA, 1980, p. 225, grifo nosso). (In)consciente disso é que o Falogocentrismo, narcísico e egoísta, construiu todos os seus sistemas de representação, inclusive identidade e sociedade, sobre as bases da Lei do Logos para interditar/silenciar a mulher.

Por outro lado, “[c]ríticos de gênero têm discordado das feministas francesas, as quais têm falado sobre uma linguagem e sobre uma escrita femininas e embasado as diferenças de linguagem e de escrita no corpo feminino” (MURFIN, 2000b, p. 226), caso de Hélène Cixous e Luce Irigaray, por exemplo, que construíram suas epistemes em torno da questão da *écriture feminine*, ainda que esta questão não seja tão simples como quer crer a linha norte-americana dos Estudos de Gênero. Contudo, na concepção dos estudiosos do gênero, ao contrário das feministas francesas, “é e tem sido possível ao homem escrever como uma mulher, e à mulher

⁴⁹ O *sim*, para Derrida, é algo de suma importância a ponto de ser por ele tratado como filosofema em “A Number of Yes” [“Nombre de oui”, 1988]. Resumindo-se ao extremo a chave do ensaio, nele Derrida toma o *sim* como “a singularidade de um traço [*graph*], a coincidência do corte e da abertura” (DERRIDA, 2008, p. 231 – 232), por isso “*um infinito irreduzível*” à medida que “um *sim* deve ser pressuposto todas as vezes não apenas a cada afirmação sobre a questão do *sim*, mas também a cada negação e a cada oposição, dialética ou não, entre o *sim* e o *não*” (id., p. 232 – grifo do autor). Como o *Grama* na **Gramatologia** [**De la grammatologie**, 1967], o *sim* é o que possibilita o discurso (logo, o ser e o existir), ao mesmo tempo anterior ao (*sim*) discurso e o próprio (*sim, sim*) discurso. Portanto, o *sim* é “[p]ressuposto a cada proposição [...]. É por meio e através do apólogo que, *quase* [...] antes do ato e antes do *logos*, ele permanece *quase* [...] no começo” (id., p. 239 – grifo do autor). Apesar de “A Number of Yes” ser o ensaio em que Derrida mais se aprofunda na questão do *sim*, as considerações sobre esse filosofema começam já em “Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce”. Vide Referências Bibliográficas para “A Number of Yes” e Bibliografia Consultada para “Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce”.

escrever como um homem”, e “também é possível às mulheres ler como homens, e aos homens ler como mulheres” (id., p. 227).

De fato, uma feminista como Shari Benstock, que adota a Psicanálise, as teorias Pós-estruturalistas e os Estudos de Gênero em suas abordagens, coloca-se a seguinte questão em uma das suas obras: “não seria precisamente ‘o feminino’ nos escritos de Joyce e Derrida que me compelem [?]” (1991, p. 45); enquanto Anna Shannon Elfenbein, crítica de gênero e importante nome dos estudos étnico-raciais, afirma em seu estudo sobre a Madame Sade de Amherst⁵⁰ que, “como Walt Whitman, Emily Dickinson cruzou a barreira do gênero em alguns poemas memoráveis, figurativizando a ‘suposta pessoa’ que ela apresentava ou um aspecto dessa pessoa como masculino em poemas como ‘We learned to like the Fire / By playing Glaciers — when a Boy —’” (1989a, p. 215). A questão se torna muito mais complexa e delicada igualmente para os Estudos de Gênero e para o Feminismo quando abordada pelos *Queer Studies*: “[s]e de fato existe algo como ler como uma mulher e ler como um homem, como lêem então as lésbicas? Existiria um modo gay e/ou lésbico de leitura? Muitos diriam que sim” (MURFIN, 2000b, p. 229).

Nas argumentações que seguem, pretende-se tornar o mais claro possível que caso houvesse um gênero da escrita/leitura esse gênero seria masculino (além de branco e heterossexual), visto que os objetos em si utilizados para escrever (a pena) e ler (o olhar) são masculinos. Entretanto, há sim uma *diferença irreduzível* — um *resíduo*, por assim dizer —, uma diferença que, por ser anterior à qualquer diferença e, como tal, inapreensível, torna possível o *diferençar* entre masculino e feminino e, talvez, entre os elementos desse par conceitual e os demais gêneros, diferença essa legível ainda que impronunciável e perceptível ainda que indefinível deixada entrever mesmo por Derrida em seus escritos: “uma *diferença gerativa*, uma diferença sexual entre os gêneros (biológicos ou literários) feminino e masculino, do *hymen* entre os dois, de uma relação sem relação entre os dois, de uma identidade e uma diferença entre o feminino e o masculino” (1980, p. 221, grifo nosso) que é “inumerável, obviamente nunca redutível a um sexo ou gênero ou a um familiar ou a um papel social. *Trata-se de uma incrível miríade de qualidades de diferenciação*” (CIXOUS, 1997, p. 53, grifo nosso): a diferença da diferença, a *différance*, cerne da Desconstrução derridiana.

Essa diferença irreduzível se desvela nos mecanismos de construção, na estrutura formal-conteudística dos textos escritos pelos sujeitos dos diferentes gêneros/sexos e é,

⁵⁰ A metáfora é de Camille Paglia em *Personas sexuais* [*Sexual Personae*, 1990], cujo último capítulo, dedicado à Emily Dickinson, intitula-se “A madame Sade de Amherst: Emily Dickinson”.

portanto, “nossa leitura. E como todas as leituras ela varia entre nós, entre mim, dentro de mim, para mim (“mins”), de acordo com o que é mais ou menos vívido, sonolento, irritado; de acordo com o lugar, as circunstâncias, se é evocado ou reprimido” (id., *ibid.*). Sob essa perspectiva, os textos de autoria feminina, e conseqüentemente as leituras que as mulheres fizeram e fazem desses textos e dos textos escritos por homens, são marcadamente diferentes à medida que empreendem movimentos de revisão do, e obviamente resistência ao, Falogocentrismo. Característica fundamental desses textos femininos é o *palimpsesto/subtexto* — “cuja superfície desenha, [esconde] ou [obscurece] níveis mais profundos, menos acessíveis (e menos aceitáveis socialmente), de significação” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 73) —, mecanismo utilizado para a concretização dos movimentos de revisão e resistência que, por ter sido e ainda ser de grande recorrência, acabou por instaurar uma tradição, um cânone à parte conhecido como *cânone feminista*, o qual contesta o cânone patriarcal e, por conseguinte, a própria ideia de cânone, mas que em si permanece paradoxalmente cânone.

É, portanto, dentro desse entendimento de uma diferença irreduzível que o Feminismo francês, por exemplo, afirma existir uma escrita feminina (*écriture féminine*) e uma escrita masculina eminentemente diferentes entre si. É também dentro dessa perspectiva que a problematização do cânone se instaura como a questão que inaugura os caminhos específicos percorridos pelo Feminismo, caminhos esses que são resultantes, como se viu, dos desdobramentos da contestação da Lei do Gênero, a lei da Lei do Logos, o primeiro objeto da crítica feminista, mas, ao mesmo tempo, caminhos específicos que transitam por sendas diversas (ou não) da contestação específica dessa lei empreendida pelos Estudos de Gênero. É por esse motivo que a declaração de que não se fará aqui Estudos de Gênero permanecerá dúbia e em suspenso, visto que são esses trajetos específicos do Feminismo que interessam ao presente estudo, trajetos esses que estão em permanente tangenciar, dialogar, mesclar-se e distanciar-se dos Estudos de Gênero também na dinâmica do tímpano/margem/hymen frisada com tanta insistência no que se apresentou acima.

2.3 O CÂNONE (DE) ELAINE SHOWALTER

Em um dos mais clássicos ensaios já escritos pela crítica feminista, Adrienne Rich retoma fantasmaticamente as ideias de Betty Friedan e, a partir delas, dá um passo à frente. Esse passo vai definir e abrir os caminhos para a contestação do cânone patriarcal, para o delinear-se de “um *corpus* internamente consistente escrito por mulheres que possa atuar como uma *contra-tradição feminina*” (KOLODNY, 1980a, p. 3, grifo nosso). Diz a poeta que

o sistema de classe sexual é o modelo original sobre o qual todos os outros sistemas são baseados. Mas, nos últimos anos conexões têm sido demarcadas entre nossas vidas sexuais e nossas instituições políticas, o que é inevitável e iluminador. As sonâmbulas estão acordando, e pela primeira vez este despertar comporta uma realidade coletiva; não se trata mais de algo isolado com a finalidade de abrir os olhos de alguém.

Re-visão, o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova perspectiva crítica, é para nós mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. [...] Uma crítica radical da literatura, feminista em seus impulsos, tomaria a obra primeiramente como uma pista para como nós vivemos, como nós temos vivido, como temos sido guiadas a imaginar a nós mesmas, como nossa linguagem nos tem capturado da mesma forma que nos tem libertado, e como podemos começar a vislumbrar e então viver algo novo (1972, p. 18, grifo nosso).

Esse movimento de *re-visão* veementemente advogado por Rich vai inspirar várias feministas a buscar um *corpus* que constitua uma contra-tradição feminina ao cânone literário patriarcal, o cânone que é a própria literatura ocidental e que, uma vez iniciado em Homero, vem se desdobrando *ad infinitum* pelos séculos da História dessa metade do globo trazendo à luz nomes e obras que possibilitam a existência mesma do ideário e da arte ocidentais — Virgílio, Dante, Camões, Shakespeare, Goethe etc. Kate Millett, Sydney Janet Kaplan, Ellen Moers, Patricia Meyer Spacks e Elaine Showalter, dentre outras, foram as pioneiras em abraçar essa complexa empreitada de voltar o olhar para o passado com os olhos de “uma nova perspectiva crítica”, os olhos do emergente Feminismo, em busca de uma outra tradição, uma tradição que fora silenciada pela tradição patriarcal e que, por isso mesmo, revela as convenções arbitrárias sobre as quais o cânone foi construído e estabelecido.

Dentre essas pioneiras Elaine Showalter é até hoje uma voz de destaque, pois mais do que simplesmente buscar uma contra-tradição feminina, o que seria simplesmente inverter as posições de quem dita o cânone sem, no entanto, contestar o cânone e o canonizar em si, num movimento eminentemente Falocêntrico, a pensadora vai construir uma teoria para orientar e embasar essa busca, teoria essa por ela batizada de *ginocrítica* (*gynocritics*). Diferentemente de quaisquer outras teorias/críticas literárias patriarcais — Estética, Formalismo, *New Criticism*, Estruturalismo, Narratologia, Estética da Recepção, dentre diversos outros *-ismos* e *-ias* —, a ginocrítica não é uma compilação metodológica de abordagem da literatura, visto que não instaura categorizações, classificações e/ou técnicas de análise do texto literário,

aspectos geradores de um modelo de interpretação que, *a posteriore*, fundamentam o estabelecimento de um cânone.

Ao contrário do perfeitamente sistêmico e funcional método psicanalítico-cabalístico de canonização desenvolvido por Harold Bloom em sua Tetralogia da Influência, método este que é o fulcro da teoria bloomiana da angústia da influência, a ginocrítica de Showalter é *a-metodológica* por essência e definição, uma teoria/crítica feminista que

diz respeito à *mulher como escritora*, à mulher como produtora de significado textual, à história, temas, gêneros e estruturas da literatura de mulheres. Seus assuntos incluem a psicodinâmica da criatividade feminina, a linguística e o problema da linguagem feminina, a trajetória da carreira literária feminina individual ou coletiva, história da literatura e, é claro, estudos de escritoras e obras específicas. Não há termo em inglês [ou português] para tal discurso especializado, por isso adaptei do francês o termo *la gynocritique*: “ginocrítica” (ainda que o significado do pseudônimo masculino na história dos escritos femininos também tenha sugerido o termos “geórgicas”⁵¹) (SHOWALTER, 1979, p. 25 – 26, grifo da autora).

Nota-se, nesta definição dada pela sua própria compiladora, que a ginocrítica estabelece uma possibilidade infinita de discursos à medida que se abre a toda e qualquer forma de produção textual feminina e de teoria/crítica dessa produção. Ao mesmo tempo e diferente de outras possibilidades discursivas infinitas, a ginocrítica não propõe nenhum método de abordagem para a infinidade do *corpus* que nela se enquadra (toda a produção feminina, de todas as épocas). Ao contrário, deliberadamente suprimindo qualquer noção de valor/mérito (artístico, histórico), qualquer forma de categorização e classificação que implica no julgamento patriarcal do que é e do que não é literatura, ou do que faz e do que não faz parte do cânone literário, a ginocrítica se estabelece como um modo de contestação dos mecanismos de canonização patriarcais e, por consequência, como uma crítica ao Falogocentrismo. Pode-se dizer que, para além de apenas mais uma teorização feminista, a ginocrítica é o próprio Feminismo em todos os seus desdobramentos desde Safo. Pode-se dizer também que, dentro desta possibilidade de leitura, a ginocrítica aponta para o fenômeno escritural ao acolher dentro de si as diferenças e, por conseguinte, possibilitar o diferenciar. Como o entendimento derridiano de “feminino”, a ginocrítica diz *sim, sim* e acolhe, com esse

⁵¹ Referência a George Eliot e a George Sand, pseudônimos masculinos de escritoras, que compõe também um interessante jogo de significação com as **Geórgicas** (29 a.C.), de Virgílio.

gesto, um infinito (o feminino em todos os seus desdobramentos) dentro de outro (a própria ginocrítica).

Dentro do escopo dessa proliferação discursiva, Elaine Showalter, que se auto-define como “historiadora da literatura” (1999, p. XIX), e isso vai se revelar, para o bem e para o mal, o calcanhar de Aquiles do seu pensamento e do seu fazer crítico/teórico, desenvolve a sua *re-visão* do cânone patriarcal a partir de uma perspectiva que “deve ser entendida como uma estratégia historicamente específica ao invés de um absoluto dogmático” (id., p. XVII), perspectiva essa que se desdobra num intensivo e extensivo trazer à luz de nomes e obras escritas por mulheres desde seu hoje clássico **A Literature of Their Own** (1977), inteiramente dedicado às ficcionistas britânicas, até **A Jury of Her Peers** (2009), sua mais recente publicação, exclusivamente dedicado às ficcionistas estadunidenses. Mais do que isso, pode-se aventar, sem demagogias ou fanatismos, que o seu conceito de ginocrítica foi o que possibilitou inscrever o Feminismo como uma nova e importante teoria/crítica de abordagem do texto literário.

Em sua brilhante resposta às críticas patriarcais que acusavam (e ainda acusam) o Feminismo de ser “lamentavelmente deficiente em termos sistêmicos” (KOLODNY, 1980a, p. 17), Annette Kolodny, também uma historiadora da literatura, afirma que uma teoria/crítica feminista deve ser “nada menos que um jocoso pluralismo, sensível às possibilidades das múltiplas escolas e métodos críticos, mas prisioneiro de nenhum” (id., p. 19). Dentro desse caráter pluralista e multifacetado, o que

une e repetidamente revigora a crítica literária feminista não é nem o dogma e nem o método, mas [...] uma *atenção* acurada e desapaixonada aos modos pelos quais as estruturas masculinas primárias de poder estão inscritas (ou codificadas) dentro de nossa herança literária; às consequências desta codificação por parte das mulheres — enquanto personagens, leitoras e escritoras — e, resultante disso, uma *preocupação* analítica compartilhada em relação às implicações daquela codificação não apenas para um melhor entendimento do passado, mas também para um melhor reordenamento tanto do presente quanto do futuro (id., p. 20, grifo da autora).

Ao trilhar, re-inscrever e, portanto, re-afirmar esse fértil caminho aberto por Kolodny, Showalter lança então, no fundamental ensaio “A crítica feminista no território selvagem” [“Feminist Criticism in the Wilderness”, 1981], as bases que fundamentam e diferenciam o Feminismo enquanto prática teórico/crítica. Na sua concepção, “entre a ideologia feminista e o ideal liberal do desprendimento encontra-se o território selvagem da teoria, no qual

devemos também tornar visível nossa presença” (1994, p. 24). É nesse espaço do selvagem, o espaço da teoria propriamente dita, que o Feminismo deve emancipar-se e diferenciar-se dos diversos sistemas e métodos teórico/críticos e canonizadores patriarcais — os quais lutam “para purificar-se do subjetivo” — a partir de uma reafirmação da “autoridade da experiência” (id., p. 25), “uma nova linguagem, um novo modo de leitura que possibilita integrar nossa inteligência e nossa experiência, nossa razão e nosso sofrimento, nosso ceticismo e nossa visão” (SHOWALTER, 1979, p. 39). Vale lembrar aqui que não é por mero acaso ou convenção arbitrária que Jane Gallop circunscreve o surgimento da terceira onda do Feminismo por volta de 1981, visto que é esse ensaio de Showalter, publicado justamente em 1981, que consolida o que hoje se designa teoria, crítica e/ou pensamento feminista.

A “autoridade da experiência”, ao mesmo tempo cerne da concepção de Feminismo da teórica, de sua ginocrítica e do movimento feminista de canonização por ela empreendido ao longo de sua carreira, delimita a maneira pela qual deve ser lida e entendida *toda* a sua imensa contribuição ao Feminismo enquanto práxis e teoria. É esse conceito que pauta sua distinção em três fases, “*Feminina, Feminista e Fêmea*” (SHOWALTER, 1999, p. 13, grifo da autora), da literatura de autoria feminina, sendo “a fase Feminina o período que se estende do aparecimento do pseudônimo masculino nos anos 1840 até a morte de George Eliot em 1880; a fase Feminista de 1880 a 1920, ou a conquista do voto; e a fase Fêmea de 1920 até o presente, mas entrando em um novo estágio de autoconsciência por volta de 1960” (id., *ibid.*)

Dentro ainda da conceituação da autoridade da experiência é que se inscreve a distinção showalteriana em duas fases da teoria e/ou crítica feminista: primeiramente a “crítica feminista”, definida pela teórica como “a mulher como leitora, com a mulher como consumidora da literatura produzida por homens, e com a maneira pela qual a hipótese de um leitor mulher muda nossa compreensão de um dado texto, despertando-nos para o significado de seus códigos sexuais” (SHOWALTER, 1979, p. 25). Diz Showalter que essa primeira fase tem como um de seus problemas o fato de ser “orientanda por homens” (id., p. 27). Em segundo lugar, a própria ginocrítica, que “se inicia no ponto onde nos libertamos dos absolutos lineares da história literária masculina, paramos de tentar adequar as mulheres entre as linhagens da tradição masculina e nos focamos, ao invés disso, no mundo recém-visível da cultura feminina” (id., p. 28). Essas duas fases distinguidas por Showalter a fazem chegar à instigante, ainda que não desenvolvida, conclusão de que a “a escrita das mulheres é sempre ao menos *bitextual*”, pois “é um discurso duplamente vocalizado por ambas a tradição literária masculina dominante e a tradição feminina silenciada” (SHOWALTER, 1999, p. XVI, grifo nosso).

É também no interior do conceito de autoridade da experiência que deve ser entendida a veemente insistência da teórica de que “é apenas considerando todas elas — Millicent Grogan tanto quanto Virginia Woolf — que podemos começar a inscrever novas escolhas em uma nova história literária e a entender porque, apesar do preconceito, da culpa, da inibição, as mulheres começaram a escrever” (id, p. 36); bem como sua injusta crítica à Annette Kolodny, cujo pensamento, queira-se ou não, pavimentou o caminho para que ela pudesse criar o conceito de ginocrítica: “[s]e vemos nosso trabalho crítico como interpretação e reinterpretção, devemos nos satisfazer com o pluralismo como nossa posição crítica. Mas, se desejamos colocar questões sobre o processo e os contextos da escrita, se desejamos autenticamente definir-nos aos não-iniciados, não podemos excluir o prospecto de consenso teórico nesta fase inicial” (SHOWALTER, 1994, p. 27).

A autoridade da experiência também pauta o que, dentro da argumentação aqui desenvolvida, é uma leitura equivocada (que foi, por muito tempo, a leitura padrão empreendida pelo Feminismo anglo-americano⁵²) do conceito de *écriture féminine* por parte de Showalter: “uma formulação teórica significativa na crítica feminista francesa, apesar de ela definir mais *uma possibilidade utópica do que uma prática literária*” (id., p. 30, grifo nosso). Como se sabe, a *écriture féminine* é um dos fundamentos do pensamento de Hélène Cixous, com quem Showalter só vai fazer as pazes no último parágrafo do último capítulo da edição expandida de **A Literature of Their Own** (1999), quando ela finalmente vislumbra o cerne do famoso manifesto da pensadora franco-argelina, “The Laugh of the Medusa” [“Le rire de la Méduse”, 1975]: “apenas superstição fez da Medusa — a mulher intelectual, escritora ou crítica — um monstro mítico que transforma os homens em pedra” (1999, p. 335), e decreta que “[a]gora estamos livres para ir e vir como quisermos, não em sofrimento mas em gargalhada” (id., *ibid.*).

É ainda o conceito de autoridade da experiência que instaura o sarcasmo por parte da teórica quanto às concepções fundamentais presentes em **The Madwoman in the Attic**, concepções que complementam o próprio conceito de ginocrítica: “[s]e a caneta é um pênis metafórico, de qual órgão as mulheres podem gerar textos?”, cita Showalter o texto de Gilbert e Gubar para, em seguida, responder em um esgar que “[a]quelas críticas que, como

⁵² Showalter não é a primeira crítica feminista anglo-americana a chamar de *utópico* o pensamento de Hélène Cixous. Na verdade, esse epíteto foi utilizado pela primeira vez, relacionado ao fazer teórico da feminista franco-argelina, no livro que introduz o Feminismo francês em terras estadunidenses: **New French Feminisms: an Anthology** (1980), organizado por Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (vide Bibliografia Consultada). Nesse livro, dividido em sete partes temáticas (*Introductions, Beginnings, Demystifications, Warnings, Creations, Manifestoes — Actions e Utopias*), “The Laugh of the Medusa”, que teoricamente deveria estar na parte intitulada *Manifestoes — Actions* [“Manifestos – Ações”], é o último texto da parte intitulada *Utopias*.

eu, protestariam contra a analogia fundamental poderiam responder que as mulheres geram textos a partir do cérebro ou que o processador de textos do futuro próximo, com seus microchips codificados compactamente, seus *inputs* e *outputs*, é um ventre metafórico” (SHOWALTER, 1994, p. 33).

O mesmo conceito de autoridade da experiência direciona a insistente asserção da teórica, repetida como um mantra em praticamente todos os seus textos, de que apenas “[u]ma teoria baseada em um modelo da *cultura da mulher* pode proporcionar [...] uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na lingüística ou na psicanálise” (SHOWALTER, 1994, p. 44, grifo nosso), o que indicia que a própria Showalter talvez não tenha notado, ou não tenha querido notar, as possibilidades infinitas abertas pelo seu próprio conceito de ginocrítica.

A autoridade da experiência é ainda o conceito evocado pela feminista em sua brilhante citação de Mary Weyer na introdução daquela que é, talvez, a melhor de todas as respostas à crítica de Nathaniel Hawthorne às mulheres escritoras, a antologia de contos escritos por mulheres organizada por Showalter e por ela batizada, ironicamente para dizer o mínimo, de **Scribbling Women**⁵³ (1996): “[a]s mulheres escrivinhadoras são agora reputadas como ‘aquelas que se recusam a ser silenciadas pelos parâmetros críticos que trivializam os assuntos das vidas das mulheres, e que escrevem com energia, inteligência e comprometimento’” (SHOWALTER, 1996, p. XXXV).

Por fim, é novamente a autoridade da experiência que marca, e mesmo determina, a reinvenção de si mesma e de seu pensamento perpetrada pela teórica em **Inventing Herself** (2001). Imbuída de reivindicar uma herança intelectual feminista que engloba e vai além dos limites da literatura, Showalter ali se volta para os “ícones e heroínas feministas” (SHOWALTER, 2001a, p. 15) que, por terem sido “transgressoras de regras, que seguiram seus próprios caminhos, que estavam determinadas a experimentar o amor, a realização e a fama, e que queriam que suas vidas valessem a pena” (id., *ibid.*), “pregaram e viveram sua liberdade” (id., p. 17).

O trajeto percorrido pela teórica na apresentação, historicização e conseqüente canonização desses ícones vai desde Mary Wollstonecraft até Oprah Winfrey e passa igualmente por Charlotte Perkins Gilman, Hillary Clinton e Princesa Diana para cobrir “um espectro da intelectual à celebridade que acredito refletir a um só tempo a mudança cultural e

⁵³ “Mulheres escrivinhadoras”, em uma tradução livre.

o lapso de identificação que vai muito além do acadêmico e do político” (id., *ibid.*). Interessantemente, esse trajeto deságua em um nome bastante revelador (para o cânone construído por Showalter, por certo), nome esse que é, até o momento, a versão mais elaborada, idiossincrática e extrema dos ícones feministas: Camille Paglia, “a grã-diva e o furacão feminista dos anos 1990” (SHOWALTER, 2001b, p. 303), a quem é dedicado o penúltimo capítulo de **Inventing Herself**.

Em sua historicização/canonização da *persona* de *La Paglia*, Showalter a apresenta em toda a exuberância que lhe é característica e, no último parágrafo do referido capítulo, deixa implícito que, talvez, Camille Paglia seja o seu *duplo*, o seu grande ícone, o seu parâmetro de si mesma, ou seja, menos quem Showalter gostaria de ser do que aquilo que ela não é, por isso *La Paglia* a incomoda de alguma forma, mas esse incômodo é, estranhamente, bem-vindo. Nas palavras da eminente feminista de Princeton,

a postura assumida por Paglia como flagelo amazônico do puritanismo e da hipocrisia torna intensa sua leitura e lhe dá crédito total por ser uma tropa de choque solitária da cultura popular e audácia na academia. Paglia não é alguém sem sentimentos e compaixão, como revela seu tocante ensaio sobre os homens gays a quem ela chama de “meus irmãos no crime”⁵⁴, para mim seu melhor ensaio. Mas ela não tem direcionado essa compaixão à experiência das mulheres de um modo que se possa conectar sua *persona* feminista a algumas das contradições fundamentais nas vidas das mulheres (id., p. 319).

Um pensamento tão abrangente, coeso e coerente consigo mesmo quanto o de Elaine Showalter, da mesma forma que os pensamentos de Nietzsche, Marx, Freud ou os textos de Ann Radcliffe, *instaurou discursividade*, abriu espaço para outra coisa diferente dele, porém pertencente ao que ele fundou. Possibilitou, portanto e dentre outras coisas, o surgimento de uma salutar crítica da crítica no interior do Feminismo, em um movimento que é típico das teorias Pós-estruturalistas/Pós-modernas a que o próprio Feminismo pertence. É interessante notar que essa instauração de discursividade característica do pensamento de Showalter se desdobra de maneiras diversas ao redobrar-se em si mesma quando a teórica revê alguns de seus conceitos em **Inventing Herself**; ao ser em si resultado dos diversos discursos por ela invocados na articulação de seu próprio pensamento para fundamentar suas opiniões, autorizar outros Feminismos ou rechaçar o patriarcado; e ao abrir caminhos para novos

⁵⁴ Showalter refere-se aqui ao ensaio “Meus irmãos no crime: Benderson, Jarratt, Feld, Fessenger”, presente em **Vampes & vadias [Vamps & Tramps, 1994]**, terceiro livro de Camille Paglia.

discursos críticos que se estabelecem a partir de uma crítica, também feminista, de suas concepções, discursos estes que funcionam como um suplemento às suas teorizações, algo que, ao mesmo tempo, “é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude” e “um adjunto, uma instância subalterna que *substitui*” (DERRIDA, 2004, p. 177 – 178, grifo do autor).

A maioria desses discursos é pontuada e (re)discutida por Showalter na introdução da edição expandida de **A Literature of Their Own**, o que torna, portanto, o seu fazer crítico/teórico um reino de *só-instauração de discursividades*. Um desses contrapontos, provavelmente o mais produtivo deles, é ao mesmo tempo o mais retomado pela teórica no texto mencionado e o grande nó górdio de sua própria episteme, um nó que Showalter tenta desfazer com outro nó ao afirmar, na mesma edição expandida, que “a escrita das mulheres é sempre ao menos *bitextual*” (SHOWALTER, 1999, p. XVI, grifo nosso): trata-se das importantes considerações de Toril Moi em **Sexual/Textual Politics** (1985) sobre a ginocrítica e sobre o movimento canonizador empreendido por Showalter.

Obra que traz uma das mais importantes abordagens do Feminismo francês ao mesmo tempo em que revela as problemáticas epistemológicas do Feminismo anglo-americano e as leituras equivocadas dessa corrente em relação à corrente francesa, **Sexual/Textual Politics** é o texto em que Toril Moi mais se preocupa com as questões concernentes à textualidade feminina ou *écriture féminine*, o multiverso dos usos da linguagem nos textos de autoria feminina. Dentro dessa perspectiva, o primeiro objeto de discussão da teórica norueguesa é justamente a leitura que Elaine Showalter faz, em **A Literature of Their Own**, de **Um teto todo seu**, de Woolf. Segundo Moi, as “perspectivas múltiplas e constantemente mutáveis construídas” por Woolf em seu texto “evidentemente exasperam Showalter” (1985, p. 3), uma vez que falham em transmitir “qualquer experiência direta ao leitor” (id., p. 4), ou seja, para Showalter **Um teto todo seu** está “fora de um entendimento da vida cotidiana das mulheres”, tendo Virginia Woolf “se rebelado contra aspectos da experiência feminina que ela nunca conheceu pessoalmente e evitado descrever sua própria experiência” (SHOWALTER, 1999b, p. 294).

Isso implica, portanto, que esse texto de Woolf não traz e nem faz parte de uma autoridade da experiência, logo ele não pode ser abarcado dentro da ginocrítica e dentro do entendimento showalteriano do Feminismo a menos que o crítico/leitor permaneça, nas palavras da própria teórica, “*longe de suas estratégias narrativas*” (id., p. 285, grifo nosso). Uma leitura mais atenta das primeiras páginas de **Um teto todo seu** já permite vislumbrar que talvez Showalter não tenha lido essa obra fundamental de Woolf com a profunda e acurada

atenção por ela demandada, pois a teórica não notou que todo esse texto é o relato das experiências de leitura, logo das experiências de vida, da autora de **Mrs. Dalloway**, uma vez que **Um teto todo seu** é inteiramente escrito na primeira pessoa e Woolf joga com essa focalização o tempo todo: “ali estava eu (chamem-me Mary Benton, Mary Seton, Mary Carmichael ou pelo nome que lhes aprouver — isso não tem a menor importância), sentada à margem de um rio há uma ou duas semanas, gozando a amena temperatura de outubro e perdida em cogitações” (WOOLF, 1985, p. 9). Quem é esse “eu”? As personagens fictícias invocadas por Woolf no parêntese na citação, por certo, mas também a própria Woolf.

De qualquer forma, essa postura de Showalter em relação à autoridade da experiência como algo determinante e essencial da textualidade feminina, ou como a única possibilidade dessa textualidade, ampara praticamente todos os seus textos, implícita ou explicitamente. É o que se observa, por exemplo, no primeiro capítulo de **A Literature of their Own**, quando a teórica afirma que

[a] ficção de Dorothy Richardson, Katherine Mansfield e Virginia Woolf criou uma estética feminina deliberada que transformou o código feminino de auto-sacrifício em uma aniquilação do *self* narrativo. Essas autoras aplicaram a análise cultural das feministas às suas ficções, às palavras, sentenças e estruturas da linguagem no romance. [...].

Paradoxalmente, quanto mais feminina se tornou essa literatura na sua forma e sentido teórico, mais ela se afastou da exploração da experiência física das mulheres (SHOWALTER, 1999, p. 33 – 34, grifo nosso).

Infere-se a mesma postura quando, em “A crítica feminista no território selvagem”, a teórica afirma que “[e]nquanto a crítica científica lutou para purificar-se do subjetivo, a crítica feminista reafirmou a autoridade da experiência” (SHOWALTER, 1994, p. 25); ou quando, no primeiro capítulo de **Inventing Herself**, é dito que “[h]istórias de vida retêm seu poder no instante em que as teorias fenecem” (SHOWALTER, 2001a, p. 16); ou ainda na introdução de **A Jury of Her Peers**, quando Showalter reitera que “estou questionando [neste livro] como as mulheres americanas negociaram profissionalmente o ato de escrever, como elas se modificaram ao se comprometerem com a escrita como uma vocação, como elas reconciliaram seus eus públicos com suas vidas privadas, e como mudanças no *status* das mulheres afetaram suas vidas e carreiras” (2009, p. XV).

Fica assim implícito ao conceito central do pensamento de Showalter que “a boa ficção feminista apresentaria *imagens verdadeiras* de mulheres fortes com as quais *o leitor*

possa se identificar” (MOI, 1985, p. 7, grifo nosso) e que “a recomendação de Showalter para se manter longe das estratégias narrativas do texto *é equivalente a não ler esse texto em absoluto*” (id., p. 10, grifo nosso), uma recomendação que não se restringe a **Um teto todo seu**, ao qual originalmente se refere, mas expande-se a toda a literatura escrita por mulheres, como se observou nos exemplos retirados de textos diversos da teórica.

Diante disso delineiam-se ao menos três problemáticas inerentes à epistemologia feminista showalteriana, as quais colocam em xeque o conceito-chave de autoridade da experiência: primeiramente, o fato de que há uma clara relação desse conceito, bem diferente do que se chamou, em momento anterior, de *experiência em narrar*, com a compreensão do real como verdade absoluta em relação ao texto, o real como prova de validade do texto. Em outras palavras,

[n]ão se trata apenas de que o crítico feminista deve se voltar à ginocrítica, o estudo da escrita das mulheres, precisamente para aprender “o que as mulheres sentiram e experienciaram”, mas também que esta experiência está disponível diretamente nos textos escritos pelas mulheres. O texto, em outras palavras, desapareceu ou se tornou o meio transparente pelo qual a “experiência” pode ser apreendida. Esta perspectiva do texto como transmissor de experiência “humana” autêntica é [...] uma ênfase tradicional do humanismo patriarcal do ocidente (MOI, 1985, p. 76).

Um segundo aspecto problemático do conceito de autoridade da experiência constitui-se no fato de que o movimento canonizador que caracteriza todo o pensamento de Showalter deliberadamente evita, uma vez que produzido, como a própria teórica (re)afirma em vários de seus escritos, por uma “historiadora da literatura” (SHOWALTER, 1999, p. XIX), adentrar-se nas *estratégias de construção* dos textos de autoria feminina em benefício de uma focalização quase exclusiva “no mundo recém-visível da cultura feminina” (SHOWALTER, 1979, p. 28), ou seja, na historicização de escritoras e obras, o que resulta em duas conclusões pouco animadoras: primeiramente que o mundo da cultura feminina localiza-se, então, em uma pressuposta e ideal realidade feminina (um matriarcado?), realidade esta que estaria fora do texto feminino, por isso “[o] crítico feminista, em outras palavras, deve se atentar a aspectos históricos, antropológicos, psicológicos e sociológicos do texto ‘feminino’⁵⁵. Em suma, ao que parece, o crítico feminista deve atentar-se para tudo exceto o texto como um processo de significação” (MOI, 1985, p. 76).

⁵⁵ Todos os aspectos arremetidos por Showalter em “Towards a Feminist Poetics” (1979) e exaustivamente discutidos em “A crítica feminista no território selvagem” (1981).

Em segundo lugar e como decorrência da primeira conclusão, fica claro que há, nesse evitar o adentrar as estratégias de construção da textualidade feminina por parte de Showalter, uma resistência à análise textual ou, nas palavras mais acuradas de Paul de Man, uma *resistência à teoria*, a que o teórico primeiro define como “uma resistência à utilização da linguagem sobre a linguagem [...], uma resistência à própria linguagem ou à possibilidade de que a linguagem contenha factores ou funções que não possam ser reduzidos à intuição” (De MAN, 1989, p. 33). Showalter resiste, portanto, ao fato de que é a linguagem que engendra o mundo e a realidade, e não o contrário. Essa resistência da teórica ocorre porque a teoria, ou o ato de teorizar em si, especialmente a literária, “transtorna ideologias enraizadas revelando a mecânica do seu funcionamento; vai contra uma poderosa tradição filosófica de que a estética constitui parte proeminente; transtorna o cânone estabelecido das obras literárias e esbate os limites entre discurso literário e não-literário” (id., p. 32). Não ocorre à Showalter a produtividade do indecível que é a resistência à teoria, pois, como os textos literários, sempre formas de resistência, “a teoria é em si a resistência” (id., p. 41, grifo do autor) ao seu próprio *status quo* e, por conseguinte, à sua própria linguagem. No entanto, ante esta perspectiva, Showalter critica duramente aqueles que ela chamou de “*Pères Blancs*”⁵⁶, os teóricos pós-estruturalistas em particular e também, por tabela, os teóricos de uma maneira geral, que utilizam “linguagens críticas obscuras” (1983, p. 134) no polêmico ensaio “Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year” (1983).

Dentro desta postura, e conforme aponta Toril Moi, mais do que uma resistência à teoria há, no pensamento de Showalter, uma *rejeição à teoria* “como uma invenção masculina que aparentemente só pode ser usada em textos masculinos” (MOI, 1985, p. 76), uma rejeição ao diálogo ou ao embate com o pensamento patriarcal e/ou com a linguagem, também construto patriarcal, como se o Feminismo fosse uma espécie de matriarcado isolado em si mesmo. “Nenhuma teoria, por mais sugestiva que seja, pode ser um substituto para o conhecimento direto e extensivo dos textos das mulheres, que constitui nosso assunto essencial” (SHOWALTER, 1991, p. 54), diz Showalter, incorrendo na discutível separação entre *teoria/conhecimento* e *cultura/realidade*. “Esta atitude”, declara Moi, “em conjunto com seu receito ante a teoria ‘masculina’ e o apelo geral à experiência ‘humana’, tem o

⁵⁶ No texto original, Showalter utiliza aqui “white fathers” [“pais brancos”, em uma tradução literal]. Contudo, como a teórica se utiliza desse termo para fazer referência especialmente aos filósofos e pensadores franceses (Derrida, Foucault, Lacan), ele alude ao que em francês se denomina *Pères Blancs*, uma sociedade de missionários fundada em 1868 pelo primeiro Arcebispo de Argel e atualmente conhecida como Sociedade dos Missionários da África. No entanto, quando a sociedade foi fundada seu nome era outro — Missionários de Nossa Senhora da África da Argélia — e seu propósito era cristianizar a Argélia islâmica, então colônia da França. Tendo Jacques Derrida nascido na Argélia, fica claro que o ataque de Showalter (bastante agressivo, note-se) se dirige principalmente a ele.

desafortunado efeito de aproximar perigosamente o pensamento de Showalter à hierarquia masculina cujos valores patriarcais se opõe a teórica” (1985, p. 76 – 77), à medida que isolar o discurso feminista do discurso patriarcal implica em uma simples inversão de papéis entre dominados e dominantes sem, no entanto, uma contestação da dominação em si, o que, da mesma forma que as afirmações de Jane Flax (1987) discutidas em outro momento deste estudo⁵⁷, abrem margens para que o Feminismo seja tomado como um sistema patriarcal disfarçado por um discurso que se pretende anti-patriarcal.

Por fim, o terceiro aspecto problemático do pensamento showalteriano é o seu movimento canonizador propriamente dito. A ideia mesma de cânone, como se vem reafirmando desde o início deste capítulo, é patriarcal, portanto Falogocêntrica, uma vez que regida pela Lei do Logos, a lei da hierarquização e oposição. É absolutamente louvável, e de inestimável utilidade para Feminismos ainda traçando o caminho da revisão do cânone literário, como o brasileiro, que Elaine Showalter, enquanto historiadora literária, tenha se dedicado a resgatar e (re)valorizar autoras e obras negligenciadas pela tradição patriarcal a partir de um teoria instauradora de discursividade (a ginocrítica), e estabelecido assim uma contra-tradição, um cânone feminista, que por si só é uma contestação ao Falogocentrismo. Contudo, essa contra-tradição guarda uma já apontada *contradição*, visto que ela mesma se estabelece como tradição, como cânone não menos patriarcal do que a tradição patriarcal à medida que ainda pautada e regida pela concepção-chave inerente a qualquer par conceitual, qual seja a noção de valor (quantitativo e qualitativo), que pressupõe inclusões *ou* exclusões, escolhas *ou* não escolhas. Em suma, que pressupõe a regência da Lei do Logos. Nas palavras de Toril Moi,

[c]om efeito, o objetivo de Showalter é criar um cânone à parte dos escritos das mulheres, e não abolir todos os cânones. Contudo, um novo cânone não seria intrinsecamente menos opressivo do que o antigo. O papel do crítico feminista é ainda sentar-se em silêncio e ouvir a voz da sua senhora como se ela expressasse a autêntica experiência feminina. Não é permitido ao leitor feminista insurgir-se e desafiar esta voz. O texto feminino subjuga de modo tão despótico quanto o velho texto masculino (1985, p. 78).

A contra-argumentação dessa questão do “abolir todos os cânones” é um dos pontos altos da introdução à edição expandida de **A Literature of Their Own** (1999, p. XXI – XXVII), mas não será aqui retomada por desviar-se excessivamente dos objetivos e objetos

⁵⁷ No sub-capítulo “O Feminismo”.

do presente estudo. Infelizmente, passados mais de trinta anos da publicação da primeira versão dessa obra, e depois das palavras de Emory Elliott a Annette Kolodny insistentemente citadas pela própria Showalter em seus textos⁵⁸ — “nós não estamos absolutamente certos se sabemos o que é a literatura americana ou o que é a História e nem se temos a autoridade para explicá-las” (ELLIOTT *apud* KOLODNY, 1985, p. 294) —, a teórica ainda recusa-se a problematizar a ideia mesma de cânone alegando tão somente que sua perspectiva de abordagem do texto literário é histórica e cultural (1999, p. XX), o que dá a entender que, em sua concepção, História e Cultura são entidades desconectadas das questões da linguagem, da literatura, do teorizar, do texto, da Filosofia etc.

Showalter ainda recusa-se a abandonar a noção Falogocêntrica de valor inerente à ideia de cânone, daí sua afirmação categórica em **A Jury of Her Peers** (2009) de que “[n]este livro [...] faço seleções, distinções e julgamentos” (SHOWALTER, 2009, p. XV) e de que “[a] pesar de estar ciente de que julgamentos literários são subjetivos, e que eles refletem gostos críticos e valores temporais [...], eu ainda acredito que tais julgamentos são partes dos argumentos em evolução de uma cultura que precisa ser compartilhada e tornada pública” (id., p. XVII). Mais do que isso, a teórica continua a reafirmar sua crença na ideia iluminista de progresso em relação aos textos de autoria feminina, ideia essa que, como se verificou anteriormente⁵⁹, deixa entrever que o Feminismo, de maneira geral, necessita que o par conceitual homem/mulher seja necessariamente regido pela Lei do Logos para poder justificar sua existência. Nas palavras de Showalter,

[a]inda permaneço alinhada à ideia, mesmo à metáfora, de progresso na escrita das mulheres em inglês, mesmo que em termos de afiliação e liberdade de expressão. Além disso, acredito ser necessário avaliar os relativos sucesso e fracasso dos escritos das mulheres, e não posso concordar com críticos como Ann Ardis [e, por consequência, Toril Moi] que insistem que os críticos feministas devem rejeitar como patriarcais todos os modelos de “hierarquias literárias” em nome de uma “teoria de valor não-canônica”. [...] Confesso uma persistência desavergonhada em minha heresia. Depois de vinte e cinco anos de crítica feminista, eu ainda não acredito que as feministas tenham exorcizado todos os sentidos das hierarquias

⁵⁸ Emory Elliott, editor da canônica **Columbia Literary History of the United States** (1988), escreveu uma carta a Annette Kolodny datada de 19 de junho de 1984 em que adverte a eminente feminista sobre os riscos de historicizar a literatura. Essa carta é citada por Kolodny em seu ensaio “The Integrity of Memory: Creating a New Literary History of the United States” (1985) [vide Referências Bibliográficas]. As palavras de Elliott são citadas por Showalter via Kolodny no primeiro capítulo de **Sister’s Choice** (1991, p. 4) e na introdução de **A Jury of Her Peers** (2009, p. XIV), dois dos seus livros mais importantes.

⁵⁹ No sub-capítulo “O Feminismo”.

literárias, não importa o quão forçosamente tenhamos arguido em público contra tais hierarquias (1999, p. XXVI).

É por esses caminhos eivados de sérias problemáticas que se instaura a discursividade (e o gerar problemáticas é, como se sabe, inerente a qualquer instauração de discursividade) no pensamento de Elaine Showalter. No entanto, não se pode deixar de frisar que, em décadas de exercício da crítica feminista, a teórica manteve-se e mantém-se coerente e coesa com suas crenças e perspectivas teórico-críticas. Se, por um lado, isso permite que se tenha um entendimento sistêmico e didático do *todo* de sua episteme em qualquer texto por ela escrito (outra característica dos sistemas de pensamento que instauram discursividade), por outro revela sua resistência à mudança, algo não muito apropriado a uma historiadora, principalmente a uma historiadora da literatura.

Independentemente disso tudo, o pensamento de Elaine Showalter constitui um dos Feminismos de Kate Chopin, uma das teorias feministas que insere sua obra em um círculo hermenêutico, um círculo interpretativo, visto que um dos mais importantes ensaios sobre **O despertar**, “Tradition and the Female Talent: *The Awakening* as a Solitary Book” (1988), foi escrito pela teórica dentro das suas concepções de ginocrítica e cânone feminista.

“Tradition and the Female Talent” foi publicado em 1988 na importante coletânea de ensaios **New Essays on *The Awakening***, editada por Wendy Martin. Em 1991 o texto foi republicado por Elaine Showalter em sua coletânea de ensaios **Sister’s Choice**⁶⁰. Essa segunda versão do texto recebeu um título levemente diferente do primeiro — “*The Awakening: Tradition and the American Female Talent*” —, substanciais re-estruturações e acréscimos de dados importantes, como uma interessante, ainda que breve, discussão sobre a re-escrita pós-moderna de **O despertar** feita por Robert Stone em **Children of Light** (1986). Por essa razão, as duas versões serão cotejadas na abordagem que segue.

Um primeiro aspecto que chama a atenção nas duas versões do ensaio é o diálogo dos respectivos títulos com o título do famoso ensaio de T. S. Eliot sobre o processo de construção do cânone e supressão da individualidade da autoria, “Tradição e talento individual” [“Tradition and the Individual Talent”, 1920], ainda que o que faz Showalter nestes textos sobre a obra máxima de Kate Chopin aproxime-se de modo mais evidente ao que faz Ellen Moers em “Women’s Literary Traditions and the Individual Talent”, ensaio presente no clássico **Literary Women** (1976), de autoria de Moers, livro que influenciou diretamente

⁶⁰ Vide Bibliografia Consultada para referências sobre as duas coletâneas.

todo o pensamento e o historicismo literário showalterianos e todos os historiadores da literatura de autoria feminina.

O diálogo mantido por Showalter com o texto de Eliot em “Tradition and the Female Talent” é fantasmático, já que o autor de “A terra desolada” não é ali sequer mencionado. No entanto, ao tentar inscrever Kate Chopin e sua obra-prima em uma tradição de escritoras e textos de autoria feminina, e argumentar que tanto a autora quanto a personagem principal de **O despertar**, Edna Pontellier, falham por terem buscado uma individualidade fora de uma tradição escritural feminina, Showalter estabelece um confronto com as ideias de Eliot justamente no que tange aos dois pontos fundamentais de seu texto: a individualidade e a tradição. Para Eliot, “[a] evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (1989, p. 42), visto a tradição, “a mentalidade européia [...] ser muito mais importante do que sua [do artista] própria mente particular, [...] uma mentalidade que muda, e [...] essa mudança é um desenvolvimento que abandona *en route*” (1989, p. 41). Ou seja, Eliot deixa claro que o artista deve procurar a supressão de sua individualidade ante a tradição.

Mas para suprimir uma individualidade é necessário que se tenha uma individualidade para suprimir, e a História do patriarcado mostra que é o homem quem a tem, não a mulher. Por isso, o cerne do ensaio de Eliot vai na contra-mão dos pressupostos feministas estabelecidos pela própria Showalter e por diversas outras teóricas, pressupostos estes que, de modo geral, prezam a busca pela individualidade, pela subjetividade — que foi sempre vetada à mulher pelo patriarcado — inscrita na forma e no conteúdo da textualidade feminina, em conjunto com o estabelecimento de uma contra-tradição ao cânone Falogocêntrico, que tem por característica justamente essa individualidade. Assim, esse embate de posições teóricas, mesmo que fantasmático, torna o texto de Showalter sobre **O despertar** uma resposta irônica ao texto de Eliot, ainda que se possa dizer que ambos, Eliot e Showalter, persigam a sempre discutível ideia da necessidade de um cânone

Dentro dessa perspectiva, para Showalter “[m]uito do efeito chocante causado por **O despertar** nos leitores em 1899 advém da rejeição, por parte de Chopin, das convenções da escrita das mulheres” (1988, p. 42 – 43), o que, como fica claro nas duas versões de “Tradition and the Female Talent”, não é exatamente algo positivo. Quais seriam essas “convenções da escrita das mulheres” a teórica não deixa muito claro, mas pelo desenvolvimento das versões do ensaio pode-se inferir que elas são a construção de uma obra que siga as “técnicas convencionais do realismo” (id., p. 43) para os romances de autoria feminina, romances estes que são estruturados a partir do modelo dos “romances em três

planos sobre corte e casamento que formaram o grosso da ‘ficção feminina’ do meio do século” (id., p. 40); a instauração de uma “heroína sentimental” que “educa os outros” (id., p. 43), heroína essa que reina no “império doméstico da mãe e o mundo da irmandade feminina da cultura das mulheres” (id., *ibid.*); o arquitetar de um enredo que “[ignorasse] largamente a sexualidade ou a [espiritualizasse] por meio da maternidade” (SHOWALTER, 1991, p. 72); e a composição (o que também resulta do amálgama das características anteriores) de um “romance feminista didático” (id., *ibid.*) que deve necessariamente se inscrever em pelo menos uma das “três fases da cultura das mulheres americanas do século XIX e da escrita das mulheres” (id., p. 41), as outrora mencionadas fases Feminina, Feminista e Fêmea.

O despertar e todas as demais obras de Chopin parecem, no entanto, se desvencilhar a todo instante de quaisquer dessas características. Como outrora demonstrado, a rebeldia/resistência que caracteriza autora e, principalmente, obra coloca em xeque tais paradigmas de classificação e canonização e Showalter, apesar de perceber essa resistência nas duas versões do seu ensaio, parece não saber muito bem como lidar com suas implicações. Assim, no que tange às técnicas de construção da narrativa e do gênero romance, com sua obra-prima Chopin “se distanciou das técnicas convencionais do realismo em direção a um ritmo impressionista de epifania e tom” (id., p. 43) em que “[c]enas de lirismo e imaginação, tais como a viagem de Edna à Chênrière Caminada, se alternam com cenas realistas, mesmo satíricas, de seu casamento” (SHOWALTER, 1991, p. 72).

Essa percepção de Showalter é algo extremamente importante no que diz respeito à textualidade da autora que, mais do que ter se distanciado das “técnicas convencionais do realismo”, a todo instante (re)cita, (re)toma, (re)incorpora ou (re)inscreve tais técnicas do romance cortês de autoria tanto feminina quanto masculina para parodiá-las, e isso não ocorre apenas em **O despertar**, onde o triângulo que se forma entre Edna, Robert e Mademoiselle Reiz é uma brilhante paródia do triângulo entre Romeu, Julieta e Frei Lourenço/Ama em **Romeu e Julieta** (1597), de Shakespeare. Há até os fatais desentendidos das cartas de amor entre os amantes, cartas estas que passam sempre pelas mãos dos alcoviteiros (Frei Lourenço e a Ama na peça de Shakespeare, Mademoiselle Reisz na obra-prima de Chopin).

Esse jogo paródico com as convenções do romance cortês é observado também nos contos “The Story of an Hour” e “Désirée’s Baby”, por exemplo, nos quais as mensagens trocadas entre as personagens (um telegrama no primeiro, uma carta encontrada no ápice da narrativa no segundo), longe de serem cartas de amor, são sentenças de morte, uma conotação presente em **Romeu e Julieta**. Há também este jogo no conto “The Storm”, onde existe a figura do cavaleiro andante das novelas de cavalaria medievais (Alcée está passando a cavalo

pela casa de Calixta quando inicia a tempestade do título), novelas essas que contêm a essência dos romances cortesões dos séculos XVIII e XIX. Showalter, no entanto, não desenvolve essa sua importantíssima percepção do uso que Chopin faz do “texto como um processo de significação” (MOI, 1985, p. 76) em nenhuma das versões do ensaio.

Em relação à heroína sentimental que reina no universo feminino inventado pelo patriarcado — o Anjo da Casa de Woolf, a mulher-anjo⁶¹ de Gilbert e Gubar —, universo esse também conhecido como “império doméstico da mãe” (SHOWALTER, 1988, p. 43), o qual “[ignora] largamente a sexualidade ou a [espiritualiza] através da maternidade” (SHOWALTER, 1991, p. 72), a heroína de Chopin em **O despertar** “rejeita o império doméstico da mãe e o mundo da irmandade feminina da cultura das mulheres. Aparentemente, para além dos laços da feminilidade, ela não tem nem mãe nem filha, e recusa-se até mesmo a ir ao casamento da irmã” (id., p. 71). Além disso, longe de ser a heroína romântica por excelência, frágil, delicada e sempre morta como Georgiana em “A marca de nascença” [“The Birthmark”, 1843], de Hawthorne, ou Isabella Linton em **O morro dos ventos uivantes** [**Wuthering Heights**, 1847], de Emily Brontë, Edna “é uma mulher robusta que não nega seus apetites” (SHOWALTER, 1988, p. 43). Em suma, Edna Pontellier, como Louise Mallard em “The Story of an Hour”, Désirée em “Désirée’s Baby” e tantas outras personagens femininas que povoam o multiverso ficcional chopiniano, apesar de abraçar o mesmo destino das heroínas românticas, a Morte, não se enquadra com precisão em nenhum dos dois modelos de mulher idealizados pelo patriarcado, quais sejam o da santa (a Virgem Maria) e o da prostituta (Maria Madalena).

Essa inadequação da personagem a modelos pré-definidos parece incomodar Showalter, que insiste na tentativa de enquadrar Edna em modelos. Para tanto, a teórica desenvolve análises magistrais de Adèle Ratignolle, melhor amiga de Edna em **O despertar**, e Mademoiselle Reiz, a pianista (e alcoviteira) que a todos encanta com sua arte. Adèle é o arquétipo perfeito da mãe e esposa, uma mulher em tudo angelical — a santa —, “a imperatriz das ‘mulheres-mães’ de Grand Isle” (SHOWALTER, 1991, p. 73), por quem “a primeira atração de Edna [...] é erótica” (id., p. 74), uma atração com tonalidades homossexuais. É em razão do íntimo contato com Adèle no seu trajeto de despertar que Edna “começa a pensar sobre seu próprio passado e a analisar sua própria personalidade. Em termos textuais, é por meio dessa relação que ela se torna ‘Edna’ ao invés de ‘Sra. Pontellier’” (id., p. 74), o que

⁶¹ O pensamento de Gilbert e Gubar será abordado no próximo subtítulo deste capítulo, em que será então explicado o que é a concepção de mulher-anjo e seu duplo, a mulher-monstro.

também poderia constituir uma interessante explicação para Cyrille Arnavon ter intitulado **Edna** sua tradução de **O despertar** para o francês.

Já Mademoiselle Reisz é a contrapartida, o reflexo invertido de Adèle, um outro desdobramento do modelo da prostituta dentro dos modelos que vêm aqui sendo mencionados. Possível avatar envelhecido da belíssima Paula Von Stoltz de “Wiser Than a God” (1889), um dos primeiros contos publicados por Chopin, Mademoiselle Reisz é uma exímia pianista, uma artista de habilidades excepcionais e uma mulher em tudo independente.

[E]nquanto Adèle é um “madona irrepreensível” que fala em nome dos valores e leis da comunidade Crioula, Mademoiselle Reisz é uma renegada, altiva e sem papas na língua. Ela não tem paciência com regras sociais fúteis e viola as mais básicas perspectivas da feminilidade. Para um *roué* como Arobin, ela é tão sem atrativos, desagradável e pouco feminina a ponto de parecer “parcialmente demente” (SHOWALTER, 1991, p. 75).

Diferentemente de Adèle, por quem Edna tem algum tipo de atração, é Mademoiselle Reisz quem se sente eroticamente atraída por Edna, pois a pianista, “cuja música reduz Edna a soluços apaixonados, parece ser um amante substituto” (id., *ibid.*). Para Showalter, a voz desta personagem na obra “parece falar dentro das concepções de Chopin sobre arte e sobre o artista. Certamente não é um acidente, por exemplo, que Mademoiselle Reisz execute a música de Chopin” (id., *ibid.*), o que vai levar a teórica a construir uma brilhante leitura da presença da música em **O despertar** a qual não será aqui discutida.

Ante a presença desses dois modelos à disposição de Edna no enredo, não é por acaso que Sandra Gilbert, no seu magistral ensaio dedicado à obra-prima de Chopin [“The Second Coming of Aphrodite”, 1983], identifica uma “Lesbos paródica” (1983, p. 49) construída no subtexto do romance. Para Showalter, no entanto, Adèle Ratignolle e Mademoiselle Reisz constituem não apenas “papéis e influências alternativos”, mas também sugestões de “enredos e conclusões diferentes” (SHOWALTER, 1991, p. 76). Segundo a teórica, “a história de Adèle sugere que Edna vai desistir de sua rebelião, retornar ao casamento, ter outra criança e aos poucos aprender a apreciar, amar e mesmo desejar seu marido” (id., *ibid.*), enquanto “a história de Mademoiselle Reisz sugere que Edna vai perder sua beleza, juventude, marido e filhos, em suma, tudo menos sua arte e orgulho, e se tornar uma espécie de monja de New Orleans” (id., *ibid.*). Todavia,

Chopin desejava rejeitar ambos estes finais e escapar das tradições literárias que eles representavam, mas sua própria solidão literária, sua resistência a se alinhar a uma posição ideológica ou estética específica, tornaram impossível a ela desenvolver algo diferente e novo. Edna permanece muito enredada em suas próprias emoções e humores ao invés de mover-se para além deles em busca de uma auto-compreensão real e de uma consciência de sua relação com a sociedade (SHOWALTER, 1991, p. 76 – 77).

Nem os críticos mais importantes da obra de Chopin — Per Seyersted, Emily Toth e Bernard Koloski — arriscam tal conclusão, que necessitaria de uma análise acurada do texto como processo significativo, análise esta que Showalter não empreende nos ensaios dedicados à autora. De fato, Edna Pontellier “permanece muito enredada em suas próprias emoções e humores ao invés de mover-se para além deles em busca de uma auto-compreensão real e de uma consciência de sua relação com a sociedade”, sendo essa uma possível explicação para seu “suicídio” ao final da obra, um “suicídio” por afogamento típico das heroínas românticas, ainda que, como bem lembra a mesma Showalter, “alguns críticos [como Sandra Gilbert] tomam o muito debatido suicídio de Edna como uma heróica aceitação da independência e uma ressurreição simbólica no mito” (id., *ibid.*). Mas daí a relacionar tal “fracasso” — se se quer partir do princípio de que o “suicídio” de Edna tenha sido um *fracasso*, uma inconsistência ou deslize de construção narrativa — ao fato de que “Chopin desejava rejeitar ambos estes finais e escapar das tradições literárias que eles representavam” e que “sua própria solidão literária, sua resistência a se alinhar a uma posição ideológica ou estética específica, tornaram impossível a ela desenvolver algo diferente e novo” é algo que não encontra muita sustentação na obra chopiniana como um todo, obra essa pautada, como se vem frisando neste estudo, pela resistência ao patriarcado e, conseqüentemente, pela resistência a quaisquer “tradições literárias” e/ou “posição ideológica ou estética específica”.

Não ocorre a Showalter, por exemplo, que esse “fracasso” da protagonista é um movimento textual deliberadamente perpetrado por Chopin para impossibilitar até mesmo de se chamar “suicídio” o que ocorre ao final da obra, visto que tal palavra não aparece em nenhum momento do texto e que o narrador entrecorta os pensamentos de Edna na última página do romance com períodos que indicam que a personagem está *cansada de nadar* — “[s]eus braços e suas pernas começaram a cansar”, “[a] exaustão a assediava e começava a dominá-la”, “[o]lhou ao longe e o velho terror se acendeu por um instante, para logo depois se extinguir” (CHOPIN, 1994a, p. 151) —, e nada mais além disso. A conclusão de que há um suicídio ao final de **O despertar** é uma leitura possível e, até o momento, a mais aceita, mas

não a única⁶², e isso se deve ao jogo textual criado pela autora, jogo este que desestabiliza qualquer interpretação que tente instaurar uma conclusão definitiva, um fechamento, para o romance.

O presente estudo procurará revelar que essa resistência presente na obra chopiniana é característica fundamental de sua textualidade, um resistir a toda e qualquer forma de submissão a modelos e/ou paradigmas pré-concebidos de leitura, sejam esses modelos/paradigmas patriarcais, feministas ou quaisquer outros “neologismos, ‘novismos’, ‘postismos’, parasitismos e outros pequenos sismos” (DERRIDA, 1990, p. 63), para tomar-se emprestado aqui parte do título de um interessante ensaio de Derrida; e ao mesmo tempo um incorporar desses modelos/paradigmas num movimento disseminador de aporias que voltam a textualidade para si própria, instaurando o fenômeno da escritura. O presente estudo procurará revelar também que não apenas **O despertar**, mas *todas* as obras de Chopin, sem exceções, “[desenvolvem] algo diferente e novo” (SHOWALTER, 1991, p. 77), por isso o Feminismo, como dito em outros momentos, aprendeu com a autora a resistir. É por causa desses aspectos que Nadilza Moreira, em seu livro dedicado à autora e à Júlia Lopes de Almeida, sabiamente aponta que a

narrativa de Kate pode ser classificada como uma “obra aberta”, segundo Umberto Eco. Tal traço está respaldado na forma inconclusa, ou seja, aberta que ela imprimiu à obra. Isto é, ao fechar os enredos ela deixa, *sempre*, uma expectativa [...] de continuidade permitindo ao leitor releituras preciosas e enriquecendo a escritura de qualidades artísticas indiscutíveis e atemporais (MOREIRA, 2003, p. 174 – 175, grifo nosso).

Essa “forma inconclusa”, essa abertura infinita da obra chopiniana, que desautoriza qualquer enclausuramento interpretativo (até mesmo se tomar o final de **O despertar** como a cena de um suicídio), deixa Showalter um tanto quanto exasperada quando ela constata que é possível “recriar a tradição literária na qual Kate Chopin escreveu **O despertar** mas, é claro, *nunca poderemos saber como a tradição teria mudado se o romance não tivesse precisado*

⁶² No que concerne ao entendimento do autor do presente estudo, concluir que o final de **O despertar** é a simples pintura impressionista de uma cena de “suicídio” não se configura como uma leitura adequada em razão de todo o desenvolvimento narrativo cuidadosamente arquitetado por Chopin no decorrer de todo o romance que, infelizmente, não pode ser retomado aqui, pois demandaria um desvio muito grande em relação aos objetivos e objetos desta tese. Isso se deve principalmente à característica da abertura infinita do seu fazer literário. Para o autor deste estudo, cuja opinião sobre o “suicídio” de Edna Pontellier alinha-se com a opinião de Sandra Gilbert, há em **O despertar**, em especial no seu final, “uma ficção feminina que ao mesmo tempo alinha-se e revisa o hedonismo *fin de siècle* para propor um mito feminista e matriarcal de Afrodite/Vênus como uma alternativa ao mito masculinista e patriarcal de Jesus” (GILBERT, 1983, p. 44).

esperar meio século para encontrar um público” (1991, p. 82, grifo nosso). Tal asserção revela que há um lapso, uma falha na possível “tradição literária” a qual pertence Chopin. Esse lapso sugere pelo menos duas possibilidades.

Primeiramente, **O despertar** não pertenceria a nenhuma tradição, portanto seria “em si” toda uma tradição que coloca em xeque o próprio conceito de cânone (que pressupõe uma continuidade, um parentesco), uma espécie de *cânone mínimo* como o **Wilhelm Meister**⁶³ (1795 – 1796), de Goethe, possibilidade que leva Showalter a utilizar uma linguagem oscilante, pontuada por advérbios, verbos de estado, negações e conjunções adversativas quando inscreve Chopin e sua obra-prima em uma tradição nas duas versões do seu ensaio, pois toda vez que a teórica o faz é a partir de conclusões que revelam o contrário do seu movimento de canonização: “*mesmo em sua solidão desafiadora, O despertar* pertence a um momento histórico na escrita das mulheres americanas” (1991, p. 67, grifo nosso), “[a] *pesar de sua identificação com as New Women, Chopin não era, entretanto, uma ativista*” (id., p. 71, grifo nosso), “Chopin *certamente não desejava escrever um romance feminista didático*” (id., ibid., grifo nosso), “[e] *m muitos aspectos, O despertar parece comentar sobre sua própria histórica enquanto romance e predizer sua própria sina crítica*” (id., p. 83, grifo nosso).

Em segundo lugar, o referido lapso pode sugerir que a tradição a qual autora e obra pertencem é outra (a tradição patriarcal), uma tradição que a própria Elaine Showalter deixa entrever claramente, como se verificará nas discussões que seguem, nas duas versões de “Tradition and the Female Talent”, mas que jamais lhe ocorre, visto que tal possibilidade, para parafrasear aqui a máxima de Virginia Woolf em **Um teto todo seu**, deixa igualmente sem solução a questão do cânone feminista e do cânone patriarcal, pois lança anátemas às duas tradições.

De acordo com Showalter, “a evolução literária de Kate Chopin levou-a progressivamente às três fases da cultura das mulheres americanas do século XIX e da escrita das mulheres” (1988, p. 41), quais sejam a fase sentimentalista (anterior à Guerra de Secessão e que encontraria correspondência, dentro da teoria da ginocrítica, à fase Feminina), a fase da cor local (durante e imediatamente posterior à Guerra de Secessão, correspondente à fase Feminista na mesma teoria) e a fase das *New Women* (que se inicia por volta de 1890 e que encontra correspondência, então, na fase Fêmea) (cf. SHOWALTER, 1988, p. 33 – 43). Em **A Jury of Her Peers** (2009) Showalter acrescenta uma quarta fase a esse esquema, fase esta por

⁶³ A ideia do **Wilhelm Meister** como cânone mínimo — no caso, cânone mínimo do *Bildungsroman* — é desenvolvida por Wilma Patrícia Maas no seu livro **O cânone mínimo** (2000). Vide Bibliografia Consultada.

ela denominada “livre” [*free*] e definida como “as escritoras americanas do século XXI podem abordar qualquer assunto que desejarem, utilizando qualquer forma que escolherem” (2009, p. XVII). Entretanto, a teórica não dá maiores detalhes sobre esse quarto elemento, por isso ele não foi e não será aqui discutido. No que tange à fase sentimentalista,

[c]omo escritoras [...] as sentimentalistas procuravam na maternidade suas metáforas e justificações da criatividade literária [...]. Temática e estilisticamente, a ficção de mulheres anterior à Guerra Civil, genericamente descrita como “domesticidade literária” ou o “romance sentimental”, celebra as instituições patriarcais e idealiza o período de infinita felicidade da conexão entre mãe e criança. [...]. As narrativas de mulheres eram formalmente compostas de *sketches* curtos costurados como os pedaços de uma colcha de retalhos, e frequentemente aludiam a padrões específicos de costura e seguiam convenções de *design* como repetição, variação e contraste [...].

Até o ponto em que a arte masculina implicava uma irmandade, as mulheres dela sentiam-se excluídas. Assim, buscavam afiliação a uma comunidade feminina, uma sociedade de irmãs cujos motivos eram morais ao invés de estéticos, cujas ambições eram ensinar e influenciar ao invés de criar. Apesar de seus livros terem vendido milhões, elas não eram levadas a sério por críticos masculinos (SHOWALTER, 1988, p. 37 – 38).

É certo que Showalter está tratando especificamente das ficcionistas estadunidenses, mas vale ainda assim observar que essa fase sentimentalista por ela delineada obviamente exclui as grandes ficcionistas inglesas que também estavam escrevendo e publicando à época — Ann Radcliffe, Jane Austen, Mary Shelley, as irmãs Brontë, dentre outras —, uma vez que esse modelo dificilmente se aplica a elas. Em relação à Kate Chopin, no entanto, diz a teórica quando aponta os aspectos sentimentalistas da autora:

ela cresceu com os grandes *best-sellers* das sentimentalistas americanas e inglesas. Quando jovem, chorou sobre as obras de Warner [Susan Warner (1819 – 1885)] e [Harriet Beecher] Stowe e copiou, em seu diário, *passagens piás* de **The Woman’s Kingdom**, da romancista Dinah Mulock Craik. Durante a adolescência, Chopin também compartilhou uma amizade íntima com Kitty Garesché, uma companheira de classe da Academy of the Sacred Heart (SHOWALTER, 1988, p. 41, grifo nosso).

Showalter está absolutamente correta em todas essas referências, exceto talvez no que concerne ao excerto de **The Woman's Kingdom** (1869) copiado por Chopin em seu **Common Place Book**. O trecho copiado é em si pio, pois prega que são as mulheres “na realidade a salvação ou a destruição de um lar” (CRAIK *apud* CHOPIN, 1998, p. 82). No entanto, há uma frase do trecho que está *sintomaticamente grifada* pela Rebelde de Saint Louis: “é inútil a elas [as mulheres] discutirem sobre seus direitos” (id., *ibid.*). É fato que Chopin nunca se envolveu nas lutas e movimentos de mulheres de sua época, e que sua opinião sobre esses movimentos é bastante crítica, como se pode notar neste seu grifo, nas palavras de Felix Chopin citadas no capítulo anterior e nas outrora discutidas palavras do Doutor Mandelet em **O despertar**. Todavia, isso não quer dizer que a autora tenha se omitido quanto à causa das mulheres. Ao contrário, sua obra toda é uma profunda contestação e desarticulação do patriarcado. Dentro dessa prerrogativa, e sendo Chopin a mulher anteriormente apresentada, dificilmente se poderia dizer que há algo de pio nesse *gesto sintomático* — irônico, para dizer o mínimo — de a autora ter *copiado e grifado* um trecho tão específico da obra de Craik, gesto este que está mais próximo de uma velada (e diabólica) percepção hamletiana de mundo — “[h]á algo de podre no Estado da Dinamarca” (SHAKESPEARE, 1999, p. 28) — do que de uma simples notação da passagem “pia” de Craik.

No que diz respeito à fase da cor local, Showalter faz importantes inferências sobre as escritoras do período que, diferentemente das sentimentalistas, “escolheram colocar suas obras em primeiro lugar” e “especularam em seus escritos sobre os conflitos entre maternidade e criatividade artística” (SHOWALTER, 1988, p. 38 – 39). Para a teórica,

[a] mulher colorista local, que começou a publicar histórias sobre a vida regional americana nos anos 1870 e 1880, estava também atraída pelos mundos masculinos da arte e do prestígio que estavam se abrindo às mulheres, e elas começaram a se declarar filhas de pais e mães literários. Recorrendo a ambos os modelos estéticos masculinos e femininos, elas se sentiam livres em apresentarem-se como artistas e escrever com confiança sobre a arte da ficção. [...].

A maternidade parecia não mais ser a força motivadora da escrita, mas sim seu oposto. Assim, a satisfação artística requeria o sacrifício dos impulsos maternos, e a satisfação maternal significava desistir das ambições artísticas (id., *ibid.*)

É interessante notar aqui que a aparente liberdade das coloristas locais em afirmar pertencerem aos dois cânones é construída, na interpretação de Showalter, a partir de uma

escolha existencial entre ser mãe *ou* ser artista, escolha esta que implica em renegar ou abster-se de uma coisa em benefício da outra, e nunca em agregar ou acolher ambas ao mesmo tempo. Kate Chopin, como também se viu no capítulo anterior, foi mãe, esposa e artista, portanto esse paradigma não se aplica à sua vida e obra. Vale lembrar também suas opiniões bastante claras e objetivas expressas na resenha de “‘Crumbling Idols’ by Hamlin Garland”: “problemas sociais, ambientes sociais, cor local e o resto dessas coisas não são *por si mesmos* motivos para garantir a sobrevivência de um autor que os utiliza” (CHOPIN, 2006d, p. 693, grifo da autora). Contudo, para Showalter,

[q]uando Chopin começou a escrever, ela tomou por modelos coloristas locais como Sarah Orne Jewett e Mary Wilkins Freeman, que tinham não apenas dominado a técnica e a construção mas também devotado a si mesmas à contação de histórias de solidão, isolamento e frustração femininas.

Sandra Gilbert sugeriu que a cor local foi uma estratégia narrativa que Chopin empregou para resolver um problema específico: como lidar com estados psicológicos extremos sem os excessos da narrativa sentimental e sem recriminação crítica (SHOWALTER, 1988, p. 41).

Novamente a teórica está absolutamente correta em suas inferências, pois Chopin não só foi influenciada pela cor local, como toda a sua obra pode ser classificada como exemplo modelar desse tipo de literatura. Como Showalter também aponta ao citar Sandra Gilbert, a cor local, no caso específico da autora, é mais uma de suas *estratégias narrativas*, mais um dos aspectos do seu uso do “texto como processo de significação” (MOI, 1985, p. 76). Showalter, entretanto, não desenvolve essa percepção fundamental e extremamente produtiva de Gilbert, que é notada na segunda versão de “The Second Coming of Aphrodite” (GILBERT, 1984, p. 16).

Por fim, a fase das *New Women*, que ocorre na mesma época das lutas pelo sufrágio e que constitui o passo fundamental para o surgimento do Feminismo no século XX. Nas abalizadas palavras da teórica,

[a]s escritoras *New Women* dos anos 1890 não mais se mortificavam com laços e santuários femininos do passado. Produtos do ceticismo darwinista e da sofisticação estética, elas tinham uma relação ambivalente ou mesmo hostil com a cultura das mulheres, a qual frequentemente viam como entediante e restritiva. Suas atitudes diante da sexualidade feminina também eram revolucionárias [...]. [A] heroína da ficção das *New Women*, como explica Linda Dowling, “expressava suas contendas

com a cultura vitoriana sobretudo por meio de sentidos sexualizados: intensificando a consciência, o candor e a expressão sexuais”.

Na forma e no conteúdo de suas obras, as escritoras *New Women* exigiam liberdade e inovação (SHOWALTER, 1988, p. 40).

Kate Chopin e sua obra pertencem e se identificam com essa fase da cultura e da escrita femininas. Como demonstrou-se no capítulo anterior, **O despertar** é uma obra sobre o despertar da sexualidade feminina e “The Storm” é um conto erótico. Showalter também faz questão de enfatizar esse tratamento sem preconceitos ou tabus dado à sexualidade pela autora em seus enredos: “onde obras anteriores largamente ignoravam a sexualidade ou a espiritualizavam por meio da maternidade, **O despertar** é insistentemente sexual, explicitamente envolvido com o corpo e com o autoconhecimento através da percepção física” (1988, p. 43). Porém, “[a]pesar de sua identificação com as *New Women*, Chopin não era uma ativista. Ela nunca se filiou ao movimento pelo sufrágio das mulheres ou pertenceu a uma comunidade literária feminina” (id., p. 42), o que é reprovável para a teórica, visto que um/uma “escritor precisa cultivar a solidão e a independência, mas a literatura depende do compartilhamento das formas e das representações da experiência. Os gêneros literários, como as espécies biológicas, se desenvolvem por causa das significativas inovações trazidas por indivíduos que sobrevivem por meio da imitação e da revisão” (SHOWALTER, 1991, p. 82 – 83).

O que chama a atenção diante de tão aguda e *científica* definição dos gêneros literários, e conseqüente crítica à Chopin por ter tentado desviar-se ou buscar outras possibilidades em relação a eles, é que tal definição e crítica estão relacionadas, e mesmo remetem, a um momento anterior da malha textual de “Tradition and the Female Talent” (e isso ocorre nas duas versões do ensaio), momento este onde Showalter afirma que “Chopin [...] *leu uma imensa variedade de gêneros*: Darwin, Spencer e Huxley, bem como Aristófanes, Flaubert, Whitman, Swinburne e Ibsen. De modo particular, ela associava seu próprio despertar literário e psicológico com Maupassant” (SHOWALTER, 1988, p. 70, grifo nosso).

Tais leituras certamente resultaram em inovações significativas trazidas pela autora em suas obras como o tratamento da sexualidade sem muitos rodeios [o que lembra Aristófanes em **Lisístrata** (411 a.C.), por exemplo], ainda que de maneira delicada e mesmo lírica (uma clara herança de Whitman); a ironia dramática presente no final de seus contos mais importantes (legado dos grandes mestres realistas: Flaubert, Maupassant), uma construção *teatral, performática*, em seus textos (o que remete a Ibsen e, acrescente-se, principalmente a

Shakespeare); etc. Essas inovações, de acordo com o apontado no capítulo anterior, foram louvadas (no resgate de autora e obra) e de alguma forma compartilhadas (na acolhida do ensinamento da resistência) pelo Feminismo.

Talvez o que tanto incomode Showalter é que a *variedade de gêneros* lidos por Chopin (*Darwin, Spencer, Huxley, Aristófanes, Flaubert, Whitman, Swinburne, Dickens* etc.), o responsável pelo seu *despertar psicológico* (*Maupassant*), o compilador de suas obras completas (*Seyersted*), a significativa re-escrita contemporânea de sua obra-prima (**Children of Light**, de Robert Stone) e, pode-se acrescentar, o *imprimatur* à sua obra outorgado pela crítica literária anterior ao Feminismo (*Arnavon, Cantwell, Eble, Wilson* etc.) são todos, sem exceção, *masculinos* e pertencentes ao cânone patriarcal, seja da literatura, seja da crítica e teoria literárias. “Enquanto **Mulherzinhas**⁶⁴ permanece um mito feminino”, ironiza Showalter (e esse ironizar não é apenas um recurso retórico de crítica, mas um sarcástico impacientarse), uma ironia que ricocheteia e se volta contra a própria teórica, “**O despertar** se tornou parte da textura de uma arte masculina e convencional [*mainstream*]. Este processo pode ser problemático para algumas feministas, pois quando a escrita das mulheres americanas passa ao *mainstream* ela pára de ser solitária, ‘americana’ ou ‘feminina’” (1991, p. 84).

Observe-se que, na passagem acima, Showalter constrói, no início do período, uma relação causal entre “masculino” e *mainstream*⁶⁵: o masculino pertence ao *mainstream* (“convencional”), logo, por analogia, o *mainstream* (“convencional” e/porque “da moda”) é masculino e vice-versa. Ao final do período, quando a teórica relaciona a passagem da escrita das mulheres para o *mainstream* com o deixar de ser solitário, americano ou feminino — e permanece um mistério em que ou como deixar de ser solitário, americano ou feminino compõe relações semânticas com pertencer ou não ao *mainstream* —, a palavra “masculino” é omitida, como se essa segunda ocorrência de *mainstream* não estivesse mais associada a “masculino”, permitindo então se concluir que, para Showalter, é inconcebível, inimaginável e/ou impossível o pertencimento de um texto de autoria feminina ao *mainstream* se esse *mainstream* for masculino.

⁶⁴ **Little Women** (1868 – 1869), o famoso romance de Louisa May Alcott.

⁶⁵ A palavra *mainstream* não tem um correspondente direto em português, pois apesar de normalmente ser traduzida por “convencional”, ela guarda relações semânticas, a partir de construções como “passar ao *mainstream*” [*to pass into the mainstream*] e “pertencer ao *mainstream*” [*to belong to/to be on the mainstream*], com “algo atual”, “algo da/na moda” e “algo em cartaz” (em teatros e/ou cinemas), sendo todos esses sentidos, por analogia, diretamente relacionados à “convencional”. No caso de “algo em cartaz”, o sentido da palavra se constrói em razão de que *mainstream* é, tradicionalmente, o substantivo utilizado em inglês para se referir à Broadway. Todos esses sentidos são evocados no uso que Showalter faz da palavra e na subsequente análise deste uso aqui realizada.

Em outras palavras, é inconcebível (e não apenas para Showalter) que um texto de autoria feminina possa pertencer tanto ao cânone feminista quanto ao cânone patriarcal como, ao que tudo indica, é o caso de **O despertar**, visto que, como aponta a teórica, esse romance “se tornou parte da textura de uma arte masculina e convencional [*mainstream*]” (id., *ibid.*, grifo nosso). Um texto desse tipo lançaria anátemas a ambos os cânones, pois denunciaria a arbitrariedade e inadequação da ideia mesma de cânone. Ou seja, não há dúvida de que tal “processo pode ser problemático para algumas feministas”, a começar, como se pôde notar, pela própria Showalter; mas também não há dúvida de que esse processo é igualmente problemático para o patriarcado.

Considerando-se o que foi apresentado e o fato de Kate Chopin e sua obra pertencerem, *indiscutivelmente*, ao cânone feminista, seria válido aventar, ou mesmo afirmar, que autora e obra também pertencem ao cânone patriarcal? Respostas diretas como *sim*, *não* ou *talvez* não se revelam suficientes à medida que optar por uma *ou* outra implica em criar um permanente jogo de exclusões na dinâmica da Lei do Logos; e optar por uma(s) e outra(s) resposta implica em gerar um suspense retórico, um jogo de tese-antítese que não se resolve em síntese e, como tal, não leva a lugar algum. Uma possível resposta à questão é, partindo-se da acolhida da abertura infinita como característica irreduzível das obras da autora, que Kate Chopin coloca em xeque, com sua vida e sua obra, a concepção mesma de cânone e de quaisquer outras formas de classificação.

Chopin lança anátemas ao Feminismo quando resiste a qualquer tentativa de classificação de sua vida e obra como pertencentes a um cânone feminista, e lança iguais anátemas sobre o patriarcado e todos os seus cânones quando a sua obra, Feminista por excelência, resulta de diálogos múltiplos com nomes e obras patriarcais. Mais do que isso, os anátemas de Chopin se tornam igualmente inconcebíveis pelo Feminismo e pelo patriarcado quando se constata que sua obra não é fruto e não dramatiza um embate entre essas duas linhas de força. Antes, porém, tece-se com os fios soltos deixados por um e por outro, no tímpano/margem/hymen entre um e outro, apontando que “[e]ntre os dois não há mais diferença, mas identidade” e que “[n]ão é apenas a diferença [...] que é abolida, mas também a diferença entre diferença e não-diferença” (DERRIDA, 1981b, p. 209, grifo do autor), trazendo à tona e mesmo *denunciando* que ambos, Feminismo e patriarcado, são “tão [heterogêneos] ainda que em uma relação de contaminação e incorporação teratológica” (DERRIDA, 1990, p. 67).

A obra de Chopin, portanto, deve ser lida como *literatura enquanto fonte de conhecimento*, na confluência de literatura com teoria sobre a literatura, em razão da

textualidade da autora apresentar, nos seus usos da linguagem, um alto potencial disseminador de geração e subversão de significados. “Sempre que este potencial autónomo da linguagem possa ser revelado por meio de análise, estamos a tratar de [...] literatura como lugar onde este conhecimento negativo acerca da segurança da elocução linguística se torna acessível” (De MAN, 1989, p. 31). Como tal, a obra chopiniana pode ser tomada como *literatura e teoria ao mesmo tempo*⁶⁶ (é sempre nesse sentido que ela será abordada neste estudo), sendo inadequado lê-la só como uma ou só como outra sob pena de submeter uma e outra a reducionismos simplistas e de se chegar, então, a conclusões por demais *naïve* como a de Harold Bloom em sua introdução à coletânea de ensaios sobre a obra da autora por ele editada: “continuo a admirar **O despertar**, ainda que um pouco menos na segunda leitura do que na primeira. *Suas falhas residem principalmente na elocução: Chopin não tinha domínio de estilo. Como narrativa, a obra é simplista ao invés de simples, e suas personagens nada têm de memoráveis*” (1987, p. 1, grifo nosso).

Em seu movimento canonizador de inscrever autora e obra em uma tradição, mesmo que tanto autora quanto obra resistam a enquadramentos em tradições, e negando-se a questionar a própria ideia de cânone, Showalter deixa de desenvolver questões de suma importância para o Feminismo, para o patriarcado e para uma melhor compreensão da textualidade de Chopin. Isso não quer dizer, em hipótese alguma, que a teórica não traga à luz, como se demonstrou, inferências e aspectos de cabal importância para a compreensão da obra da Rebelde de Saint Louis. A questão que se instaura, no entanto, é que essas inferências não são desenvolvidas no que concerne à construção textual da autora, ao seu uso da linguagem para construir um processo infinito e aberto de significações, o qual, caso ela se inscrevesse em um ou mais cânones, deveria ser a condição *sine qua non* de sua canonização. Como ensina T. S. Eliot no ensaio com o qual Showalter dialoga fantasmaticamente,

[o]s monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados (1989, p. 39, grifo do autor).

⁶⁶ É por essa razão que a obra chopiniana deu origem a estudos reveladores como “Maupassant and Chopin” (1994), de Richard Fusco, onde se observa o quanto a autora foi inovadora na forma do conto; e muito especialmente “Kate Chopin: Pre-Freudian Freudian” (1996), de Walter Taylor e Jo Ann Fineman, em que os dois críticos concluem que a obra chopiniana é freudiana *avant-la-lettre*. Vide Referências Bibliográficas para o texto de Richard Fusco e Bibliografia Consultada para o de Taylor e Fineman.

Com sua obra, Kate Chopin alterou a “*totalidade* da ordem existente” e, desse modo, reajustou “as relações, proporções, valores de cada obra de arte” que a precedeu e que a sucedeu, independentemente se escrita por homens ou por mulheres e/ou sobre homens e mulheres. Per Seyersted, um estrangeiro, notou isso — “ela foi uma grande inovadora na literatura americana” (1980, p. 196) — e Elaine Showalter, uma mulher da mesma nacionalidade da autora, também — “**O despertar** foi um livro revolucionário” (1988, p. 34). A grande diferença entre esses julgamentos aparentemente iguais é que Showalter insiste em omitir-se ante o que percebeu a partir de um auto-declarado papel de “historiadora da literatura” (1999, p. XIX), enquanto Seyersted dedicou os últimos trinta anos de sua vida em compartilhar com o mundo o que percebeu. Showalter parece ter deliberadamente se esquecido de uma outra advertência de Emory Elliott, também citada por ela em seus textos: “o historiador não é um contador de verdades [*truthteller*], mas um contador de histórias [*storyteller*] que foi bem-sucedido em convencer os leitores de que uma certa interpretação do passado é ‘verdadeira’ não em razão dos fatos por ele apresentados, mas em razão de sua retórica persuasiva e habilidade narrativa” (1988, p. XVII)⁶⁷.

Ambas as atitudes ou perspectivas, a de Showalter e a de Seyersted, deixam igualmente sem solução não apenas as questões do cânone patriarcal e do cânone feminista, mas também as questões do que é nacional e do que é estrangeiro, do que é masculino e do que é feminino, do que é literatura e do que é teoria/crítica literária e por aí *ad infinitum*. É talvez essa *abertura* ou *fissura*, essa teratológica resistência à teoria que é, em si, *teoria*, que torna o pensamento de Showalter um interessante exemplo de instauração de discursividade. Do contrário, nada do que foi discutido acima teria sido possível.

2.4 OS SEGREDOS NO SÓTÃO

Como se verificou, o conceito showalteriano de ginocrítica engloba virtualmente todo o Feminismo a ponto mesmo de se poder dizer que um é sinônimo do outro. Porém, instauram-se ao menos dois problemas de ordem epistemológica que, apesar de não permitirem o abandono ou a rejeição a essa concepção teórica, demandam a busca por algo que possa substituí-la por ser seu excesso sem, no entanto, excluí-la dos objetivos e objetos do presente estudo. O primeiro desses problemas diz respeito ao fato de Elaine Showalter,

⁶⁷ Este trecho da introdução geral de Emory Elliott à **Columbia Literary History of the United States** é citado por Showalter também no primeiro capítulo de **Sister's Choice** (1991, p. 4).

compiladora da teoria, ter optado por seguir uma perspectiva unicamente historiográfica nos desdobramentos que deu ao conceito sem submeter tal perspectiva à necessárias revisões, por exemplo, ante a emergência do pensamento Pós-estruturalista, e sem promover um aprofundamento na textualidade das autoras e obras por ela historicizadas, o que resultou, ao menos no caso de Kate Chopin e sua obra, em visões e conclusões pouco acuradas ou mesmo equivocadas. O segundo problema, diretamente relacionado ao primeiro, é o fato de que as particularidades do texto chopiniano solicitam uma interface teórica que se atente menos aos aspectos genéricos da historiografia literária — escolas, períodos, gêneros, classificações etc. — do que às questões específicas da própria textualidade. É nesse ínterim que a teoria do texto e da autoria femininas desenvolvida por Sandra Gilbert e Susan Gubar em **The Madwoman in the Attic** (1979) vem propor uma saída para esses problemas, uma saída que se abre a sendas outras e que leva, obviamente, a outros problemas de ordem diversa.

Da mesma forma que Showalter, Gilbert e Gubar também são herdeiras das palavras oraculares de Adrienne Rich — “[r]e-visão, o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova perspectiva crítica, é para nós mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência” (1972, p. 18) — mas, diferentemente da primeira, que imprime seu movimento de re-visão ao historicizar o multiverso de autoras e obras, as segundas desenvolvem seus re-visionismos percorrendo as veredas da textualidade feminina e propondo uma história do multiverso escritural que aproxima textos tão díspares no tempo, no espaço e na forma quanto **Orgulho e preconceito** [**Pride and Prejudice**, 1813], de Jane Austen, e os poemas de Emily Dickinson. De uma maneira ou de outra, o pensamento de Gilbert e Gubar não só em **The Madwoman in the Attic**, obra dedicada inteiramente à literatura de autoria feminina do século XIX, mas também em **No Man’s Land**⁶⁸, trilogia dedicada à literatura de autoria feminina do século XX, que compõe o que é conhecido como a “segunda parte” de **The Madwoman in the Attic**, é uma teoria da escritura, uma teoria do fazer literário, na mesma linha dos pensamentos de Roland Barthes e Jacques Derrida.

⁶⁸ **No Man’s Land** é um trilogia composta pelos seguintes volumes: **The War of the Words** (1988), **Sexchanges** (1989) e **Letters from the Front** (1994). A obra é conhecida nos meios acadêmicos como o segundo volume de **The Madwoman in the Attic** em razão de uma passagem da introdução à segunda edição desse livro, em que Gilbert e Gubar se referem a **Sexchanges** como “o volume 2 da sequência em três volumes à **Madwoman**” (2000, p. XXXV). No entanto, no prefácio a **Gilbert and Gubar’s The Madwoman in the Attic After Thirty Years** (2009), livro editado por Annette Federico, Sandra Gilbert, escrevendo em seu nome e em nome de Susan Gubar, diz, *entre aspas*, que **No Man’s Land** é um “hipotético ‘segundo’ volume de **Madwoman**” (GILBERT, 2009, p. XII). Vide Referências Bibliográficas para o primeiro volume de **No Man’s Land** e Bibliografia Consultada para os outros dois.

Duas advertências precisam ser feitas diante desta afirmação e antes de se percorrer o caminho aberto por Gilbert e Gubar: primeiramente, a teoria da escritura das teóricas propõe uma revisão da tradição literária, pois busca mostrar como as mulheres se apoderaram da pena em meio a um ambiente em tudo hostil, o patriarcado, e conseguiram construir linhas sucessórias, teias de inter-relações textuais que permitem identificar parentescos não apenas entre os temas desenvolvidos por escritoras mas também entre suas textualidades, tradições que se desenvolvem, se cruzam e/ou se interpenetram ao longo do tempo. O pensamento de Gilbert e Gubar, portanto, é ainda uma *revisão do cânone*, revisão esta muito mais acurada do que a promovida por Elaine Showalter por lidar com um *corpus* muito menor e muito mais específico e por partir do texto das escritoras (e não apenas de suas vidas e do contexto histórico em que estavam inseridas) como condição *sine qua non* de estruturação epistêmica. Todavia, ainda assim há uma revisão do cânone que é, “em si”, cânone, ou seja, da mesma forma que Elaine Showalter, Gilbert e Gubar não rompem com a própria concepção de cânone ainda que, diferente daquela, não insistam na necessidade de um cânone feminista. O não romper com tal concepção é, sem dúvida, o grande problema epistemológico de **The Madwoman in the Attic**, mas isso não compromete a possibilidade de se afirmar que a teoria de Gilbert e Gubar amplia a teoria de Showalter e, por isso, pode substituí-la sem excluí-la.

A segunda advertência diz respeito ao fato de que não é possível compreender o pensamento de Gilbert e Gubar sem ter em mente sua contrapartida patriarcal, contrapartida essa que é *retomada, re-vista e re-inscrita* pelas autoras e que, justamente por isso, é a porta de entrada e de saída para o desenvolvimento de sua teoria do fazer literário feminino: trata-se da teoria da *angústia da influência* (*anxiety of influence*), cunhada e desenvolvida por Harold Bloom em **A angústia da influência: uma teoria da poesia** [**The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry**, 1973], o primeiro e mais importante volume dos livros que compõem a assim denominada *Tetralogia da Influência*.

A teoria bloomiana é, como o subtítulo do volume deixa claro, uma “teoria da poesia”, já que construída a partir de leituras de poemas, e poemas específica e exclusivamente escritos por homens. Como tal, é bem diferente das teorias da prosa, onde melhor se alocaria o teorizar de Gilbert e Gubar. Entretanto, o escopo de abrangência do conceito de angústia da influência é tão grande e tão multifacetado que excede os limites tanto do poético quanto do prosaico e engloba toda a literatura. É nesse ponto que se instaura o primeiro dos nós górdios desse conceito bloomiano, pois configura-se uma teoria patriarcal feita pelo patriarcado para explicar o próprio patriarcado no universo patriarcal da literatura. Ela é, portanto, uma teoria

meta-patriarcal, da mesma forma que o patriarcado é uma meta-teoria. Por consequência, não há lugar para a literatura feita por mulheres nesse reino de Príapo.

Contudo, se Gilbert e Gubar retomam, re-vêm e re-inscrevem a angústia da influência, isso implica que o conceito tem algo a acrescentar/dizer/ensinar ao Feminismo e, conseqüentemente, que o Feminismo tem algo a acrescentar/dizer/ensinar a essa teoria, mas para que isso seja possível é necessário que exista uma brecha, uma fenda, é preciso que haja, para parafrasear aqui o título do capítulo mais importante de **The Madwoman in the Attic**⁶⁹, uma *infecção na sentença* do patriarcado, e é Bloom quem vai trazer à tona essa infecção presente no conceito de angústia da influência, pois não é por acaso que ele escolheu a Psicanálise para embasar sua teoria, mas não qualquer Psicanálise e sim a *Psicanálise freudiana*, a *origem* de todas as Psicanálises, que, posteriormente, se desenvolve nas diversas Psicanálises surgidas no século XX.

Uma vez que a Psicanálise é, como diziam os psicanalistas de outrora, a *cura pela palavra*, seu uso ou invocação seja como teoria/prática clínica por psicólogos profissionais, seja como interface teórica por críticos literários, implica que existe, *sempre*, uma *patologia* em contexto, consciente ou inconsciente, e que essa patologia é, necessariamente, muito menos de ordem *sexual* do que *textual* ou, se se preferir uma leitura da relação desses aspectos a partir do princípio da contaminação (*phármakon*), de ordem sexual porque textual e textual porque sexual, pois é fato que o cerne da Psicanálise freudiana encontra-se no **Édipo Rei** (séc. III a.C.), de Sófocles; sua estrutura epistemológica é metaforizada em um instrumento de escrita [o Bloco Mágico, conforme o ensaio “Uma nota sobre o ‘Bloco Mágico’”⁷⁰ (1925), de Freud]; e, diante dessas duas asserções, pode-se dizer que se trata de uma conclusão lógica a afirmação de Lacan de que “o inconsciente é, no fundo dele, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (1988, p. 139).

Dessa forma, a *infecção na sentença* teorizada por Gilbert e Gubar, o palimpsesto/subtexto feminino, o qual se desenvolve nas *entrelinhas*, no *segundo plano*, *abaixo*, *à sombra* do patriarcado, vai se revelar, nas considerações que seguem, uma infecção na infecção, uma irrupção na irrupção, uma *abertura no aberto* (como diria Heidegger), um tímpano/margem/hymen (como diria Derrida), *minas terrestres* (como diria Cixous), algo que parte do texto para o texto, “uma ‘operação’ textual [...] que, inteiramente consumada na

⁶⁹ O capítulo 2 da primeira parte, “Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship”. Vale lembrar que “Infection in the sentence” é um empréstimo, por parte de Gilbert e Gubar, de parte de um verso do poema “Uma Palavra caída por descuido numa Página” [“A Word dropped careless on a Page”, 1947], de Emily Dickinson.

⁷⁰ Vide Bibliografia Consultada.

leitura de outros textos, não remete, entretanto, de certa maneira, senão à sua própria escrita” (DERRIDA, 2001a, p. 9 – 10). É por essa razão que o pensamento das teóricas é uma teoria da escritura, pois lida com “o texto como um processo de significação” (MOI, 1985, p. 76).

Tendo essas considerações em mente, pode-se dizer que Harold Bloom lança mão de dois instrumentos de proporções épicas para compor o conceito de angústia da influência: a Psicanálise freudiana/lacaniana e a Cabala judaica, ambos *métodos de interpretação textual*, o primeiro do texto inconsciente, o segundo do texto sagrado, ao mesmo tempo em que textos em si. A Psicanálise será o *conteúdo* da teoria bloomiana à medida que, para o teórico, a relação entre um autor e seus predecessores dá-se a partir de um drama familiar aos moldes da tragédia edípica; enquanto a Cabala será a *forma* escolhida por Bloom para *nomear, definir, interpretar* ou *conter* a sua episteme.

Dentro desse escopo psicanalítico-cabalístico a crítica literária, na leitura de Bloom, é poesia em prosa, da mesma maneira que a poesia é uma forma de crítica. Dois aspectos emergem dessa perspectiva: primeiramente que o que Bloom chama de poesia é sinônimo de literatura e, em segundo lugar, que o fazer literário — ou o *poema*, como quer o teórico — é um *ato de leitura* e não um *objeto de leitura*, um posicionar-se em relação a fazeres literários anteriores, em suma, uma *forma de conhecimento*. “Dessa forma,” afirma Arthur Nastrovski em sua introdução à primeira tradução brasileira de **A angústia da influência**, “[o] paradigma da criação literária passa a ser a leitura, que é onde se originam igualmente a poesia e a crítica” (1991, p. 17).

Ler, *reler* e *desler* são termos-chaves do pensamento bloomiano, pois é a partir do *ato de ler* que se estabelece a angústia da influência: o efebo, ou aspirante a poeta, precisa ou só pode tornar-se poeta (não qualquer poeta, mas um *poeta forte*) a partir de suas (*des e/ou re*)leituras dos poetas fortes que o precederam. Nesse ato de (*des/re*)leitura ele deve esvaziar, deslocar, desviar-se dos seus precursores nos pontos em que estes se omitiram ou fraquejaram. Dessa forma, o efebo tem que *matar* os seus precursores para se tornar poeta forte, da mesma forma que Édipo só se tornou rei de Tebas por que matou o rei precedente.

É nesse homicídio que surge a angústia do efebo, a angústia da influência, pois da mesma forma que o rei morto por Édipo era seu pai (e Édipo *não sabia* que Laio era o seu pai), o poeta forte precursor do efebo é também seu pai, já que o efebo se reconhece, ainda que inconscientemente, nesse poeta uma vez que fora, mesmo que de maneira indireta, por ele influenciado ou inspirado. O efebo, portanto e na mesma concepção do paradigma do Demiurgo bíblico, *está no pai* (ou *cria o pai*) sem necessariamente (*re*)conhecê-lo, e matá-lo implica, por certo, em matar a si mesmo. Entretanto, não há outra possibilidade para o efebo

tornar-se poeta forte que não seja o perpetrar de tal crime, daí que “[a] Influência Poética é o sentimento — espantoso, torturante, arrebatador — da presença de *outros poetas* nas profundezas do solipsista quase perfeito, ou poeta forte em potencial” (BLOOM, 1991, p. 57, grifo do autor).

Pode-se inferir, assim, que a angústia da influência é uma espécie de desdobramento do *unheimlich* — e o *unheimlich*, como se afirmou em outros momentos, é o *feminino* no imaginário patriarcal —, visto que se trata de um reconhecimento do outro *no* eu, reconhecimento este que instaura a dinâmica do que Otto Rank chamou de *doppelgänger* (cf. RANK, 1971), o *duplo*, o reconhecimento e/ou desdobramento do eu em outros eus, por isso “o poeta forte está condenado a descobrir suas ânsias mais profundas através da experiência de *outros eus*” (BLOOM, 1991, p. 57, grifo do autor). Como bem ensinam Hoffman, Poe e Wilde⁷¹, não é possível que dois eus co-existam, logo um deles deve morrer, e deve morrer pelas mãos do seu outro (eu). Aqui reside uma antítese interessante, já que no exato momento em que o *eu* mata o seu *outro eu* ele mata a si próprio, ou seja, o que era para ser um homicídio torna-se, num “*coup démoniaque*” (AGOSTI, 1979, p. 3), um suicídio. A saída para tal paradoxo é, no pensamento bloomiano, uma espécie de ressurreição por meio do movimento de revisão (que é também um *movimento de apropriação*), movimento este que só os poetas verdadeiramente fortes são capazes de realizar: “os dias infaustos, dias de má-sorte em que os mortos retornam para habitar suas velhas casas, sobrevirão a todo poeta forte, *mas com os mais fortes há um movimento revisionário que purifica até mesmo este último influxo*” (BLOOM, 1991, p. 183, grifo nosso).

Em suma, 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; processo/trajeto que resultará, ao final, na transformação do sentimento de angústia em ascese/sublimação, ou aceitação do processo enquanto tal, já que é inevitável que os mortos (os predecessores) retornem de modo fantasmático, sendo essa ascese também sinônimo de ressurreição e, por isso, única possibilidade de se tornar cânone.

Diante desse trajeto mítico-religioso de constituição do eu artístico/autoral patriarcal em meio a um embate de forças iguais (pai/filho, poeta forte/efebo), Gilbert e Gubar lançam um conjunto de questões fundamentais: “[o]nde se encaixa, então, a mulher poeta? Ela deseja aniquilar um ‘predecessor’ ou uma ‘predecessora’? E se ela não conseguir encontrar modelos ou precursores? Teria ela uma musa? Qual seria o sexo dessa musa?” (2000, p. 47). Para

⁷¹ E. T. A. Hoffman em “O homem da areia” [“Der Sandmann”, 1816], Edgar Allan Poe em “William Wilson” (1839) e Oscar Wilde em **O retrato de Dorian Gray** [**The Picture of Dorian Gray**, 1890 – 1891].

responder a essas questões as autoras vão desenvolver a já mencionada contrapartida da angústia da influência, um *contra-conceito* resultante da cuidadosa análise de uma *contradição* (feminina) que *re-visa* (no sentido dado à palavra por Adrienne Rich) completamente o pensamento bloomiano a partir de uma *desleitura*, “um ato de correção criativa que é, na verdade, e necessariamente uma interpretação distorcida” (BLOOM, 1991, p. 62, grifo do autor), um *desvio* (*detour, sortie*) que se utiliza do cerne desse pensamento, o ato de (des/re)ler, para se instaurar: o conceito de *angústia da autoria* (*anxiety of authorship*).

Como se trata de uma *angústia* do ato de escrever, uma “patologia” relacionada ao uso da linguagem, e disso resulta uma forte *presença fantasmática* da Psicanálise freudiana no pensamento gilbert-gubariano indiretamente evocada pelo diálogo com a teoria bloomiana e pela questão do *imaginário* constante do subtítulo de **The Madwoman in the Attic** (“The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary *Imagination*”), Gilbert e Gubar vão estruturar sua teoria em duas abordagens distintas que, em dado momento, interseccionam-se para formar o conceito-chave de angústia da autoria. Dentro dessa estruturação é que se insere o primeiro capítulo da primeira parte da obra inteiramente dedicado à autoridade da autoria, ou seja, à questão de ser autor e quais as implicações disso tanto para a mulher sujeito (a autora) quanto objeto (tema e/ou personagem) do texto; e o segundo capítulo da primeira parte que, partindo de uma teorização da angústia enquanto patologia, vai compor, nomear e definir o cerne do pensamento das autoras. O terceiro capítulo da primeira parte é uma espécie de metáfora da manifestação do texto feminino como algo que, por estar escrito pela Sibila em “algumas das complexas línguas nas quais estão escritas as folha sibilinas” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 96), precisa ser *decifrado*; e as demais partes, e seus respectivos capítulos, são inteiramente dedicados à aplicação da teoria desenvolvida nas obras de grandes escritoras do século XIX, principalmente inglesas.

No que tange à primeira abordagem ou primeiro capítulo, **The Madwoman in the Attic**, doravante apenas **Madwoman**, começa com uma marcante pergunta retórica: “[s]eria a pena um pênis metafórico?” (id., p. 3). Essa pergunta vai ser re-vista em **No Man’s Land**, onde se transformará/transmigrará em “[s]eria a pena uma pistola metafórica?” (GILBERT; GUBAR, 1988a, p. 3). Pode-se notar que, em suas duas formas, a pergunta instaura um jogo relacional/causal entre “pena” (*pen*) e “pênis”/“pistola” (*penis/pistol*), ou seja, a *pena* é um *pênis/pistola*, da mesma forma que o *pênis/pistola* é uma *pena*. Isso implica em conceber a pena do escritor(a) como *arma*, já que o pênis, ao ser o arquétipo de todo símbolo fálico, está implicado em todas as armas de formato fálico (pistola, espada, lança, flecha, faca, machado etc.), armas estas que, em contrapartida e por analogia, emprestam, conotativa e

denotativamente, seu significado de objeto de morte e/ou destruição tanto ao signo quanto ao referente “pênis”. À medida que a abrangência da pena enquanto objeto de escrita, tanto sobre o papel quanto sobre o imaginário, é virtualmente infinita, ela é “na verdade mais poderosa do que a espada, sua contrapartida fálica, e sexualmente mais ressonante ao patriarcado” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 6).

Como se pode notar, Gilbert e Gubar estabelecem logo nas primeiras páginas de sua obra mais importante as bases conceituais, os pressupostos que são também suas interpretações enquanto teóricas feministas ante o universo patriarcal, que pautarão os caminhos por elas traçados na concepção da angústia da autoria: a pena, “essencialmente uma ‘ferramenta’ masculina” (id., p. 8), apetrecho usado pelo escritor para escrever e que, da mesma forma que a Pitonisa em relação a Apolo, é o *medium*, o *sopro*, o espaço “em si” que permite ao escritor falar/escrever por que está entre sua mente/mão e a superfície do papel, é um falo metafórico, logo ela é masculina por essência, o que equivale a afirmar que a escrita em si é masculina uma vez que é a pena que a possibilita. A pena, como a espada, é instrumento de guerra, portanto a inter-relação homem/mulher no reino autoral da escrita é bélica e, evidentemente, regida pela Lei do Logos.

Por isso a “[s]exualidade masculina, em outras palavras, não é apenas analogicamente, mas, na verdade, essencialmente o poder da literatura” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 4), daí a concepção de que “o escritor ‘cria’ [*fathers*] o seu texto da mesma forma que Deus criou [*fathered*] o mundo” (id., *ibid.*) e a conseqüente relação de *autor/autoria* com *autoridade* enquanto sinônimo de “poder da literatura” na justaposição semântica inferida na figura do pai, o proprietário, aquele que exerce/detém o *pátrio-poder*, presente tanto em *autor/autoria* quanto em *autoridade*, pois

se o autor/pai é dono de seu texto e da atenção do leitor, ele também é, por certo, dono/possuidor dos assuntos do texto, daquelas figuras, cenas e eventos que ele permitiu, ao mesmo tempo, que se encarnassem em preto e branco e que fossem “encadernadas” [*bound*] em tecido ou couro. Assim, por que ele é um autor, um “homem das letras”, ele é simultaneamente, como sua contraparte divina, um pai, um senhor ou um soberano, e um proprietário: o modelo espiritual de um patriarca, como este termo é entendido na sociedade ocidental (id., p. 7).

Entendida a pena nessa sua relação genealógica com o falo, relação essa que, em última instância, está amparada na articulação da “questão da autoridade como autenticidade” (HANSEN, 1992, p. 19) — autêntico porque “autorado”, autorizado por uma entidade

nomeada, o autor —, instaura-se algo que desperta em Gilbert e Gubar perguntas retóricas que deixam entrever as mais desesperadoras possibilidades. “[E] se esse Autor cósmico, orgulhosamente masculino, for o único modelo legítimo para todos os autores da face da terra? Ou pior, e se o poder masculino de geração não for apenas o único poder legítimo, mas o único poder de fato existente?” (id., *ibid.*). A partir destas questões as teóricas formulam mais uma questão, a questão-chave que abre as sendas do teorizar propriamente dito: “[s]e a pena é um pênis metafórico, com qual órgão as mulheres são capazes de gerar textos?” (id., *ibid.*).

Dentro do paradigma da presença/visibilidade/inveja do falo outrora brevemente explorado, a resposta à pergunta é *a mulher não tem órgão com que possa gerar textos* a menos que se tome o útero como tal órgão. Todavia, “a palavra grega para ‘útero’, *hyster*”, que guarda importante relação etimológica/semântica com *hymen*, está na raiz da palavra “*histeria*”, “a doença com a qual Freud deu início às suas investigações sobre as conexões dinâmicas entre ‘psique’ e ‘soma’” e que é, “por definição, uma ‘doença feminina’” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 53, grifo das autoras). Se o órgão feminino de geração de texto é o mesmo órgão causador de doença, logo ele é o espaço da doença, *a própria doença* e vice-versa na dinâmica da identificação do espaço com o que o ocupa (ou da forma ao conteúdo). O texto gerado por tal órgão é, necessariamente, um *texto doente*, um texto que guarda a doença em sua própria gênese, *um texto que é a doença* e, portanto, extremamente perigoso porque *contagioso*, porque *disseminador* de patologias. Toda doença deve, na premissa patriarcal, ser erradicada.

Porém, dentro desse jogo *órgão gerador de texto/útero/histeria*, uma vez erradicada a histeria — e é Freud, um dos patriarcas do Falogocentrismo, quem vai apontar os caminhos para essa erradicação — erradica-se também o órgão feminino de geração de texto. Erradicar a histeria é, nessa perspectiva, uma castração ou, paradoxalmente, o instaurar de uma nova doença no exato momento da cura: a angústia do silêncio, a angústia de ter o discurso interdito. Duas possibilidades se delineiam a partir dessa conclusão: ou o útero não é o equivalente à pena/pênis, portanto não é um órgão gerador de textos; ou o texto feminino é, por definição, contagiosamente infectado pela doença. Gilbert e Gubar vão percorrer essas duas possibilidades, cujo entrecruzamento resulta no conceito de angústia da autoria.

Se o útero não é o equivalente à pena/pênis e, conseqüentemente, a mulher não tem um órgão gerador de textos, então “*todas as mulheres são ‘cifras’ — nulidades, vácuos — existentes meramente e como trocadilhos para aumentar os ‘números’ masculinos (de poemas ou de sujeitos) pelo prazer corporal ou mental dos homens, pelos seus pênis ou suas penas*”

(GILBERT; GUBAR, 2000, p. 9, grifo das autoras). A palavra “cifra” participa de pelo menos duas linhas de significação: a apontada por Gilbert e Gubar, “cifra” enquanto sinônimo de “nulidade” e “vácuo”, e a linha que congrega “cifra” como sinônimo de “enigma” e/ou “mistério”. Essa segunda linha será retomada pelas teóricas no último capítulo da primeira parte de **Madwoman**, a ser discutido em momento adequado. Por hora, é importante ter-se em mente a existência dessas duas linhas de significação relacionadas à palavra, pois o trajeto epistemológico traçado por Gilbert e Gubar vai levar, de maneira lógica, a (re)tomar “cifra” em seu sentido de “enigma”/“mistério”.

A pena e, por extensão, todo ato/impulso de criação artística, antes de tudo ato/impulso de criação aos moldes do paradigma do Demiurgo que, recorde-se, *cria e organiza com a palavra todo o universo e seus habitantes, escreve e é escrito* no momento mesmo em que pronuncia seus imperativos de organização do Caos [“Haja luz”, “Haja um firmamento”] (Gênesis 1, 3.6), é prerrogativa única e exclusiva do homem, tendo sido criada por ele e para ele. Por isso, “[u]ma mulher que toma a pena’ não é apenas uma intrusa e uma ‘criatura presunçosa’, mas sim um ser absolutamente imperdoável: nenhuma virtude pode contrabalançar a ‘culpa’ de sua presunção porque ela cruzou de modo grotesco limites ditados pela Natureza” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 8), visto que é a Natureza quem dita, então, que a mulher não tem um órgão de geração textual, logo sua condição de cifra (nula e vacante) é natural, da mesma forma que para Freud o falo é natural, bem como a maternidade e o casamento assim o são para a sociedade patriarcal.

Por isso, quando o ato/impulso criativo, a “energia criativa aparece em uma mulher ela pode ser anômala, uma aberração, por que se trata de uma característica masculina e, como tal, é essencialmente ‘não-feminina’” (id., p. 10). A pena, portanto, o *medium* do discurso — o *aflato/sopro*, espaço entre o silêncio e o som —, que é também o *medium* do poder sobre o discurso, por isso o poder em si ou *in praesentia*, é para a mulher um instrumento interdito (e um instrumento de interdição) pelo patriarcado para que ela permaneça ambígua e antiteticamente dentro e fora do sistema Falogocêntrico: dentro do par conceitual homem/mulher que sustenta o próprio sistema, e fora por lhe ser negado o direito à voz, pois para possuir a voz é preciso possuir o *medium* da voz, a pena, da mesma maneira que Apolo só falava em Delphos porque possuía o corpo, a mente e a alma da Pitonisa. Assim,

não é de se espantar que, historicamente, as mulheres têm hesitado em tomar a pena. De autoria de um Deus masculino e de um homem semelhante a um deus, morta em uma imagem “perfeita” de si mesma, pode-se dizer que a autocontemplação da

escritora certamente começou com um olhar penetrante no espelho do texto literário escrito pelos homens. Ali ela veria primeiramente apenas aquelas feições fixadas sobre ela como uma máscara para esconder sua ligação horrível e sangrenta com a natureza. Mas, olhando tempo suficiente, olhando com atenção suficiente, ela veria [...] uma prisioneira enfurecida: ela mesma (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 15).

Essas palavras de Gilbert e Gubar revelam que, apesar da interdição da pena, interdição configurada na metáfora do texto patriarcal como prisão construída pela imposição de máscaras (representações, *imagens* portanto) ao feminino, a mulher reagiu e, num movimento sub-reptício, apossou-se da arma suprema do Falogocentrismo, usou-a e tornou-se, portanto, *autora*. As teóricas não dão maiores explicações de *como* ou *porque* isso ocorreu. Antes, porém, recorrendo à clássica personagem chauceriana da Mulher de Bath e, ao mesmo tempo, a conceitos por demais subjetivos, afirmam que a mulher “tem um senso insuperável de sua própria autonomia, de seu próprio interior. Ela tem um senso, para parafrasear aqui a Mulher de Bath de Chaucer, da autoridade de sua própria experiência” (2000, p. 16). É esse senso invencível de *autonomia*, *interioridade* e *autoridade da experiência* que, segundo as teóricas, levou a mulher a apossar-se da pena, em um paradigma bastante discutível que transita por caminhos tão suspeitos quanto o de afirmar que os homens seriam *Super-homens* e as mulheres *Mulheres Maravilha*.

Uma inferência imediata que se pode articular diante do que Gilbert e Gubar denominam “autoridade de sua própria experiência” é o diálogo dessas palavras com o conceito-chave da ginocrítica showalteriana. Entretanto, a *autoridade da experiência* mencionada por Gilbert e Gubar não parece ser a mesma *autoridade da experiência* concebida por Elaine Showalter: ao trazerem à tona o conceito a partir de uma paráfrase do conto da Mulher de Bath em **Os contos da Cantuária** [**The Canterbury Tales**, c. 1400], as autoras de **Madwoman** instauram uma ironia, já que a autoridade daquela personagem advém de sua grande experiência em lidar com o patriarcado em razão de seus vários casamentos, o que lhe permite compor e narrar o seu conto dentro do pressuposto da obra-prima de Chaucer e, além disso, construir um juízo crítico, talvez o primeiro juízo crítico desse teor a ser emitido por uma personagem feminina a aparecer em um texto literário de língua inglesa, sobre o universo patriarcal. Assim inicia o seu prólogo a famosa personagem chauceriana, de onde Gilbert e Gubar retiram sua paráfrase, prólogo este que deixa claro já no início a relação entre casamento e sofrimento: “[a]inda que neste mundo não existissem os ensinamentos da

autoridade, a mim bastaria a experiência para falar dos males do matrimônio” (CHAUCER, 1988, p. 137).

É a partir dessa inferência de uma resistência crítica ao patriarcado no apossar-se da pena e no conseqüente tornar-se autora que Gilbert e Gubar percorrerão os caminhos de como a mulher artista da palavra encontrou a sua autonomia literária, ou seja, a partir de que pressupostos ou sobre quais bases ela se tornou *autora*. Para tanto, dizem as teóricas, primeiramente é preciso “chegar a um acordo com [...] aquelas máscaras míticas que os artistas do sexo masculino ataram” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 16) sobre o eu feminino, é preciso questionar a *interdição penal* [e aqui *pena* sobrepõe seus sentidos de *instrumento de escrita*, *sanção jurídica* (de morte) e *dó* (que guarda relações semânticas com *dolo* e *dor*)] imposta pela prisão de máscaras inventada pelo patriarcado, nomeadamente as máscaras do *anjo* e do *monstro*:

uma escritora deve examinar, assimilar e transcender as imagens extremas de “anjo” e “monstro” que os autores do sexo masculino lhe atribuíram. Antes de nós mulheres escrevermos, declara Virginia Woolf, nós devemos “matar” o “Anjo da Casa”. Em outras palavras, as mulheres devem matar o ideal estético por meio do qual elas mesmas têm sido “mortas” na arte. E, da mesma forma, todas as mulheres escritoras devem matar o necessário oposto e duplo do anjo, o “monstro” da casa, cuja face medusina também mata a criatividade feminina. [...] E devemos fazer isso especificamente para entendermos a literatura das mulheres, uma vez que [...] as imagens do “anjo” e do “monstro” têm sido tão ubíquas ao longo da literatura dos homens que invadiram os escritos das mulheres a tal ponto que poucas dessas mulheres definitivamente “mataram” estas figuras (id., p. 16 – 17).

Essas duas máscaras, que detêm clara inter-relação respectivamente com os paradigmas da santa e da prostituta outrora mencionados, constituem então o cerne da *interdição penal* à qual a mulher foi submetida pelo Falogocentrismo, interdição esta que também foi interiorizada como verdade absoluta e, por consequência, reproduzida no próprio fazer literário feminino. As autoras de **Madwoman** passarão em revista essas máscaras, a começar pela imagem do anjo, o Anjo da Casa de Woolf, “[a] mulher ideal que autores do sexo masculino sonham criar”, base definidora do “eterno feminino” que se instaura a partir da concepção de um “ideal de pureza contemplativa” tido como “sempre feminino” por oposição a um “ideal de ação significativa”, tido como “masculino” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 20). Assim, “é somente por que as mulheres são definidas como completamente

passivas, completamente destituídas de poder criativo (como ‘cifras’) que elas são numinosas aos artistas do sexo masculino” (id., p. 21).

A mulher-anjo é a mulher idealizada pelo patriarcado, passiva, contida e silenciada no espaço interno da casa, onde o casamento e a maternidade são seus únicos objetivos de vida. Mais do que isso, é alguém que se despersonaliza, que renuncia a si em benefício do outro (o marido, os filhos, a família etc.), em um exercício que resulta no tornar-se outro, o *Outro*, o *duplo* (*doppelgänger*), o *unheimlich*. Enquanto personagem que habita o reino literário patriarcal, “*ela não tem uma história própria*, mas distribui ‘conselho e consolação’ aos outros, ouve, sorri, condói-se” (id., p. 22, grifo nosso) e “virtudes como modéstia, graça, pureza, delicadeza, polidez, submissão, reticência, castidade, afabilidade, educação” (id., p. 23) a definem. Note-se quão semelhantes são essas descrições da mulher-anjo à descrição do Anjo da Casa de Woolf e das escritoras sentimentalistas, ou fase sentimentalista dos escritos de mulheres, feita por Elaine Showalter. Em sua pureza contemplativa a mulher-anjo deve ser “um *memento* vivente da alteridade do divino” (id., p. 24). Por isso mesmo, às vezes, “na severidade de seu altruísmo, bem como na extremidade da sua alienação do cotidiano, esta mulher-anjo do século XIX se torna não apenas um *memento* de alteridade, mas, na verdade, um *memento mori*, ou, como Alexander Welsh notou, um ‘Anjo da Morte’” (id., *ibid.*).

Neste processo de despersonalizar-se para o outro a mulher-anjo mata o seu eu, uma vez que “ser altruísta não é apenas ser nobre, e sim estar morta” (id., p. 25), logo “ela está já morta em si mesma” (id., p. 24). Ela é, portanto, uma fantasmagoria, uma *marca*, *impressão* ou *sombra* do mundo dos mortos que vaga no mundo dos vivos (um mundo de “ação significativa” por definição). “Exorcizada da vida pública, tendo negados os prazeres (mas não as dores) de uma existência sensual”, à mulher-anjo resta apenas “flutuar ao menos sobre um universo além de seus próprios afazeres domésticos: o reino dos mortos” (id., p. 26). Este “reino dos mortos” é o espaço da casa, o espaço interior por ela habitado e por onde ela vaga: a sua tumba, portanto. “Por certo que, aprisionada na aparência, aos moldes de um caixão, de um anjo da morte, uma mulher deve, de *modo demoníaco*, desejar escapar” (id., *ibid.*, grifo nosso).

Evocando a longa tradição que relaciona o domínio sobre o discurso a um *poder demoníaco* e o *demoníaco* ao feminino⁷², Gilbert e Gubar dirão que a mulher-autora encontra

⁷² Tradição esta que se inicia na figura da serpente edênica (dogmaticamente tida como uma manifestação do Demônio, o arqui-inimigo do Demiurgo bíblico) e passa pelo diálogo entre Deus e Satanás no Livro de Jó {que é re-inscrito no diálogo entre Deus e Mefistófeles no **Fausto** [**Faust**, 1806 – 1832], de Goethe}; pelo diálogo entre Satanás e Cristo reproduzido nos três Evangelhos Sinóticos; pelo mito de Lilith; pelo **Paraíso perdido** [**Paradise**

uma *abertura* (*fenda/falha/fresta/fissura*) em uma última característica da mulher-anjo, “o fato de que a mulher-anjo *manipula* sua esfera doméstica/mística para garantir o bem-estar daqueles confiados aos seus cuidados” (id., *ibid.*, grifo nosso). Esse *manipular* a esfera doméstica e também o discurso “revela que ela *pode* manipular, pode esquematizar, pode enredar — tanto histórias quanto estratégias” (id., *ibid.*, grifo das autoras).

Tal *revelação* instaura três aspectos indissociáveis e impossíveis de se identificar onde começa um e/ou onde termina o outro: é condição *sine qua non* e definidora do que outrora se denominou *experiência em narrar*, que encontra seu equivalente mítico e arquétipo no *ato de tecer* e no *tecido* de Penélope na **Odisséia** (c. VIII a.C.), uma vez que *tecer/tecido* é metáfora igualmente de *manipular* e de *discurso*; é uma das possíveis explicações para o fato da mulher ter se apossado *de maneira sub-reptícia* (um furto) da pena, já que se ela é uma exímia tecelã/manipuladora de discursos, porque não se apoderar do objeto que, em uma outra leitura possível, é metáfora da *agulha* e da *roca*?; e implica, portanto, que há algo de demoníaco, tradicionalmente maligno e monstruoso, no fulcro mesmo, na essência, da máscara do anjo. A mulher-anjo delinea-se, portanto, enquanto fantasmagoria patriarcal — “*memento mori*”, “Anjo da Morte” — porque, no seu recôndito mais profundo, reside o monstro: *na* máscara (e não *por trás da* máscara) do anjo está a máscara no monstro. Certamente que não há um “eu” de qualquer tipo escondendo-se atrás dessas máscaras, mas sim *só-máscaras, só-representações*, jogo (manipulações) de *simulacros*.

No que concerne à máscara do monstro, esta se articula arquetipicamente na imagem da mulher como “uma bruxa ou monstro [sereia, Medusa, banshee, harpia, Parca, esfinge e todo o vasto bestiário patriarcal tradicionalmente identificado como feminino], uma criatura mágica do mundo inferior que é uma espécie de imagem especular antitética do anjo”, e calca-se na concepção Falogocêntrica de que qualidades como “assertividade, agressividade, características de uma vida masculina de ‘ação significativa’, são ‘monstruosas’ nas mulheres precisamente por que ‘não-femininas’ e, portanto, inadequadas a uma vida pacífica de ‘pureza contemplativa’”, logo “a mulher-monstro, que ameaça substituir sua irmã angélica, incorpora uma autonomia feminina intransigente” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 28).

A princípio, então, pode-se dizer que a mulher-monstro opõe-se à mulher-anjo, mas, no exato momento em que se articula tal afirmação, verifica-se o demonstrado acima de que no âmago do anjo reside o monstro. Sendo assim, a relação anjo-monstro não pode ser tomada simplesmente como oposição, mas também não pode ser tomada exatamente como

Lost, 1667], de Milton; pelo **Matrimônio do céu e do inferno** [The Marriage of Heaven and Hell, 1790 – 1793], de Blake; e por todos os Romantismos.

identificação, pois “o monstro pode não apenas estar escondido atrás do anjo. O monstro pode, na verdade, residir no *interior* [*within*] (ou na metade mais inferior) do anjo. Assim [...], todo Anjo da Casa — ‘digno, agradável e decoroso’, ‘adulador e lisonjeiro’ ante homens infelizes — é, talvez, um monstro, ‘diabolicamente hediondo e trapaceiro’” (id., p. 29, grifo nosso), o que implica concluir que se o anjo é um monstro porque o monstro nele habita, então o monstro também é um anjo porque o anjo nele habita.

Talvez a melhor maneira de se compreender a relação anjo-monstro estabelecida por Gilbert e Gubar seja tomando-a como *phármakon*, que no pensamento derridiano indica um “suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, *ao mesmo tempo*, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece” (DERRIDA, 2005, p. 57, grifo do autor). Dentro dessa perspectiva do pensamento derridiano amalgamada ao pensamento de Gilbert e Gubar, pode-se dizer que a máscara do monstro “em si”, ou sua *monstruosidade* propriamente dita, constitui-se também em um *phármakon* à medida que é um desdobramento do demoníaco — monstruoso por que demoníaco, demoníaco porque monstruoso —, sendo o demoníaco, o Mal, na tradição Romântica estabelecida por William Blake, o *impulso criativo* (chamado por Blake de *Energia*): “[o] Mal é o ativo que vem da Energia” (2004, p. 11), e Energia “a única vida [...]. A Energia é o Deleite Eterno” (2004, p. 13). Assim, nas palavras de Gilbert e Gubar, “estas mulheres [as mulheres-monstro] são acidentes da natureza, deformidades a serem repelidas, mas elas possuem, exatamente em sua condição de aberração, energias insalubres, artes poderosas e perigosas” (2000, p. 29). Porém, “até o ponto em que elas encarnam o medo masculino da mulher e, especificamente, o desprezo masculino da criatividade feminina, tais personagens afetaram drasticamente a auto-imagem das mulheres escritoras ao reforçarem negativamente aquelas mensagens de submissão transmitidas por suas irmãs angélicas” (id., p. 29 – 30).

Para as autoras de **Madwoman**, a *interdição penal* imposta pela máscara do monstro à mulher-autora e reproduzida nas representações do feminino na literatura patriarcal é, portanto e da mesma forma que a máscara do anjo, uma tática de guerrilha Falogocêntrica que objetiva manter a mulher longe da voz, em silêncio. De fato, Gilbert e Gubar afirmam que nas imagens monstruosas da mulher pintadas pela literatura patriarcal, quando esta se apodera do discurso “o vocabulário perde o sentido, as sentenças se dissolvem, as mensagens literárias são distorcidas ou destruídas” (id, p. 31). Assim, mais do que “uma ilustração notável da tese de Simone de Beauvoir de que a mulher foi feita para representar todos os sentimentos de ambivalência dos homens em relação à própria inabilidade destes em controlar a existência

física, o nascimento e a morte” (id., p. 34), a máscara do monstro imposta à mulher exprime um temor supremo, um medo arquetípico do patriarcado que extrapola os limites do conceito freudiano de castração e mesmo do conceito de *unheimlich*. Trata-se do medo que possibilita todos os medos, o medo de que exista uma *infecção irreduzível e incurável* — uma *fenda*, uma *ruptura*, uma *fresta*, uma *fissura*, um *hymen*, sendo todos estes signos simbolicamente *fantasmagorias do feminino* — no Logos, a espinha dorsal que possibilita e sustenta o sistema Falogocêntrico, um medo de que a Lei da Lei do Logos “está *no feminino*” (DERRIDA, 1980, p. 225, grifo nosso), de que “[o] *phármakon*” esteja “*compreendido* na estrutura do *lógos*” (DERRIDA, 2005, p. 62, grifo do autor).

Portanto, todo o sistema Falogocêntrico, ou a sociedade ocidental, foi construído como uma espécie de curativo para estancar ou exorcizar esse medo, para tapar essa fenda/ferida. Enquanto curativo esse sistema contém/encobre/protege os remédios que deveriam curar a fenda/ferida, mas esses remédios são feitos das mesmas substâncias que causaram o que se pretende curar, logo são também venenos. Como ensina a língua grega, tanto o *remédio* quanto o *veneno* são *phármaka*. Ainda que o remédio tenha sido *injetado* ou *ingerido*, outras formas/representações/desdobramentos do curativo, ele não apenas permanece *phármakon* como tem sua *pharmakéia* reduplicada: usa-se uma agulha como *medium* para injetar, a mesma agulha usada para tecer ou, metaforicamente, a pena na mão da mulher-autora, logo, nessa perspectiva, o *phármakon* é injetado por um objeto que também pode ser tomado como *phármakon*; usa-se a taça (signo que pode ser substituído por sinônimos como *cratera*, *copo*, *vaso*, *cálice*) como *medium* para a administração oral do *phármakon*. A taça, segundo a longa tradição simbólico-literária que associa esse objeto ao feminino⁷³, é uma representação do feminino é também, dentro do universo mítico arturiano, o Santo Graal, o cálice usado por Cristo, avatar do Demiurgo bíblico, na Última Ceia. Esse mesmo cálice, ainda na tradição arturiana, foi usado pelo soldado Longino para conter o sangue e a água que jorraram do peito de Cristo quando aquele o feriu com a Lança do Destino. Na mitologia do Santo Graal este se transmuta ora no cálice ora na lança⁷⁴ e a lança, na mesma linha da espada, é um desdobramento/sinônimo da pena. Assim, nessa outra perspectiva, o objeto utilizado para ingerir o *phármakon* pode ser, ele também, *phármakon*. Desnecessário concluir que a pena,

⁷³ Conforme Gaston Bachelard em *A água e os sonhos [L'eau et les rêves, 1942]*, Erich Neumann em *A grande mãe [Die Große Mutter, 1955]*, e Riane Eisler em *O cálice e a espada [The Chalice and the Blade, 1989]*. Vide Bibliografia Consultada.

⁷⁴ Conforme Chrétien de Troyes em *Perceval ou o romance do Graal [Perceval, le conte du Graal, 1181 – 1191]* e Richard Barber em *O Santo Graal [The Holy Grail, 2004]*. Vide Bibliografia Consultada.

presente nessas referências e conforme abordada e entendida pelas autoras de **Madwoman**, bem como no presente estudo, é, ela mesma, um signo do *phármakon*.

Desse modo, não é por acaso que Gilbert e Gubar concluem suas considerações sobre a máscara do monstro invocando o mito de Lilith, a figurativização extrema do medo patriarcal. Como dito no sub-capítulo “A lei do Logos” deste estudo, não é possível abordar esse mito no presente trabalho em razão de sua extrema complexidade e da vasta bibliografia que seria necessário evocar em tal feito, o que desviaria excessivamente dos objetivos e objetos em discussão, ainda que o desvio seja aqui um conceito/perspectiva fulcral. Contudo, para se compreender porque a argumentação de Gilbert e Gubar sobre a mulher-monstro conflui direta e logicamente para Lilith e porque essa figura é o próprio “*phármakon* [...] compreendido na estrutura do *lógos*” (DERRIDA, 2005, p. 62, grifo do autor), basta dizer que ela está inscrita, inexoravelmente engastada, no mito que funda o patriarcado.

Em Gênesis 1, 27⁷⁵ é dito que “homem e mulher ele [Deus] os criou”. Diferentemente da versão disseminada por todos os dogmas judaico-cristãos presente em Gênesis 1, 26, fica implícito nesse versículo que o Demiurgo criou o homem e a mulher ao mesmo tempo, enquanto seres de igual importância, e não primeiramente o homem e depois, a partir da costela deste, a mulher. A mulher referida nesse minúsculo trecho é, “de acordo com a mitologia hebraica, ao mesmo tempo a primeira mulher e o primeiro monstro” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 35, grifo das autoras). Na tradição rabínica judaica essa mulher seria Lilith, que recusou-se a ficar em posição inferior a Adão durante o ato sexual, tendo posteriormente se rebelado contra o próprio Demiurgo. Em razão desse ato impensável e imperdoável, Lilith foi demonizada e identificada a monstros e animais selvagens, como fica claro em Isaías 34, 14 — “E as feras do deserto se encontrarão com hienas; e o sátiro clamará ao seu companheiro; e Lilite [*sic*] pousará ali, e achará lugar de repouso para si” —, única menção explícita ao seu nome em todo o texto bíblico. Apesar de, na mesma linha da tradição egípcia do apagamento do nome dos traidores dos monumentos e dos textos, seu nome e sua história terem praticamente desaparecido da **Bíblia**, sua marca permaneceu impressa na voz do narrador do Gênesis, na tradição exegética desse livro e na menção de Isaías, o profeta (e não se deve esquecer que um profeta, como entendido nos textos bíblicos, é um *Oráculo do Senhor*, ou seja, o próprio *sopro* do Demiurgo, que nele está *in praesentia*) que será constantemente citado, interpretado e mesmo re-inscrito por Cristo nos Evangelhos Sinóticos.

⁷⁵ Há pouquíssimos estudos que lançam luzes sobre esse versículo bíblico e todos, no máximo, introdutórios: **Lilith: a lua negra** [**Lilith, la Luna Nera**, 1980], de Roberto Sicuteri; **Lilith: a primeira Eva** [**Lilith, die erste Eva**, 1980], de Siegmund Hurwitz; e **O livro de Lilith** [**The Book of Lilith**, 1986], de Barbara Black Koltuv. Vide Referências Bibliográficas para a obra de Sicuteri e Bibliografia Consultada para as demais obras.

É sob essa perspectiva, uma *presença fantasmática*, presença e ausência ao mesmo tempo, que Lilith pode ser entendida como a figurativização do supremo medo patriarcal, como o *phármakon* na própria estrutura do sistema Falogocêntrico.

Para Gilbert e Gubar, Lilith “representa o preço que foi dito à mulher que ela teria que pagar por tentar definir a si mesma” e “revela, então, como é difícil para a mulher tomar a pena” (2000, p. 35). Por isso, “o problema que Lilith representa foi associado com os problemas da autoria e da autoridade femininas” (id., p. 36). Na verdade, pode-se dizer que Lilith constitui propriamente o paradigma da autoria e da autoridade femininas à medida que as

mulheres autoras [...], deplorando o *double bind* ao qual as imagens mutuamente dependentes do anjo e do monstro as têm relegado, devem ter compreendido a mensagem personificada em Lilith: uma vida de submissão feminina, de “pureza contemplativa”, é uma vida de silêncio, uma vida sem pena e sem história; enquanto uma vida de rebelião feminina, de “ação significativa”, é uma vida que deve ser silenciada, uma vida cuja pena monstruosa conta uma história terrível. Em ambos os casos, as imagens [...] às quais a artista procura se igualar na busca de seu *self* a previnem de que ela seja ou deva ser uma “cifra”, moldada e construída, composta e culpada (id., ibid.).

Em momento adequado se verá que esse *double bind* mencionado pelas teóricas, muito mais do que a definição da interdependência mútua entre as imagens do anjo e do monstro, é a chave para a escritura, e isso suplementa a própria teorização presente em **Madwoman**, o Feminismo ao qual essa teorização se atrela, e a Desconstrução derridiana, onde a escritura é melhor articulada. Para o momento, basta apenas se ter em mente que o que Gilbert e Gubar chamam de *double bind* pode ser entendido como um sinônimo de *phármakon*. Ao mesmo tempo, emerge das palavras das teóricas que o *double bind* é o “silêncio”. Como se vem aventando desde o início destas considerações, o silêncio é o que o patriarcado impôs e espera da mulher, visto que as próprias máscaras de anjo e monstro foram inventadas com essa finalidade. Desde sempre, “tem sido dito às mulheres que sua arte [...] é uma arte do silêncio” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 43) e, de certa forma, o silêncio absoluto é a alternativa última que resta às mulheres autoras que queiram se desvencilhar das referidas máscaras.

Entretanto, também foi aventado no presente estudo que a própria escrita é uma arte no e do silêncio, pois escrever é um paradoxal — e *demoníaco*⁷⁶ — *falar no silêncio* [“fale silêncio” (BLAKE, 1993, p. 22)], como bem ensina (novamente) William Blake em “À Estrela Vespertina” [“To the Evening Star”, 1783]. Esse falar no silêncio blakeano é “uma ordem que organizaria todas as coisas” (HARTMAN, 1989, p. 229), ou quando “os céus são autorizados a falar” (id., p. 231), portanto trata-se de uma manifestação da voz, “o poder logocêntrico da voz” (id., p. 227), que provoca ao mesmo tempo um “deslocamento do heliocêntrico pelo logocêntrico [...]. Hélio, ou a luz, é submetido pelo logos, ou a voz [...]. A extraordinária figura do ‘fale silêncio’ insinua presença, não ausência” (id., *ibid.*) em um interessante *double bind* de “um sol [logos] nascido sobre o sol [Hélio]” (id., *ibid.*); e “a energia escritural disseminada”, que é “notavelmente auto-subversiva” (id., p. 232) e cerne do supremo mandamento blakeano: “[e]ntretanto, no mandamento seguido pelos poetas blakeanos [e também pelas autoras de **Madwoman**] lê-se: ‘falem signos’” (id., p. 238). Junte-se a isso a *experiência em narrar* e o furto da pena femininos e

gerações de textos *têm sido* possíveis às mulheres escritoras. Ao final do século XVIII [...] as mulheres não estavam apenas escrevendo, mas concebendo universos ficcionais nos quais imagens e convenções patriarcais foram severa e radicalmente revistas. Quando mulheres autoconscientes como Anne Finch e Anne Elliot, e como Emily Brontë e Emily Dickinson, ascenderam do caixão de vidro dos textos de autoria masculina [...], a antiga dança silenciosa da morte se tornou uma dança de triunfo, uma dança no discurso, uma dança da autoria (id., p. 44, grifo das autoras).

É assim que se conclui o primeiro capítulo de **Madwoman** e a primeira das possibilidades outrora delineadas sobre o útero, qual seja a de que este órgão não é equivalente à pena/pênis. Essa possibilidade foi desarticulada pelo exposto, que revelou que o patriarcado é contaminado pelo *phármakon* em seu cerne, tendo ele mesmo possibilitado, em

⁷⁶ É válido lembrar aqui, a respeito desse aspecto demoníaco inerente ao falar no silêncio, o famoso discurso de Satã às hordas dos anjos caídos no canto primeiro do **Paraíso perdido**, de Milton. Esse discurso é pronunciado então pela própria figura e na voz (ou seja, na *absoluta presença*) do Demônio — que, como se sabe, porta a Luz (Lúcifer, *aquele que porta a luz*), mas é marginalizado pelo Falogocentrismo como o mal por oposição ao bem — e em um espaço totalmente *fora do Logos*, fora da emanção da Luz do Demiurgo, espaço este que será denominado “Inferno” pelos dogmas cristãos e que se encontra “nas trevas exteriores / [...] / Longe do excelso Deus, da luz empírea, / Distância tripla da que os homens julgam / Do centro do orbe à abóbada estrelada” (MILTON, 2003, p. 27). Dentro dessa perspectiva, o pronunciamento de Satã é, então, *falado no silêncio*. *Falar no silêncio* implica, assim, dois pontos fundamentais: portar em si, *ser* a Luz, e utilizar uma voz demoníaca. O estar fora do Logos/falar no silêncio é, dessa forma, *ser demoníaco, contestar* o Logos. É sob essa lógica que “[o] Diabo é uma mulher” (PAGLIA, 1990, p. 22) e que “[a] mulher é daimônica, diabolicamente completa. Como entidade ontológica, não precisa de nada nem de ninguém” (id., p. 23).

razão de tal contaminação, as brechas utilizadas pela mulher para apossar-se da pena; e que a pena pode se transmutar na agulha e na taça, dois signos ao mesmo tempo fálicos e femininos. Portanto, independentemente se o útero é ou não um órgão gerador de textos como o é o falo masculino, a mulher tornou-se autora e, mais do que isso, assumiu sua autoridade enquanto tal a ponto mesmo de submeter o patriarcado à revisões severas e radicais.

O segundo e mais importante capítulo da obra, juntamente com o terceiro capítulo, seu equivalente mítico, vai revelar que o útero é, de fato, o órgão gerador de textos femininos, e que os textos gerados por esse órgão são, de acordo com a segunda possibilidade outrora aventada, por definição, infectados pela doença (não apenas a histeria), doença essa que contagia e desestrutura o patriarcado. O útero vai se revelar um equivalente ou um desdobramento da pena, porém uma diferença irreduzível ainda restará entre esses dois instrumentos de escrita: enquanto a pena patriarcal escreve textos lógicos, legíveis e inteligíveis por que construtos de linguagem, invenção patriarcal regida, estruturada e metaforizada pela clara e límpida Lei do Logos; o útero/pena feminino escreve enigmas, textos ilegíveis e ininteligíveis pela linguagem patriarcal que, por essa mesma razão, escondem significados submersos que lançam anátemas à Lei do Logos ao mesmo tempo, e talvez justamente por isso, em que são a Lei da Lei do Logos, uma vez que, como quer Derrida, “[a] lei está *no* feminino” (1980, p. 225, grifo nosso). O texto feminino inscreve-se, portanto, em uma outra forma de linguagem: ele é *cifra* e, como tal, precisa ser *decifrado*, e esse processo de decifração, na linha do mito edípico, é sempre perigoso tanto para o patriarcado (figurativizado em Édipo) quanto para as mulheres (figurativizadas na Esfinge).

Dentro desses pressupostos, “Infection in the Sentence” inicia-se não apenas com uma pergunta, como ocorreu com o primeiro capítulo da obra, mas com uma sequência, uma proliferação de perguntas: “[o] que significa ser uma mulher escritora em uma cultura cujas definições fundamentais de autoridade literária são [...], aberta e veladamente, patriarcais? Se as polaridades perturbadas e perturbadoras do anjo e do monstro [...] são as principais imagens que a tradição literária oferece às mulheres, como tal imaginário influencia as maneiras pelas quais as mulheres se apossam da pena?” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 45 – 46). As respostas a essas perguntas serão dadas a partir do que se pode chamar de um “enxerto” à teoria bloomiana da angústia da influência. “Enxerto” deve ser entendido aqui como um sinônimo de suplemento, porém com tintas um pouco mais fortes à medida que se constitui como a

violência discreta de uma incisão que não é aparente na espessura do texto, uma inseminação calculada [...] por meio da qual dois textos são transformados, deformam um ao outro, contaminam mutuamente o conteúdo um do outro, tendem às vezes a rejeitar um ao outro ou a passar elípticamente um dentro do outro e se regenerarem na repetição (DERRIDA, 1981a, p. 355, grifo nosso).

Assim, dizem Gilbert e Gubar que

o modelo bloomiano de história literária é intensa, mesmo exclusivamente, masculino e necessariamente patriarcal. Por essa razão parece, e não há dúvida de que continuará a parecer, ofensivamente sexista para alguns críticos feministas. Bloom não apenas descreve a história literária como o conflito fundamental entre pais e filhos, mas, para além disso, concebe a ameaçadora e caída figura masculina do Satã miltônico como o modelo do poeta em nossa cultura. Bloom também define, de modo metafórico, o processo de criação poética como uma relação sexual entre o poeta do sexo masculino e sua musa do sexo feminino. Onde se encaixa, então, a mulher poeta? Ela deseja aniquilar um “predecessor” ou uma “predecessora”? E se ela não conseguir encontrar modelos ou precursores? Teria ela uma musa? Qual seria o sexo dessa musa? Tais questões são inevitavelmente suscitadas em qualquer consideração feminina da poética bloomiana. E ainda, a partir de uma perspectiva feminista, esta inevitabilidade suscitada em tais questões é, possivelmente, o ponto-chave, ou seja, *chama nossa atenção não para o que está errado na concepção bloomiana da dinâmica da história da literatura ocidental, mas para o que está correto (ou ao menos sugerido) nesta teoria* (2000, p. 47, grifo nosso).

O *correto* ou *sugestivo* no pensamento bloomiano, de acordo com as teóricas, é o fato de que, para além de utilizar-se da Psicanálise freudiana/laciana e da Cabala como interfaces para construir uma teoria do fazer literário, Harold Bloom acaba por fazer uma análise, no sentido psicanalítico do termo, da história da literatura patriarcal. “Como Freud, Bloom também insiste em trazer à consciência pressuposições que leitores e escritores normalmente não examinam” (id., *ibid.*). Ao seguir esse caminho, o crítico tomou a Psicanálise, ou melhor, o *procedimento psicanalítico*, não apenas como “uma prescrição para uma sociedade patriarcal, mas uma análise de uma sociedade patriarcal” (MITCHELL, 1979, p. 17, grifo da autora). Sob essa concepção é que se pode afirmar, como feito no início deste sub-capítulo, que Bloom traz à tona as *infecções na sentença*, as *patologias*, do patriarcado. Lido dessa forma, o pensamento do teórico alinha-se não apenas ao programa feminista de contestação do patriarcado, mas também ao programa desconstrucionista de desarticulação da

Metafísica Ocidental, pois traz à tona os medos patriarcais mais recônditos de modo a abalar a aparente calma/equilíbrio/lógica do sistema. A isso acrescentam Gilbert e Gubar que a teoria bloomiana é também útil por que “pode nos ajudar a distinguir as angústias e as façanhas das mulheres escritoras daquelas dos homens escritores”, pois, dentro dos questionamentos que iniciam esse segundo capítulo de **Madwoman**, a resposta inicial à pergunta-chave “[o]nde se encaixa, então, a mulher poeta?” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 47) é “uma mulher escritora *não* se ‘encaixa’” (id., p. 48, grifo das autoras).

Dentro desses prolegômenos e tomado o modelo bloomiano da angústia da influência como ponto de partida — precursor/efebo, ou poeta-pai (poeta forte)/poeta-filho (a se tornar ele também poeta forte), ou ainda, no modelo freudiano, o drama edípico pai/filho —, as teóricas enxertam [e *enxerto* (*greffe*, em francês; *graft*, em inglês) é uma questão de *grafia*, portanto um desdobramento do *grama*] a palavra *filha* em um dos lados do par conceitual pai/filho, re-inscrito então como *pai/filha*. É assim, com essa simples *troca de uma letra* em português (a letra *o* de “filho” pela letra *a* de “filha”) ou a *troca de uma palavra* em inglês [a palavra *son* (“filho”) pela palavra *daughter* (“filha”)], troca esta que muda, portanto *re-inscreve/re-inventa/re-visa*, o gênero e o sexo desse lado do par conceitual causando uma *mudança radical* na essência da inter-relação onto-epistemológica do duo, que Gilbert e Gubar perpetram a derridiana “*violência discreta de uma incisão*” acima referida: “a mulher poeta não experiência a ‘angústia da influência’ da mesma maneira que sua contraparte masculina simplesmente por que ela deve confrontar precursores que são quase exclusivamente do sexo masculino, e por isso significativamente diferentes dela” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 48). Além disso,

[e]stes precursores não apenas encarnam a autoridade patriarcal [...], mas tentam enclausurar a mulher poeta em definições de sua pessoa e de seu potencial que, ao reduzi-la aos estereótipos extremos (anjo, monstro), geram um conflito drástico dela para com seu próprio sentido de si mesma, ou seja, dela para com sua subjetividade, autonomia e criatividade. Se, por um lado, os precursores masculinos da mulher autora simbolizam autoridade; por outro, apesar de sua autoridade, estes precursores falham em definir modos pelos quais ela possa experienciar sua própria identidade enquanto autora [...]. Assim, a “angústia da influência” que um homem poeta experiencia é sentida pela mulher poeta como uma ainda mais primária “angústia da autoria”, um medo radical de que ela não possa criar, de que, por causa dela nunca poder se tornar uma “precursora”, o ato de escrever vai isolá-la ou destruí-la (id., 48 – 49).

Configura-se, então, o conceito-chave, o cerne, o enxerto ao pensamento de Harold Bloom instaurado por Gilbert e Gubar na “angústia da autoria”. Observe-se que as teóricas não excluem, invalidam ou lançam anátemas ao conceito de angústia da influência. Pelo contrário, a mulher autora também participa, como a sua contraparte masculina, desse processo na construção de sua autoridade/identidade enquanto autora. A dinâmica da angústia da influência revela-se, portanto, condição *sine qua non* da autoria: não há outra maneira de se tornar autor(a) a não ser trilhando esse caminho sombrio e tortuoso da construção de si mesmo(a) pelos outros(as). Porém, no caso específico da mulher autora, há uma condição prévia à angústia da influência, uma condição que não apenas determina mas possibilita a angústia da influência propriamente dita: a *angústia da autoria*, a angústia da possibilidade mesma de apropriar-se da pena e tornar-se autora, uma angústia “exacerbada por seu medo [da aspirante à autora] não apenas de que ela não possa lutar contra um precursor masculino em ‘seus’ termos e vencer, mas de que ela não possa ‘criar’ arte sobre o corpo (feminino) da musa” (id., p. 49).

Na dinâmica da angústia da autoria, a mulher autora envolve-se também em um processo/batalha de *revisão* no sentido bloomiano de (*des/re*)*leitura*. “Sua batalha [da mulher autora], entretanto, não é contra a leitura de mundo de seu precursor (masculino), mas contra a leitura que esse precursor faz *dela* mesma” (id., *ibid.*, grifo das autoras). Assim, a angústia da autoria instaura-se no exato momento em que a aspirante a autora procede à leitura de seus precursores, leitura essa que já é, em si, a leitura dos precursores em relação a ela mesma dentro da preconização pós-estruturalista do texto que é lido ao mesmo tempo em que lê o seu leitor. A consequência imediata disso não poderia deixar de ser o silenciamento da voz discursiva, a *interdição penal* que se mencionou anteriormente, a instauração de um drama da página em branco.

Diante de um quadro tão alarmante a reação feminina — note-se que há uma reação, um movimento na inércia: o *falar no silêncio* — estabelece-se a partir de uma *revisão da revisão*, uma desleitura do conceito de desleitura cunhado por Harold Bloom (que, na dinâmica do homicídio que se transforma em suicídio, é um *ato de violência*), e tal *revisão da revisão* dá-se a partir das oraculares palavras de Adrienne Rich: “entrar em um texto antigo a partir de uma nova perspectiva crítica [...] é um ato de sobrevivência” (1972, p. 18). Essa reação tem, portanto, um outro paradigma: ela não se configura como uma tentativa de homicídio contra o precursor, mas como um modo diverso de lê-lo, modo este que permita *sobreviver* à sua figura intimidadora, paralisante e silenciante sem, no entanto, matá-lo e/ou absorvê-lo. Para Gilbert e Gubar esse outro modo de ler o precursor, essa reação à sua

inexorável existência/presença/sombra, inicia-se na própria re-inscrição de sua figura como “precursora” a partir de um novo enxerto, pois frequentemente a aspirante à autora reage à situação alarmante e perigosa trazida pela fantasmagoria do “precursor” “por meio de uma busca ativa por uma *precursora* [*female precursor*] que, longe de representar uma força ameaçadora a ser negada ou morta, prova-se como exemplo de que é possível revoltar-se contra a autoridade literária patriarcal” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 49, grifo das autoras).

A figura do “precursor” re-inscrita na figura da “precursora” desloca completamente a noção bloomiana do poeta-pai como uma presença castradora que deve ser assassinada dentro da paradoxal dinâmica do homicídio/suicídio, pois a precursora não é o inimigo em potencial e sim a *cúmplice*. “A mulher autora [...] busca por um modelo feminino não por que queira aquiescer respeitosamente com as definições masculinas de sua ‘feminilidade’, mas por que ela deve legitimar seus próprios esforços de rebelião” (id., p. 50). Entretanto, ao mesmo tempo em que há essa busca por uma legitimação de “seus próprios esforços de rebelião”, a mulher autora tem que lidar também com a fantasmática concepção, advinda da Psicanálise, de que “as mulheres são, psicologicamente, seres inferiores e de segunda ordem (o segundo sexo) no sistema patriarcal” (MITCHELL, 1979, p. 419 – 420), resultando daí o fato de que “como a maioria das mulheres na sociedade patriarcal, a mulher autora experiencia seu gênero como obstáculo doloroso” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 50).

As teóricas se omitem quanto ao que seria esse experienciar o “gênero como o obstáculo doloroso”. Porém, ante o que foi dito sobre as questões de gênero em outro momento do presente estudo, está claro que se trata das implicações da Lei do Gênero para a mulher. No entanto, para Gilbert e Gubar, o que é mais premente no referido deslocamento vem à tona quando se torna possível, a partir do movimento de re-inscrição da “precursora” no “precursor”, concluir que as “mulheres autoras participam de uma subcultura literária muito diferente daquela habitada pelos escritores homens, uma subcultura que tem sua própria tradição literária distinta, até mesmo — e apesar de se definir *em relação* à cultura literária ‘principal’, dominada por homens — uma história distinta” (id., *ibid.*, grifo das autoras). Essa subcultura tem a angústia da autoria como marca crucial, o que estabelece duas distinções fundamentais, ainda que não mutuamente excludentes, entre os conceitos de angústia da autoria e de angústia da influência: primeiramente, a angústia da autoria “é baseada no senso das mulheres, socialmente determinado, sobre sua própria biologia”, ou seja, “uma angústia resultante de um complexo e frequentemente de medos semi-conscientes da autoridade [masculina], as quais parecem à mulher artista serem, por definição, inapropriadas ao seu

sexo”; e, em segundo lugar, “[e]m comparação à tradição ‘masculina’ de combate violento entre pais e filhos, esta angústia da autoria feminina é profundamente debilitante” (id., p. 51).

A primeira distinção apontada instaura uma ponte de ligação do conceito de angústia da autoria com as teorizações do Feminismo francês, marcadamente com os pensamentos de Simone de Beauvoir, Luce Irigaray e Hélène Cixous, ponte esta que não será abordada neste estudo; enquanto a segunda distinção imprime o rótulo de *doença* (contagiosa) ao conceito fundamental do pensamento de Gilbert e Gubar uma vez que “se trata, muitas vezes, do germe de um mal-estar [*dis-ease*] ou, de qualquer forma, um descontentamento, uma perturbação, uma dúvida, que se espalha como uma mancha por entre o estilo e a estrutura da maior parte da literatura de mulheres” (id., *ibid.*). A angústia da autoria contamina, portanto, não apenas o *conteúdo* do texto feminino, mas também sua *forma* (estilo e estrutura). Trata-se de uma contaminação característica da textualidade mesma, da escritura feminina, traço essencial que a distingue da textualidade patriarcal e que é, para além disso, um mecanismo que defende ao mesmo tempo em que ataca: defende por que se manifesta como ilegível e ininteligível ao Falogocentrismo, portanto inacessível a este a menos que se proceda a uma decifração de seus múltiplos enigmas; e ataca por que constitui-se, *sempre*, de um procedimento de desarticulação desse sistema a partir do esfacelamento e *reconstrução*, da transformação ou transmutação, daquilo que possibilita sua existência mesma: a linguagem (discurso, texto).

A angústia da autoria é, assim, outro desdobramento do *phármakon*, por isso as cunhadoras do conceito, citando o quinto verso do poema “Uma Palavra caída por descuido numa Página” (1947), de Emily Dickinson, também a denominam “infecção na sentença” (id., *ibid.*), ao mesmo tempo seu sinônimo, sua metáfora e a definição de como ela se articula. O ponto de disseminação da angústia da autoria/infecção na sentença é o *útero* (*hyster*) que, como visto anteriormente, constitui a raiz da palavra *histeria*, sendo essa a primeira das infecções decorrentes do conceito — o qual, seguindo a mesma fórmula da histeria, é um distúrbio psíquico que se *somatiza*, se *dissemina*, no corpo do texto como patologia —, infecções estas que se manifestam também na anorexia e na agorafobia: “[t]ais doenças são causadas de várias formas pela socialização patriarcal. De modo mais evidente, é claro, qualquer mulher jovem, especialmente a vívida e imaginativa, vai experienciar sua educação na docilidade, submissão e abnegação como algo debilitante”, pois “[s]er treinada em renunciar é quase necessariamente ser treinada a ter uma saúde debilitada” e

cada um dos “assuntos” nos quais uma mulher jovem é educada podem ser debilitantes de um modo específico. Ao aprender a se tornar um objeto belo, a jovem

aprende a angústia — talvez mesmo a aversão — sobre sua própria corporeidade. Ao examinar detidamente o real da mesma forma que os espelhos metafóricos que a rodeiam, ela deseja literalmente “reduzir” seu próprio corpo [...]. De modo similar, parece inevitável que mulheres educadas e condicionadas a vidas de privação, reticência e domesticidade podem desenvolver medos patológicos de lugares públicos ou ao ar-livre. [...] [D]oenças como anorexia e agorafobia elevam as definições patriarcais de “feminilidade” a extremos absurdos e, assim, funcionam como paródias essenciais, ou ao menos inescapáveis, de prescrições sociais (2000, p. 54).

A angústia da autoria está atrelada, dessa forma, a um “ser treinada a ter uma saúde debilitada” imposto pelo patriarcado à mulher. Mais do que isso, “a cultura do século XIX parece, na verdade, ter admoestado a mulher a *ser* debilitada. Em outras palavras, as ‘doenças femininas’ que acometiam as mulheres vitorianas não eram apenas produtos de seu treinamento na feminilidade, mas os objetivos de tal treinamento” (id., *ibid.*, grifo das autoras). Não é coincidência, então, que a *marca da doença* permeie as máscaras patriarcais do anjo e do monstro criadas para representar a mulher na literatura. “Dada esta epidemia socialmente condicionada de doenças femininas, não surpreende descobrir que o Anjo da Casa da literatura frequentemente sofria não apenas de medo e tremores, mas de debilitações literais e figurativamente mortais”, da mesma forma que “o desespero da mulher monstro é também real, inegável e infeccioso” (id., p. 55).

Se, conforme exposto, o conceito mesmo de angústia da autoria é inexoravelmente marcado e/ou determinado pela doença, e sendo esse conceito o fator característico da subcultura literária feminina, a marca congênita das precursoras da mulher autora, então a “arte feminina [...] apresenta uma *tradição* ‘escondida’, porém crucial, *de loucura incontrolável*” (id., p. 56, grifo nosso), tradição esta que se desdobra, segundo as teóricas, em outras patologias de ordem psicossomática:

[c]laustrofobia [...] é um distúrbio que vamos encontrar repetidamente nos escritos de mulheres ao longo do século XIX. “Problemas” nos olhos parecem abundar nas vidas e obras das mulheres da literatura [...]. Por fim, afasia e amnésia, duas doenças que simbolicamente representam (e parodiam) o tipo de incapacidade intelectual que a cultura patriarcal tradicionalmente requer das mulheres, aparecem e reaparecem nos escritos das mulheres claramente expressas ou disfarçadas (id., p. 58).

Ante tal compêndio de patologias, um multiverso de replicações da loucura, as mulheres que se rebelaram contra essas reproduções da visão patriarcal sobre seus seres; se apoderaram da pena, especialmente nos séculos XVIII e XIX, para se tornarem autoras; e “*não* se desculparam por seus esforços literários”, “foram definidas como loucas e monstruosas: aberrantes por que ‘assexuadas’ ou aberrantes por que sexualmente ‘caídas’” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 63, grifo das autoras). Como a inter-relação das máscaras do anjo e do monstro, o tornar-se autora implica um *double bind* regido pela angústia da autoria em suas duas polaridades e igualmente caracterizado pela loucura/doença resultante (ou imposta?) dessa angústia:

a mulher da literatura sempre enfrentou opções igualmente degradantes quando teve que definir sua presença pública no mundo. Se ela não suprimia inteiramente sua obra ou a publicava sob pseudônimo ou anonimamente, podia ao menos confessar modestamente suas “limitações” e se concentrar nos assuntos “menores” reservados às damas [...]. Se a primeira alternativa parecia a admissão do fracasso, ela podia se rebelar e aceitar o aparentemente inevitável ostracismo. Assim [...], *a mulher autora parecia aprisionada em um desconcertante double bind*: ela tinha que escolher entre admitir que era “apenas uma mulher” ou protestar que era “tão boa quanto o homem”. Inevitavelmente [...], a literatura produzida pelas mulheres no confronto com tais escolhas indutoras de angústia foi fortemente marcada não apenas por um interesse obsessivo nestas opções limitadas, mas também pelo imaginário opressivo de confinamento que revela as maneiras pelas quais as mulheres artistas se sentiam capturadas e debilitadas por ambas as alternativas sufocantes e pela cultura que tinha criado estas alternativas (id., p. 64, grifo nosso).

Neste ponto crucial de **Madwoman**, Gilbert e Gubar deixam entrever que esse desconcertante *double bind* indutor de angústia — suprimir a voz, esconder-se atrás de pseudônimos, auto-impor-se o anonimato, confessar suas limitações, concentrar-se em assuntos menores; *ou* rebelar-se abertamente contra o patriarcado, proclamar que se é “tão boa quanto o homem” e, como resultado, aceitar o ostracismo inevitável decorrente de tal postura — pode ser, ele mesmo, um *jogo de máscaras*, um *disfarce*, uma *representação* que esconde outra máscara atrás de si (ou que não esconde nada e é aquilo que aparenta: uma oscilação significativa, ou um traço/marca ao mesmo tempo do que é e do que poderia ser), uma *mímesis/mímica* [ao mesmo tempo o conceito platônico-aristotélico de *mímesis*; o poema

“Mimic”, de Mallarmé e sua re-tradução para o inglês como “Mimesis”⁷⁷; o significado da palavra francesa *mimic* em português (“mímica”) e o enxerto e leitura do poema mallarmaico por Jacques Derrida em “The Double Session”, uma *coreografia* [que evoca/invoca, ao mesmo tempo, mimesis/mímica e a entrevista concedida por Jacques Derrida à Christie McDonald⁷⁸, em que o filósofo trata da questão do feminino e do Feminismo]. Em suma, uma espécie de estratégia (de guerrilha? escritural?), ou algo que foi transformado em estratégia, que camufla uma ironia e/ou um movimento desarticulador, ou ao menos tende a um e/ou ao outro.

Dizem Gilbert e Gubar que, por trás da confissão autoral feminina como *limitada* ou concentrada em *assuntos inferiores* — “[ela] podia ao menos confessar modestamente suas ‘limitações’ e se concentrar nos assuntos ‘menores’ reservados às damas” —, claramente “há *ironia consciente ou semiconsciente* em todas estas escolhas do aparentemente inferior frente ao assumidamente superior, do doméstico frente o dramático, do privado frente ao público, da obscuridade frente à glória” (2000, p. 64, grifo nosso). Se há ironia por trás da passividade feminina e, conseqüentemente, por trás da máscara do anjo que a representa na literatura, então há crítica, há “um tópico político, no sentido mais amplo da palavra”, uma “‘cena’ da ironia” que “envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação” (HUTCHEON, 2000, p. 17), o que implica dizer que *todo* texto de autoria feminina é, por definição, um feito/movimento/olhar político, uma *práxis política*, mas não qualquer *práxis política* e sim uma *práxis política de resistência* (ao patriarcado, a modelos pré-definidos etc.).

Da mesma forma quando, em continuidade às suas teorizações, Gilbert e Gubar tratam da questão do *pseudônimo*⁷⁹ masculino criado por importantes escritoras do século XIX — George Sand e George Eliot se tornaram arquétipos dessa estratégia, chegando mesmo a usarem “uma espécie de personificação masculina para obter a aceitação de sua seriedade intelectual pelos homens” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 65) —, as teóricas são categóricas em afirmar que “[d]isfarçada como homem, a mulher escritora podia desviar-se vigorosamente dos ‘assuntos menores’ e das ‘vidas menores’ que tinham coagido suas precursoras” (id., *ibid.*). Ainda que, para a mulher, o pseudônimo masculino revele-se a causa

⁷⁷ A tradução é de Barbara Johnson (vide Bibliografia Consultada), a qual apareceu com o título de “Mimique” na tradução para o inglês de “La double séance” (“The Double Session”), feita pela mesma Barbara Johnson. Não há, até onde o autor deste trabalho conseguiu apurar, tradução desse poema em português. Vide Referências Bibliográficas para “The Double Session” e Bibliografia Consultada para “Mimic” e para “Mimesis”.

⁷⁸ “Choreographies” (1982). Vide Referências Bibliográficas.

⁷⁹ Como se sabe, a palavra “pseudônimo” evoca/invoca sempre suas indissociáveis relações com “disfarce”, “máscara”, *doppelgänger*, “reflexo”, (crise de) “identidade” etc., relações estas que infelizmente não serão abordadas neste estudo.

de “uma crise de identidade tão severa quanto a angústia da autoria” e implique em “espécies de conflitos de gênero” que resultam em “confusão psíquica ainda mais radical” (id., p. 66), as quais levam, portanto e em última instância, à mais devastadora das doenças decorrentes da angústia da autoria, a “esquizofrenia da autoria”, [...] a qual uma mulher escritora é especialmente suscetível por que ela mesma secretamente percebe que seu emprego (e sua participação) em enredos e gêneros patriarcais a envolvem em duplicidade ou má-fé” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 69); esse pseudônimo não deixa de ser um movimento desarticulador perpetrado pela mulher autora no seio do patriarcado, já que é, por natureza, um perigoso simulacro que coloca em xeque concepções essenciais do Falogocentrismo como “real” e “verdade”, vigas-mestras da Lei do Logos.

É talvez essa brecha entrevista no próprio uso da locução *double bind* em **Madwoman** — observe-se que a mesma locução é utilizada para definir a inter-relação anjo/monstro e para caracterizar o drama do tornar-se autora, o que permite, em um simples movimento de associação, tornar *double bind* (sinônimo de *phármakon*) um sinônimo de angústia da autoria, que já é em si sinônimo de *phármakon* —, ou a própria atitude da mulher-autora de apossar-se da pena, que vai levar Gilbert e Gubar a construir novas perguntas retóricas. Nesse momento a palavra “estratégias” emerge pela primeira vez na obra:

[d]oente [*dis-eased*] e infectada pelas sentenças do patriarcado, ainda que incapaz de negar a urgência daquele “fogo de poeta” que ela sente dentro de si, quais *estratégias* a mulher escritora desenvolveu para superar sua angústia da autoria? Como ela esgueirou-se para fora [...] do texto masculino ao encontro de uma tradição que lhe permitiu criar sua própria autoridade? (id., p. 71, grifo nosso).

As teóricas vão apontar quatro estratégias que, possibilitadas pelo jogo de máscaras que é o *double bind*, constituem então os modos, os desvios encontrados pela mulher autora para superar a angústia da autoria. Estas estratégias vão se revelar movimentos de desarticulação e/ou subversão do patriarcado: o *palimpsesto*, que é também a estratégia mais importante à medida que possibilita as demais ao mesmo tempo em que nelas se desdobra; a evasão/dissimulação; a paródia/ambiguidade; e a construção do espaço.

A estratégia do palimpsesto emerge a partir de duas constatações fundamentais de Gilbert e Gubar sobre o fazer literário feminino, constatações estas que são ao mesmo tempo *características* indissociáveis, aspectos interdependentes entre si, e *métodos* desse fazer. A primeira concerne ao fato de que

as mulheres autoras de maior sucesso [Jane Austen, as irmãs Brontë e Emily Dickinson, por exemplo] parecem frequentemente ter canalizado suas preocupações femininas em cantos secretos ou ao menos obscuros. Com efeito, tais mulheres *criaram significados submersos, significados ocultados ou escondidos no que é mais acessível, conteúdo “publicado” de suas obras, de maneira que sua literatura pudesse ser lida e apreciada até mesmo quando sua relação vital com a doença e com a desapropriação do feminino fosse ignorada. [...] [A] escrita dessas mulheres parece, frequentemente, “estranha” [“odd”] em relação à história literária predominantemente masculina definida pelos padrões do que temos chamado de poética patriarcal* (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 72, grifo nosso).

Esses *significados submersos* são a chave-mestra da superação da angústia da autoria feminina, e aqui permanecerá em suspenso se essa superação seria, como no caso da angústia da influência bloomiana, uma ascese. Eles implicam que há um *subtexto* na tradição literária feminina, uma sombra nessa textualidade, um espaço *entre* a superfície do texto e o não-texto que é ao mesmo tempo *texto* e *inter-texto* sob o pressuposto bakhtiniano/kristevano de que todo texto é resultante de uma miríade infinita de inter-relações estabelecidas por e com *todos* os outros textos que o *precedem*, ao que se pode acrescentar também *todos* os demais textos que o *sucedem*, ou seja, de que todo texto é resultado ou confluência de um processo infinito e atemporal de intertextualidade. Esse subtexto feminino, no entanto, é regido por um signo de resistência: ele é “estranho” [“odd”] “*em relação à história literária predominantemente masculina*”. *Odd*, como dito no primeiro capítulo deste estudo, é um sinônimo de *unheimlich*, a configuração do grande medo patriarcal, o medo do desconhecido que, por isso mesmo, é incontrolável. É dentro dessa perspectiva que se pode afirmar, como feito diversas outras vezes aqui, que o *unheimlich* é o feminino em si. É também dentro dessa perspectiva que surge a segunda constatação de Gilbert e Gubar:

quando consideramos a “estranheza” [“*oddity*”] dos escritos das mulheres em relação ao seu conteúdo submerso, começa a se delinear que quando as mulheres não se voltaram à imitação do masculino ou aceitaram a “grinalda de salsa”, elas devem ter tentado transcender a angústia da autoria por meio de uma *revisão* dos gêneros literários masculinos usando-os para registrar, *sob disfarce*, seus próprios sonhos e histórias. Tais escritoras, ao mesmo tempo participaram e, para usar um dos termos-chave de Harold Bloom, “se desviaram” [“*swerved*”] das sequências principais da história literária masculina sancionando um processo feminino único

de revisão e redefinição que necessariamente resultou nelas parecerem “estranhas” [*“odd”*] (id., p. 73, grifo das autoras).

O signo de resistência do subtexto feminino é, portanto, seu caráter revisionista, que está sempre desviando-se “das sequências principais da história literária masculina” por que revê, a todo instante, tal história. É dentro dessa concepção que “mulheres a partir de Jane Austen e Mary Shelley até Emily Brontë e Emily Dickinson produziram obras literárias que são, em certo sentido, *palimpsestos*, obras cujos planos superficiais dissimulam ou obscurecem níveis de significado mais profundos, menos acessíveis (e socialmente menos aceitáveis)”, por isso “estas autoras conduziram a difícil tarefa de levar a cabo a verdadeira autoridade literária feminina, através de uma simultânea conformidade e subversão dos padrões literários patriarcais” (id., *ibid.*, grifo nosso).

Emerge assim a estratégia do palimpsesto, que é ao mesmo tempo *phármakon* porque “uma simultânea conformidade e subversão dos padrões literários patriarcais” da mesma forma que no âmago da figura do anjo está a figura do monstro, ou no *topos* da bela que esconde a fera; e estratégia (*subversiva*) de escrita e de leitura: de escrita em razão do que foi apresentado acima, o que implica em dizer, a título de conclusão prévia, que o texto feminino nunca é unitário ou monolítico, mas sim *duplo*, “*bitextual*”, dirá Elaine Showalter na introdução à versão expandida de **A Literature of their Own**, algo que a teórica define simplesmente e sem dar maiores detalhes como “um discurso *duplamente vocalizado* por ambas a tradição literária masculina dominante e a tradição feminina silenciada” (1999, p. XVI, grifo nosso) e que, caso Showalter tivesse expandido, resultaria numa desarticulação de seu próprio pensamento enquanto historiadora literária à medida que esse “discurso duplamente vocalizado” por ela mencionado pode ser, em última instância, tomado como um desdobramento do *double bind* gilbert-gubariano, ou seja, uma manifestação fantasmática do *phármakon*.

O texto de autoria feminina contém, assim, uma superfície e um subsolo/submundo, um texto e um subtexto, um consciente e um in- ou subconsciente (na dinâmica estabelecida por Freud em “Uma nota sobre o ‘Bloco Mágico’”), da mesma forma que a imagem do *palimpsesto*: um pedaço de pergaminho escrito que teve sua superfície raspada para dar lugar a um novo texto. Nesse processo, como se sabe, permanecem as marcas do antigo texto que se confundem e se mesclam com o novo e, por consequência, *seduzem sub-repticiamente* o leitor a tentar *decifrar* o que está por trás, o que outrora foi ou deveria estar apagado da superfície. Um texto desse tipo — um *hipertexto* (*hypertext*), dirá Gérard Genette (1997, p.

399) — solicita do seu leitor uma estratégia outra de leitura, uma estratégia que se diferencia da experiência de leitura patriarcal mas que dela não se dissocia totalmente, uma estratégia que permita *ler o texto e o subtexto ao mesmo tempo*. O texto de autoria feminina

convida a nos comprometermos com uma leitura relacional, ao sabor da qual, ainda que perversa, podemos perfeitamente condensá-la em um adjetivo recentemente cunhado por Philippe Lejeune: uma *leitura palimpsestosa* [*palimpsestuous reading*]. Colocando-se de modo diferente, apenas pelo gosto de arregimentar perversidades, aquele que ama os textos deve desejar, de tempos em tempos, amar (ao menos) dois ao mesmo tempo (GENETTE, 1997, p. 399, grifo do autor).

Da forma colocada por Genette, essa “leitura palimpsestosa” aproxima-se de um encontro carnal, uma relação sensual/sexual do leitor com o texto, um erótico *jogo de sedução*, portanto, mas não qualquer jogo de sedução e sim um *jogo de sedução perversa* por que, mais do que *bígama, polígama* [“amar (ao menos) dois ao mesmo tempo”]. Nessa perspectiva, o texto de autoria feminina transborda o simples movimento de leitura, ainda que essa leitura seja interpretativa (feita por um crítico, por exemplo), e implica em uma *experiência de leitura*, uma leitura dos diversos textos que eroticamente se entrelaçam na textualidade feminina, por isso a estratégia do palimpsesto, para além de uma estratégia de escrita, é também uma estratégia de leitura, sendo a inter-relação entre ambas (estratégia de escrita e estratégia de leitura) *indecidível*, já que não é possível determinar onde começa uma e/ou onde acaba a outra. Elas são regidas, portanto, também pela dinâmica do *phármakon* e constituem uma possível manifestação do fenômeno da escritura.

É também em razão desse erótico jogo de sedução suscitado pela leitura de tal textualidade que o Falogocentrismo a classificou como *odd/unheimlich*, pois aos olhos desse sistema um texto que demande uma leitura dupla ou múltipla é ilegível e ininteligível⁸⁰, um

⁸⁰ Jacques Derrida, em seu movimento filosófico de desconstrução da Metafísica Ocidental (o Logos), recorre a essa estratégia do texto que solicita uma dupla leitura do leitor toda vez que enxerta (e esse enxertar não é apenas citar ou re-citar, mas embutir um texto, como um elemento gráfico, em outro texto, o que diferencia o enxerto derridiano da concepção de intertextualidade bakhtiniana/kristevana) outros textos em sua obra (em “Tímpano” ou “The Double Session”, por exemplo); no texto em que escreveu com Geoffrey Bennington intitulado por este último **Jacques Derrida** (1991), em que o texto de Bennington (“Derridabase”) está no topo das páginas, enquanto no pé das mesmas páginas está o texto de Derrida (“Circonfissão”); e, principalmente, em **Glas** (1974), onde esse recurso é levado ao extremo, pois exige do leitor múltiplas leituras uma vez que escrito em duas colunas que compartilham o (mesmo) espaço da página — a primeira coluna é um texto sobre Hegel, e a segunda um texto sobre Jean Genet —, ou seja, trata-se de um texto que é, ao mesmo tempo, muitos textos e um único texto. Como se pode notar, Shari Benstock não faz meramente uma pergunta retórica quando, nas palavras citadas em outro momento deste estudo, questiona-se “não seria precisamente ‘o feminino’ nos escritos de Joyce e Derrida que me compelem [?]” (1991, p. 45).

enigma que só pode ser decifrado por alguém que, mais do que ter a resposta ao enigma da Esfinge — “que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1969, p. 238) porque a resposta *está* naquele ou *é* aquele para quem foi proferido o enigma, logo o enigma e sua resposta são o próprio ente a quem ele é dirigido/por quem ele é respondido —, *conhece a si mesmo* (o que, como se sabe, não era o caso de Édipo e continua não sendo o caso do patriarcado), para parafrasear-se aqui o inscrito nos pórticos do Oráculo de Delphos. Mais do que isso, e por isso, se a estratégia do palimpsesto é em si *phármakon* e o cerne de sua dinâmica enquanto estratégia ao mesmo tempo de escrita e leitura é também *phármakon*, então há a instauração de um *só-phármakon*, um *phármakon* que possibilita todos os *phármaka*.

Em outras palavras, a estratégia do palimpsesto presente na textualidade feminina, muito mais do que ser propriamente o que possibilita essa textualidade, é também e ao mesmo tempo o paradigma (o que coloca em funcionamento) do supremo medo patriarcal {o medo de que “[o] *phármakon*” esteja “*compreendido* na estrutura do *lógos*” (DERRIDA, 2005, p. 62, grifo do autor)} que, por analogia dentro do pensamento de Harold Bloom, possibilita a textualidade masculina a partir de seus desdobramentos como medo da castração ou medo do (poeta)pai. Não é por acaso, então, que Derrida afirma de maneira peremptória que “[a] lei está *no* feminino” (DERRIDA, 1980, p. 225, grifo nosso) e que apenas as mulheres são “infinitas” e “ilimitadas” por que “são geralmente as mulheres que dizem sim, sim. Para a vida, para a morte. Este ‘geralmente’ evita o tratamento do feminino como uma força geral e genérica, pois cria uma abertura para o evento, a performance, as contingências incertas, o *encontro*” (id., p. 222, grifo do autor).

Quanto às demais estratégias apontadas por Gilbert e Gubar, todas são, em certo sentido, desdobramentos ou transmutações/transmigrações da estratégia do palimpsesto. Assim, a evasão/dissimulação é uma tentativa de reação e/ou superação à angústia da autoria à medida que resultante de uma necessidade de “comunicar verdades que outros escritores (ou seja, homens) aparentemente nunca sentiram ou expressaram” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 75). Essas verdades que a mulher autora precisa comunicar, ou *exorcizar*, são “o que as mulheres da literatura esconderam ou disfarçaram” no subtexto, “o que cada escritora sabe”, ou seja, “sua própria história” (id., p. 75 – 76). Mais precisamente, “a busca da mulher por

Talvez seja por essa razão que, de uma maneira geral, leitores do pensamento derridiano normalmente reclamem de sua complexidade quase obscura, e é provavelmente por isso que Michel Foucault uma vez disse que Derrida pratica um “*obscurantisme terroriste*” [como se sabe, é John Searle quem afirma que Foucault disse isso sobre Derrida. A citação aqui é, portanto, via SEARLE *apud* RAJAGOPALAN, 2009, p. 198]. Vide Referências Bibliográficas para “Tímpano”, “The Double Session” e para os textos de Benstock e de Rajagopalan. Vide Bibliografia Consultada para os demais textos mencionados.

auto-definição” (id., p. 76). Como a sua própria história é pautada pelas doenças e pela angústia da autoria impostas pelo patriarcado, o que é escondido/disfarçado na textualidade feminina é um (re)exame e ataque àquelas “imagens das mulheres herdadas da literatura masculina, especialmente [...] as polaridades paradigmáticas do anjo e do monstro” (id., *ibid.*).

Procedendo dessa forma, “as mulheres da literatura têm inevitavelmente rejeitado, consciente ou inconscientemente, os valores e pressuposições da sociedade que criou esses paradigmas terríveis” (id., p. 76 – 77), e essa rejeição é articulada a partir da criação de “personagens que desempenham o papel de sua própria e velada raiva autoral” (id., p. 77). A raiva autoral feminina só poderia se manifestar, por certo, em personagens monstruosas que insurgem-se “como um pesadelo, sangrentas, invejosas, furiosas, *como se o próprio processo de escrita tivesse libertado uma louca [madwoman]*, uma mulher insana e raivosa, de um silêncio no qual nem ela e nem sua autora pode continuar a aceitar” (id., *ibid.*, grifo nosso). “Até mesmo as mulheres escritoras aparentemente mais conservadoras e decorosas”, continuam Gilbert e Gubar, “criam obsessivamente personagens independentes e terríveis, que buscam destruir todas as estruturas patriarcais que ambos os seus escritores e as heroínas submissas desses escritores parecem aceitar como inevitável” (id., p. 77 – 78), ao que as teóricas concluem que

através da projeção de seus impulsos rebeldes não nas heroínas, mas nas mulheres loucas ou monstruosas (que são devidamente punidas no decorrer do romance ou poema), as mulheres autoras dramatizam sua própria auto-divisão, seu desejo de ao mesmo tempo aceitar e rejeitar as censuras da sociedade patriarcal. Isso significa, entretanto, que a louca [*madwoman*] na literatura de mulheres não é meramente, como ela pode ser na literatura masculina, uma antagonista ou contraste à heroína. Ao invés disso, ela é comumente e de algum modo o *duplo da autora*, a imagem de sua própria angústia e raiva (id., p. 78, grifo das autoras).

O texto autoral feminino evade/dissimula, portanto, a crítica, a *desarticulação* do patriarcado na figura da personagem da *louca (madwoman)*. “Ao projetarem sua raiva e mal-estar (*dis-ease*) em figuras assustadoras, ao criarem duplos sombrios para si mesmas e para suas heroínas, as mulheres autoras estão ao mesmo tempo se identificando e revisando as auto-definições a elas impostas pela cultura patriarcal” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 79). O arquétipo dessa personagem, duplo de sua autora, que incorpora uma desarticulação do sistema Falogocêntrico e que, note-se, é também uma característica *estrutural* da textualidade feminina, uma vez que se manifesta “*como se o próprio processo de escrita tivesse libertado*

uma louca (id., p. 77, grifo nosso), é, como apontam Gilbert e Gubar em outro momento de seu texto, Bertha Mason, a esposa louca trancafiada no sótão de Thornfield Hall [*Thornfield*, o campo (*field*) de espinhos (*thorn*), um local de sofrimento] por Edward Rochester em **Jane Eyre**, a obra-prima de Charlotte Brontë na qual as teóricas se inspiraram para compor o título do seu estudo fundamental (**The Madwoman in the Attic**, literalmente “A louca no sótão”) e o cerne de seu teorizar.

Sendo a personagem louca um (metafórico) duplo de sua autora, e sua autora alguém que “*pode* manipular, pode esquematizar, pode enredar — tanto histórias quanto estratégias” (id., p. 26, grifo das autoras), ela pode ser entendida ou usada também como uma paródia (uma figura de linguagem essencialmente ambígua) tanto de sua autora — “as mulheres artistas esconderam-se por trás de sua arte mesmo enquanto afirmavam-se por meio dela, como se a adotarem deliberadamente [...] técnicas duplas de auto-expressão” (id., p. 82) — quanto das mulheres-monstros criadas pela literatura patriarcal e até mesmo dos gêneros literários patriarcais. Por isso, a “[p]aródia [...] é outra das estratégias-chave que [...] as mulheres autoras frequentemente usam e abusam” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 80) para exorcizar a angústia da autoria ou, mais propriamente, para subverter o patriarcado, em um movimento “ao mesmo tempo de expressar e camuflar” que instaura “uma ambiguidade essencial” (id., p. 81), um suspense infinito que não se resolve e nem se anula, no fazer literário dessas mulheres. Assim, por exemplo, “figuras tradicionais da mitologia patriarcal, como Circe, Leda, Cassandra, Medusa, Helena e Perséfone foram mais tarde reinventadas nas imagens das mulheres autoras, e cada poema devotado a uma dessas figuras é uma leitura que reinventa sua história original” (id., p. 80), o que é, certamente, uma paródia da contrapartida imagética patriarcal ao mesmo tempo em que um jogo de geração de suplementos, “aquilo que parece acrescentar-se como um pleno a um pleno” e que “é também aquilo que supre” (DERRIDA, 2002, p. 200).

Por fim, a última estratégia de superação da angústia da autoria, que se revelará muito mais um anátema, uma heresia sem par ao patriarcado do que apenas um movimento de desarticulação/subversão, é a construção do espaço na textualidade feminina. De acordo com Gilbert e Gubar,

as mulheres [...] foram aprisionadas em seus lares, nas casas de seus pais. De fato, quase todas as mulheres do século XIX estavam de algum modo aprisionadas nas casas dos homens. Figurativamente, tais mulheres foram [...] trancafiadas dentro dos textos masculinos, textos dos quais elas só podiam escapar por meio da ingenuidade

e dissimulação. Não surpreende, portanto, que a imagética espacial de enclausuramento e fuga, elaborada com o que frequentemente se torna uma intensidade obsessiva, em muito caracteriza os escritos dessas mulheres.

De fato, angústias sobre o espaço às vezes parecem dominar a literatura [...] das mulheres do século XIX e [...] a imagética do enclausuramento reflete o próprio desconforto da mulher autora, sua sensação de impotência, o medo de que ela possa habitar lugares estranhos e incompreensíveis. Isso reflete sua crescente suspeita de que o que o século XIX chamava de “lugar da mulher” é, em si mesmo, irracional e estranho (2000, p. 83 – 84).

Partindo dessas constatações como pressupostos as teóricas articulam uma *poética do espaço da literatura feminina*, em uma espécie de fusão das considerações de Gaston Bachelard em **A poética do espaço** [**La poétique de l'espace**, 1958] com a essencial função do espaço na literatura gótica apontada por H. P. Lovecraft em **O horror sobrenatural em literatura** [**Supernatural Horror in Literature**, 1927]⁸¹. Assim, a construção espacial na literatura feminina é pautada pelo signo da reclusão, da clausura, do isolamento e da morte, o que solicita ou incorre, necessariamente, em tentativas de fuga. Para as autoras de **Madwoman**, “[d]ramatizações de aprisionamento e fuga permeiam de tal forma a literatura de mulheres do século XIX que cremos que elas representem uma tradição feminina singular neste período” (id., p. 85). Exemplos dessas dramatizações não faltam nas obras de Jane Austen (**A abadia de Northanger**, **Mansfield Park**), das irmãs Brontë (**O morro dos ventos uivantes**, **Jane Eyre**), de Emily Dickinson [“Morri pela Beleza — e em minha cova” (“I died for Beauty — but was scarce”), “Nossa jornada avançara:” (“Our journey had advanced —”), “Uma Mosca zumbiu — quando eu morria —” (“I heard a Fly buzz — when I died —” etc.)] e de Kate Chopin (**O despertar**, “Désirée’s Baby”, “The Story of an Hour”) e, é claro, no arquetípico “O papel de parede amarelo” [“The Yellow Wallpaper”, 1892], de Charlotte Perkins Gilman.

Um aspecto importante que caracteriza especificamente a tentativa de fuga dessa espacialidade sufocante é uma recorrente “violência explosiva” que remete ao “fenômeno do duplo da louca [...] que muitas destas mulheres [autoras] projetaram em suas obras” (id., ibid.), ou seja, esse espaço claustrofóbico é habitado pela figura da louca, logo é um espaço de loucura/doença. Por isso Gilbert e Gubar dirão que “as mulheres frequentemente criam personagens que tentam escapar [...] por meio da fome auto-imposta e suicida da anorexia” (id., p. 85 – 86) e que “a agorafobia e seu oposto complementar, a claustrofobia, são por

⁸¹ Vide Bibliografia Consultada para ambos os textos.

definição associadas com a imagética espacial por meio da qual poetas e romancistas expressam seus sentimentos de confinamento social e seus anseios por uma fuga espiritual” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 86).

Outro aspecto importante relacionado à construção espacial na literatura feminina é que tal construção é um reflexo do espaço social habitado pela mulher autora — “[a]s mulheres autoras [...] refletem a realidade literal de seus próprio confinamentos na sujeição que descrevem, e tudo começa, ao menos, com o mesmo propósito consciente ou inconsciente no emprego de tal imagética espacial” (id., p. 87) —, espaço este quase sempre o da casa, ou ao menos do doméstico. De fato, na mesma linha e suplementando o que foi visto quando das considerações sobre o corpo feminino como templo sagrado, “[a]s próprias mulheres têm sido frequentemente descritas ou imaginadas como casas” (id., p. 88), por isso, ao mesmo tempo em que “estas antigas associações da casa com o *self* parecem ter fortalecido a angústia sobre a clausura que ela projeta em sua arte”, “[a] mulher[es] artista[s] podem [...] fundir angústias sobre a maternidade com angústias sobre a criatividade literária” (id., *ibid.*). A instância do espaço se configura, portanto, como uma forma de *exorcismo* da angústia da autoria a partir de um exercício de reduplicação dessa angústia na composição ficcional do espaço, exercício este que é um exorcismo justamente porque, para empreendê-lo, é necessário ter um certo domínio ou controle do que se está exorcizando ou ter uma *vontade de superação*, algo muito semelhante ao que se chama de *perlaboração* no processo psicanalítico de análise.

A casa enquanto espaço onde habita a família é, desde tempos imemoriais, uma metáfora do útero feminino. Na Idade Média, dizem Gilbert e Gubar, “estátuas da Madona eram feitas para se abrirem e revelarem a Sagrada Família alojada no espaço mais íntimo da Virgem”, além, é claro, de que o “útero feminino tem sido certamente, sempre e em todo lugar, a primeira e mais satisfatória casa de uma criança, uma fonte de comida e de segurança no escuro e também um paraíso místico imaginado por vezes sem conta em cavernas sagradas, santuários secretos e cabanas consagradas” (id., *ibid.*), ao que se pode acrescentar, conforme a tradição simbólico-literária do feminino outrora evocada, a taça, o vaso, o cálice, o copo, e mesmo o círculo e a água.

Dentro dessa associação, se as mulheres autoras “parecem ter fortalecido a angústia sobre a clausura que [elas projetam] em sua arte” a partir do espaço literal da casa e fundido “angústias sobre a maternidade com angústias sobre a criatividade literária” relacionadas a esse mesmo espaço, o útero é também um domínio de angústias. É nessa dinâmica que ocorre “a transformação do útero em tumba” (id., *ibid.*), em que o útero se torna, então, o arquétipo do espaço da loucura, um espaço de morte ou a tumba. A histeria, assim, mais do que ser um

resultado dessa espacialidade maligna/monstruosa, é a sua forma de comunicação propriamente dita, a sua voz, o seu discurso, o seu *texto*. Dentro da *pharmakéia* da monstruosidade enquanto desdobramento do demoníaco outrora evocada/invocada, o útero é o espaço do impulso criativo feminino, impulso este que advém, então, de uma reação, de uma vontade de superar a angústia da autoria imposta à mulher pelo patriarcado. O útero é, dessa forma, um desdobramento da pena ou, mais precisamente, uma transmutação do palimpsesto. Talvez, até mesmo o que possibilita a estratégia do palimpsesto.

O segundo capítulo de **Madwoman** termina com a associação da casa ao útero como conclusão lógica de tudo que foi apresentado e discutido desde o início da obra, e com uma brilhante análise de como essa associação emerge de “O papel de parede amarelo”, análise esta que não será abordada aqui para evitar desnecessárias repetições. O terceiro capítulo da obra, “The Parables of the Cave”, é, de certa forma, uma continuação das meditações sobre a questão do útero como espaço propulsor da criatividade feminina e a contrapartida mítica/mística dos dois capítulos que o precederam. Myra Jehlen e Rachel Blau DuPlessis, em resenha da obra mais importante de Gilbert e Gubar, afirmam que “The Parables of the Cave” é um “prefácio não identificado [...], um documento de outra ordem, uma oração extensa e piedosa à caverna como local do poder feminino” (1981, p. 545). Independentemente do que *é* ou *não é* — e se *é* — o terceiro capítulo de **Madwoman**, a primeira e mais óbvia inferência imediatamente suscitada já pelo seu parágrafo inicial é que ali se delineia uma (*re/des*)*leitura*, um desvio, da Parábola da Caverna platônica: “[a] pesar de parecer que Platão não pensou muito sobre este ponto, uma caverna é, como aponta Freud, um lugar feminino, uma clausura em forma de útero, uma casa da terra, secreto e frequentemente sagrado” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 93).

Como re-leitura, mesmo uma re-inscrição dessa parábola, as teóricas reproduzem duas outras parábolas, estas de autoria feminina, que re-visitam e re-visam o mito presente no livro VII de **A República**. A primeira delas, “uma historieta de Simone de Beauvoir” retirada de **O segundo sexo**, “articula-se como uma espécie de contra-parábola a de Platão” (id., p. 94) a medida que se configura como uma crítica à Lei do Logos que rege o interior da caverna platônica. A intenção das teóricas ao citar (re-inscrever) esse primeiro desvio a Platão — que é, mediante tudo que foi apontado acima, um movimento de desarticulação do Logos — em sua obra é requerer também para a mulher o que elas denominam “*poder metafórico de aniquilação*, o poder, como Beauvoir coloca em outro lugar⁸², dessa ‘noite [que] impera nas

⁸² Camille Paglia também o faz no primeiro capítulo de **Personas sexuais** ao dissertar sobre o poder ctônico do feminino. Vide Referências Bibliográficas.

entranhas da terra’, pois ‘numerosas lendas’, diz ela, ‘mostram-nos o herói que se perde para sempre recaindo nas trevas maternas: caverna, abismo, inferno’⁸³, e, principalmente, o “*acesso metafórico a conhecimentos obscuros enterrados nas cavernas*”, conhecimentos estes que se configuram como “*todos os conhecimentos do Destino*” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 95, grifo nosso). Ou, em outras palavras, a onisciência e onipresença que constituem a onipotência do Demiurgo bíblico, a onipotência do patriarcado em si. Vale a pena re-citar a citação dessa parábola beauvoiriana presente em **Madwoman a partir do próprio texto** de Gilbert e Gubar, pois ela fala por si mesma:

[l]embro-me de uma caverna subterrânea numa aldeia troglodita da Tunísia, em que quatro mulheres se achavam acoradas: a velha esposa, caolha, desdentada, com um rosto horrivelmente desfigurado, cozinhava pastéis num fogareiro em meio a uma fumaceira acre; duas esposas um pouco mais jovens, mas quase igualmente desfiguradas, embalavam crianças nos braços: uma delas amamentava. Sentada à frente de um tear, uma jovem maravilhosamente enfeitada de seda, ouro e prata, como um ídolo, atava fios de lã. Ao deixar esse antro sombrio, reino da imanência, matriz e túmulo, cruzei no corredor, que se abria para a luz com o macho vestido de branco, brilhando de limpeza, sorridente, solar. Voltava do mercado onde estivera a conversar, com outros homens, dos negócios deste mundo. Passaria algumas horas naquele retiro que era seu, no coração do vasto universo a que pertencia, de que não estava separado. Para as velhotas enrugadas, para a jovem esposa voltada à mesma rápida decadência, não havia outro universo senão a caverna enfumaçada, de que só saíam à noite, silenciosas e veladas⁸⁴ (BEAUVOIR *apud* GILBERT; GUBAR, 2000, p. 94).

Diante dessa parábola, as teóricas se colocam as seguintes questões:

[c]omo [...] qualquer mulher — mas especificamente a mulher da literatura, que pensa em imagens — reconcilia o potencial metafórico negativo da caverna com suas possibilidades míticas positivas? Imobilizada e semi-cega na caverna de Platão, como essa mulher distingue o que ela é do que ela vê, sua essência criativa real das sombras recortadas irreais que o senhor da caverna afirma serem a realidade? (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 95).

⁸³ Utilizou-se aqui a tradução de Sérgio Milliet para as citações de **O segundo sexo** feitas por Gilbert e Gubar. No caso deste trecho, a referência na tradução de Milliet é BEAUVOIR, 1970, p. 187. Vide Referências Bibliográficas.

⁸⁴ A referência deste trecho na tradução de Milliet para **O segundo sexo** é BEAUVOIR, 1970, p. 104 – 105.

A resposta a essas perguntas, ou a segunda parábola reproduzida pelas teóricas, está implícita em “uma ‘Introdução’ fictícia a **O último homem** (1826)”, em que “Mary Shelley conta outra história sobre uma caverna” (id., *ibid.*). Esta parábola é a chave-mestra de todo o pensamento de Gilbert e Gubar, pois ela será uma metáfora para *o que é* escrito pelo útero/pena feminino e fará vislumbrar *como* ler tal escrito. Diz a Parábola da Sibila de Cumas, aqui também re-citada a partir do texto de **Madwoman**:

[e]xaminando-as, descobrimos [Mary e Percy, o casal Shelley] que todas as folhas, as cortiças e os demais elementos continham palavras quase apagadas. O que mais nos surpreendeu foi que esses escritos estavam em várias línguas, algumas estranhas ao meu companheiro [...]. E, mais estranho ainda, havia palavras em idiomas modernos [...]. Não podíamos ler direito por causa da penumbra, mas pareciam ser profecias, relatos detalhados de eventos remotamente passados; nomes [...]; e freqüentes exultações e lamentos [...], estavam traçados nas frágeis e escassas páginas. [...] Fizemos uma seleção apressada de algumas folhas, cujos escritos poderíamos compreender; e então, [...] oferecemos nossos respeitos à caverna fendida e envolta em penumbra [...].

Desde aquele período [...], eu me dedicava a decifrar aquelas reminiscências sagradas [...].

Eu apresento ao público minhas últimas descobertas das finas páginas sibilinas. Aleatórias e desconexas como estavam, fui obrigada a [...] modelar o trabalho de maneira consistente. Mas a essência permanece [...] a intuição divina de que a donzela de Cumas obteve do Paraíso⁸⁵ (SHELLEY *apud* GILBERT; GUBAR, 2000, p. 96).

Da mesma forma que a Delphos grega, Cumas era o local do templo e do oráculo de Apolo na Magna Grécia (sul da Itália). Perto de Cumas também está a cratera do Averno (local do lago Averno), uma das entradas para o Submundo (metáfora do subtexto?) segundo a mitologia romana. A Sibila, como a Pitonisa, era, por conseguinte, a alta-sacerdotisa de Apolo em Cumas. Está-se, então, diante do desdobramento de uma mesma coisa, que vem perpassando fantasmaticamente este sub-capítulo, em duas manifestações distintas, um novo *double bind* que é, como se viu, também *phármakon*: como Cumas é Delphos, a Sibila é a Pitonisa. Entretanto, enquanto a Pitonisa é a voz de Apolo, o que existe entre o seu *sopro* divino e a *materialização* sonora, a transmutação em Logos, desse aflato; a Sibila é o

⁸⁵ Utilizou-se aqui a tradução de Marcella Furtado para a citação de **O último homem** feita por Gilbert e Gubar. A referência deste trecho na tradução de Furtado é SHELLEY, 2007, p. 10 – 11. Vide Referências Bibliográficas.

instrumento de escrita do deus, pois inscreve suas profecias em folhas, e seus escritos são a “verdade das folhas da Sibila” (id., p. 97). A pergunta que se instaura é *o que está escrito nas folhas da Sibila?*, mas poderia ser também *o que diz a Pitonisa?*, já que em nenhum mito relata-se ou narra-se suas palavras quando proferidas *in praesentia*. A resposta está na própria parábola, ou *o que é escrito pelo útero/pena feminino*: “profecias, relatos detalhados de eventos remotamente passados; nomes [...]; e freqüentes exultações e lamentos”, tudo isso escrito “em várias línguas, algumas estranhas ao meu companheiro [...]. E, mais estranho ainda, havia palavras em idiomas modernos” (SHELLEY *apud* GILBERT; GUBAR, 2000, p. 96).

É interessante notar que, no contexto da parábola re-citada — o narrador é, segundo Gilbert e Gubar, a própria Mary Shelley, e seu companheiro é Percy Shelley, marido da autora —, a “mulher pode *ser* a caverna, mas [...] é o homem quem conhece a caverna, quem analisa seu significado, quem (como Platão) escreve suas primeiras parábolas e quem até mesmo interpreta sua linguagem” (2000, p. 96, grifo das autoras). As folhas da Sibila organizadas/lidas/analizadas/interpretadas por Percy, no entanto, “estão agora dispersas, fragmentadas, dificilmente compreensíveis” (id., p. 97), ou seja, elas estão ilegíveis e ininteligíveis pelo patriarcado, que só consegue ler/compreender *o todo*, e não *o fragmento*. Por outro lado, Mary Shelley “[se] dedicava a *decifrar* aquelas reminiscências sagradas” (SHELLEY *apud* GILBERT; GUBAR, 2000, p. 96, grifo nosso). Observe-se que somente uma mulher, como a Sibila era uma mulher, consegue *decifrar* os inscritos nas folhas, e *decifrar* é algo mais do que ler e interpretar (Percy): é ler e interpretar um *mistério*, compreender o que é obscuro e/ou desconhecido, empreender uma dupla leitura (do texto e do subtexto).

Dessa forma, a Parábola da Sibila de Cumas se revela uma metáfora do difícil trajeto para tornar-se autora no universo patriarcal, da difícil tarefa de superar a angústia da autoria a partir da busca pelos fragmentos de si mesma inscritos na folhas deixadas tanto pelas precursoras quanto pelos precursores. Essa parábola é, nessa perspectiva, uma metáfora para tudo que foi dito neste sub-capítulo. Entretanto, ela metaforiza e deixa também entrever um outro significado, uma outra acepção possível delicadamente expressa em suas linhas: a de que os textos da Sibila inscritos em folhas e deixados dentro da caverna/útero são a textualidade feminina em si, ou seja, “a verdade coerente [...], fragmentada e dispersa, [...] desmembrada, [...] uma espécie de ‘cifra’, impotente e enigmática” (id., p. 97). Só é possível *de-cifrar* essa textualidade (o *como* decifrá-la), vislumbrar “o pleno significado das folhas sibilinas”, “por meio de *trabalho árduo* [*painstaking*]: tradução, transcrição e costura, revisão

e recriação” (id., *ibid.*, grifo nosso), apesar de autoras como Kate Chopin afirmarem categoricamente seu repúdio em “‘*trabalhar arduamente*’ [*‘taking pains’*]” (CHOPIN, 2006f, p. 704, grifo nossos), mas essa afirmação chopiniana, como se viu no capítulo anterior, é *irônica*.

Assim, a *cifra*, o discurso da Esfinge e, por analogia, a *própria* Esfinge, é de fato a característica última e irredutível do texto de autoria feminina, o texto escrito pelo útero/pena, mas não enquanto *nulidade* ou *vácuo* como imposto pelo patriarcado (cf. GILBERT; GUBAR, 2000, p. 9), e sim enquanto *enigma*, *mistério* que coloca em xeque o próprio Logos a partir de um anátema à sua lógica linguística pautada pela clareza, pela concisão, pela lucidez, pela legibilidade e inteligibilidade. É por isso que Harold Bloom a teme de tal forma que prefere ficar com o igualmente aterrorizante Querubim Cobridor a sequer aceitar a sua possibilidade de existência/presença: não conseguindo lidar com a cifra metaforizada na Esfinge por que “se aproxim[ar] da Esfinge” é um “risco de morte por sufocamento”, Bloom diz que ela “precisa ser removida” e “empurra[da] de lado” (1991, p. 68 – 69) para que o poeta forte possa “gerar-se a si mesmo, em coito com a Musa, sua mãe” (1991, p. 70). A Esfinge, então, senhora de todos os enigmas, materialização da cifra até mesmo em sua fisicalidade monstruosa — como *definir* ou *decifrar* um ser que tem corpo de leão, cabeça de mulher, cauda de serpente e asas de águia? —, revela-se a figurativização arquetípica da mulher autora: tornar-se autora resulta em tornar-se Esfinge.

Consequentemente, tornar-se Esfinge implica em correr o risco de “ser removida”, “empurrada de lado” e mesmo morta pelo patriarcado; mas implica ainda em lançar enigmas/anátemas a esse mesmo patriarcado que o *estrangulam* simplesmente com sua mera presença fantasmática, presença essa assimilada de e *em* sua contraparte masculina, o Querubim Cobridor, conforme o paralelo traçado por Bloom entre essas duas figuras (cf. BLOOM, 1991, p. 68 – 70). Observe-se que a Esfinge é extremamente perigosa para o Falogocentrismo, mas é perigosa também para a mulher que nela se transforma, pois ela é ao mesmo tempo o paradigma da criação artística feminina e as máscaras patriarcais do monstro (a Esfinge é, sempre e por definição, um monstro) e do anjo — o Anjo da Casa de Woolf que, vale recordar, deve ser morto e foi morto também por *estrangulamento*: “*agarrei-a pelo pescoço. Fiz o possível para matá-la*” (WOOLF, 1996, p. 44, grifo nosso) —, ou seja, o mesmo estrangulamento com o qual a Esfinge coloca em risco o patriarcado.

Uma teoria tão bem articulada e argumentada quanto a proposta por Sandra Gilbert e Susan Gubar em **Madwoman** suscitou e ainda suscita as mais diversas, controversas e inesperadas reações desde sua publicação em 1979. Um primeiro aspecto que chama a

atenção nessas reações é que elas não se limitaram exclusivamente ao universo acadêmico e ecoaram também entre o grande público de leitores não especializados. Como o pensamento e a persona de Camille Paglia atualmente, **Madwoman** (e, por consequência, suas autoras) tornou-se e ainda é bastante popular fora da academia anglo-americana, tendo sido resenhado por veículos de grande circulação como a revista **Harper's**, o influente **The New York Review of Books** e o jornal **The Washington Post**. Suas autoras foram declaradas “Mulheres do Ano” de 1986 pela revista **Ms.** e a obra chegou mesmo a ser indicada, em 1980, para o Pulitzer Prize na categoria “General Nonfiction” — vale lembrar aqui, a título de simples referência, que Kate Chopin publicou o seu primeiro conto, “A Point of Issue!”, no jornal então dirigido por Joseph Pulitzer, de quem o Pulitzer Prize empresta o nome. Em tempos de internet, e de capitalismo selvagem e sem fronteiras, é possível adquirir camisetas, canecas, adesivos, aventais e relógios estampados com a frase “I am the Madwoman in the Attic”⁸⁶ (“Eu sou a louca no sótão”).

A explicação para tão inusitada popularidade de um livro de proporções épicas (nenhuma edição de **Madwoman** tem menos de 700 páginas e pelo menos 50 dessas páginas são notas ao texto, compondo uma estrutura pouco convidativa a leitores não acostumados a tratados acadêmicos) e de conteúdo extremamente denso é uma conjunção de fatores no lugar certo e no momento certo: a ocorrência de uma massificação do Feminismo na sociedade anglo-americana e o efeito reverso do *backlash* promovido pela mídia patriarcal contra esse Feminismo, um público leitor familiarizado com os clássicos analisados na obra e, certamente, o estilo de escrita das autoras, que, longe de ser informal, ainda assim é acessível ao leitor anglo-americano não especializado — “o encadeamento das frases, as sentenças longas [...] são carregadas de uma seriedade que trabalha tanto emocional quanto polemicamente; [...] parágrafo[s] inteiro[s] [...] são saturados de imagens concretas e evocativas. Há muito pouca teorização puramente abstrata” (FEDERICO, 2009, p. 13).

No universo acadêmico, entretanto, é que **Madwoman** provocou as mais acaloradas reações e nutriu toda uma geração de teóricos, frutificando em obras diretamente influenciadas pelo seu conteúdo ou apenas inspiradas pelo seu título como **The Madwoman's**

⁸⁶ A resenha na revista **Harper's** é de autoria de Frances Taliaferro e foi publicada em dezembro de 1979. A resenha no **The New York Review of Books**, intitulada “Re-creating Eve”, é de autoria de Rosemary Dinnage e foi publicada no volume 26, nº 20, de 20 de dezembro de 1979, tendo recebido réplica de Sandra Zagarel e Nina Auerbach, intitulada “Men, Women, and Literature”, no volume 27, nº 3, de 06 de março de 1980. A resenha no jornal **The Washington Post** é de autoria de Carolyn Heilbrun e foi publicada em 25 de novembro de 1979. Apesar da indicação, **The Madwoman in the Attic** não foi a obra vencedora na categoria “General Nonfiction” do Pulitzer Prize de 1980. Os *gadgets* com a frase “I am the Madwoman in the Attic” estão disponíveis no seguinte endereço eletrônico: <http://www.cafepress.com/opheliasart/s_madwoman> (acesso em: 03 maio 2010).

Underclothes (1987), de Germaine Greer; **Meeting the Madwoman** (1993), de Linda Schierse Leonard; **The Madwoman's Reason** (1998), de Nancy Holland; **The Madwoman Can't Speak** (1998), de Marta Caminero-Santangelo; e **The Madwoman in the Academy** (2003), de Deborah Keahey e Deborah Schnitzer; além de obras que lhe prestam homenagens como **Making Feminist History: The Literary Scholarship of Sandra M. Gilbert and Susan Gubar** (1994), organizada por William Cain; e **Gilbert and Gubar's *The Madwoman in the Attic* After Thirty Years** (2009), organizada por Annette Federico à época do aniversário de trinta anos de publicação do livro⁸⁷.

No que tange às reações, a obra de Gilbert e Gubar escandalizou ou silenciou críticos patriarcais e dividiu críticos feministas. Em um ensaio publicado em 1987 no prestigiado **Critical Inquiry**, Frank Lentricchia constrói uma análise da poética de Wallace Stevens que, na verdade, esconde e, em dado momento, deixa vir completa, clara e inteiramente à tona um ataque implacável a **Madwoman**, ataque este que beira as raias do pessoal, pois Lentricchia refere-se a todo tempo às autoras do texto e nunca ao texto em si. Diz o crítico, dentre diversos outros pontos de suas iradas considerações, que

[s]ua [de Gilbert e Gubar] preocupação com a biologia como a suposta base de diferença psíquica da “Mulher”, com letra maiúscula, leva-as a suprimir as origens sociais das diferenças dos papéis sexuais. Elas gostam de começar com uma proposição psico-sexual, mencionam o social à boca pequena, e então saltam para o literário, que é supostamente espelho e epifenômeno do psico-sexual (LENTRICCHIA, 1987, p. 781).

Em 1988, no mesmo periódico, Gilbert e Gubar responderam a Lentricchia nos mesmos (e virulentos) termos por ele utilizados para criticá-las em um ensaio que, além de ser uma réplica, é também uma brilhante análise feminista dos poemas do mesmo Wallace Stevens atrás de quem Lentricchia se escondeu para compor seu ataque. Nas palavras das autoras, precisamente sobre o trecho acima citado,

[a]pesar de discutirmos na primeira página de **Madwoman** que, para explorar a tradição literária feminina, temos que confrontar “primeiro, a posição social na qual se encontravam as mulheres escritoras do século XIX e, segundo, a leitura que elas mesmas fizeram” [...], ele [Lentricchia] insiste que nós vemos “a biologia” como “a única base de diferença psíquica” [...]. Para sermos francas, em **Madwoman**

⁸⁷ Vide Bibliografia Consultada para todas as obras mencionadas.

discutimos extensamente o que chamamos “a metáfora da paternidade literária” e “a pena como um pênis metafórico”, mas supomos que um crítico com a reputação de Lentricchia seria capaz de entender a diferença entre o figurativo e o literal (GILBERT; GUBAR, 1988b, p. 397).

Já um crítico como Harold Bloom — a quem as autoras agradecem pelo “encorajamento” (2000, p. XIII) no prefácio à primeira edição de **Madwoman** e a quem, como se verificou, a obra interessa particularmente — nunca se pronunciou nem a favor e nem contra o pensamento das teóricas (pelo menos não em livros e ensaios, e não até onde o autor deste estudo conseguiu apurar), permanecendo até hoje no mais absoluto silêncio. Esse silêncio do eminente crítico e teórico é bastante sintomático: trata-se de algo auto-imposto, já que nada o impediu ou impede de se pronunciar a respeito. Por outro lado, ele não deixa de ser também um blakeano *falar no silêncio* que mantém infinita e indefinidamente em suspenso três possibilidades: ou Bloom, em um efeito reverso de sua própria teoria contaminada pelo pensamento das teóricas, teve sua voz interdita, e portanto não tem o que falar, sendo o silêncio sua única resposta possível; ou ele tem algo a dizer, mas preferiu calar-se por alguma razão e está aguardando (ou não) algum momento específico para pronunciar-se; ou seu silêncio é irônico, imprimindo um típico (e anacrônico) desdém patriarcal sobre os textos de autoria feminina. De uma forma ou de outra, o silêncio de Harold Bloom sobre **Madwoman** permanece incômodo.

Em contrapartida, dentre os críticos feministas da obra as opiniões são, invariavelmente, divergentes. Resenhado por nomes do porte de Annette Kolodny, Nina Auerbach, Myra Jehlen, Rachel Blau DuPlessis e Mary Jacobus, e duramente criticado por Toril Moi, **Madwoman** é consensualmente uma obra de fundamental importância para o Feminismo, mas está longe de ser um consenso entre os críticos e teóricos feministas, e esse não-consenso não é expresso em grupos de críticos que se posicionam a favor ou contra as ideias expressas por Gilbert e Gubar, mas no interior mesmo de cada uma das resenhas publicadas e das críticas recebidas pelo texto. Da mesma forma que **Madwoman** desarticula o patriarcado, de alguma forma a obra desarticulou o próprio Feminismo.

Assim, ao mesmo tempo em que Annette Kolodny saúda **Madwoman** como “[u]ma correção saudável ao hábito de explicar os escritos das mulheres como a irregularidade em um *design* regular” e tem em alta conta o fato de que a obra “*escava* a imputada ‘‘estranheza’ dos escritos das mulheres’ [...] para descobrir a coerência subjacente de uma arte arquitetada ‘ao mesmo tempo para expressar e camuflar’” (1980b, p. 129, grifo da autora), a teórica também

crítica o que denominou “a aproximação às vezes indiscriminada e desequilibrada de materiais americanos e britânicos presente no livro”, o que resulta, segundo Kolodny, em uma “‘poética feminina’ [...] desenvolvida em grande parte por meio de fontes britânicas, o que inevitavelmente traz à tona a questão crucial de que será que as condições de autoria seriam contemporaneamente idênticas para as mulheres na Inglaterra e nos Estados Unidos [e em qualquer outra parte do mundo, acrescente-se] [?]” (id., p. 129 – 130). Enquanto crítica literária exclusivamente americanista é até esperado que, para Kolodny, **Madwoman** apresente um problema de ordem histórico-geográfica ao abordar de modo indiscriminado escritoras britânicas e estadunidenses e, em termos quantitativos, muito mais escritoras do Reino Unido do que dos Estados Unidos.

Da maneira como a teórica coloca a questão — “durante a primeira metade do século XIX, *autores americanos em geral* [tanto escritores quanto escritoras] sofreram com a dominação da rica e imensa herança literária européia” (id., p. 130, grifo nosso) —, verifica-se, de fato, um aspecto que mereceria ter sido abordado por Gilbert e Gubar. Entretanto, o que não é esperado de uma crítica e teórica como Kolodny é sua afirmação de que “a falta de atenção às questões de diferenças nacionais tende a enfraquecer [...] o poder de persuasão de suas [Gilbert e Gubar] análises de autoras americanas” (id., *ibid.*), visto que, apesar das autoras de **Madwoman** estarem, como dito em outro momento, ainda revisando o cânone, elas não são e nunca se declararam historiadoras literárias aos moldes de Elaine Showalter, Ellen Moers ou da própria Annette Kolodny. Ao contrário, como afirma Nina Auerbach em sua resenha da obra, “onde Moers e Showalter se apresentaram como historiadoras da literatura, restaurando a ‘Atlântida perdida’ da tradição feminina ao continente da literatura inglesa, Gilbert e Gubar são uma persona sibilina, tecendo novamente os fios de uma tapeçaria atemporal” (1980, p. 505) ou, em outras palavras, enquanto Showalter, Moers e Kolodny personificam a figura do historiador(a) literário(a), Gilbert e Gubar personificam a própria Clio.

Auerbach é bastante enfática em suas opiniões sobre a obra. Para ela, trata-se de “um estudo definitivo, senão totalmente consistente, dos mitos de subversão dos quais a tradição feminina veio à tona” e “menos um manifesto revolucionário do que uma bíblia da revolução, dando forma definitiva ao trabalho coletivo de uma década [a década de 1970, no caso]” (1980, p. 505). Sua resenha traz uma inferência que se fez vislumbrar de maneira sub-reptícia na abordagem feita acima e que, de alguma maneira, já se deixou entrever no capítulo anterior, quando se mencionou o *sketch* “Emancipation. A Life Fable”, de Kate Chopin,

gerando assim um *sintoma* nessa obra da autora e, ante as palavras de Auerbach, na obra de Gilbert e Gubar, qual seja a de que “[o] coração de” **Madwoman**

é uma feminização do mito de Albion de William Blake, na qual a forma gigante de uma única mulher artista, “a mãe de todos nós” de Gertrude Stein, escreve primeiramente como Jane Austen em um código pseudo-angélico, depois “cai” num modelo gótico/satânico com Charlotte e Emily Brontë e Mary Shelley, para então retirar-se de maneira vertiginosa do cauterizante sol patriarcal nas fintas convolutas e nas personas de George Eliot e Emily Dickinson. Apesar desse mito repousar sobre suposições que nem sempre fazem sentido em termos históricos, ele reconstrói o cânone tradicional das mulheres escritoras de um modo ressonante (id., *ibid.*).

Apesar das excepcionais qualidades, Auerbach pontua que “como a própria louca no sótão [...], este livro tem as falhas inerentes à sua força” (id., *ibid.*). Essas falhas configuram-se, segundo a teórica, no fato de que Gilbert e Gubar assumem “uma conspiração universal entre escrita e patriarcado” e ignoram “uma equidade metafórica igualmente atemporal e até mais opressiva entre criatividade literária e parto” (id., p. 506), e no fato de que há, em **Madwoman**, “um modo bastante perplexo no qual a mão gigante do homem pousa sobre este livro”, qual seja o de que “[o]s mitos masculinos sobre feminilidade, que muitas de nós [mulheres] cremos duvidosos, sustentam a mitologia das próprias autoras sem nenhuma análise quanto à validade desses mitos para um panteão feminino” (id., *ibid.*).

Quanto ao primeiro fato, ficou claro pelo ora exposto que Gilbert e Gubar não apenas discutem a metáfora patriarcal da criatividade relacionada ao dar à luz/nascimento, como desarticulam tal metáfora quando argumentam sobre a concepção do autor que “‘cria’ o seu texto da mesma forma que Deus criou o mundo” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 4), sendo dessa argumentação que emerge a assim chamada “conspiração universal entre escrita e patriarcado”, que é de fato um pressuposto fulcral das teóricas em seu movimento revisionário. Auerbach parece não ter se atentado para essa questão. No que diz respeito ao segundo fato, também ficou claro que Gilbert e Gubar invocam a tradição literária patriarcal para denunciar o jogo das máscaras do anjo e do monstro imposto tanto à personagem feminina quanto à mulher autora pelo Falogocentrismo, demonstrando então que a semente da desarticulação do patriarcado foi plantada por ele próprio. Não se trata, em absoluto, de validar ou não a tradição patriarcal dentro de um “panteão feminino”, mas de articular como a textualidade feminina coloca em xeque a concepção mesma de tradição.

Auerbach conclui sua resenha saudando a libertação da louca do sótão em que estivera presa por tantos séculos:

como as autoras sobre quem escrevem, abstendo-se de atacar diretamente seus antagonistas masculinos, nem mesmo se dando ao trabalho de citar críticos tradicionais, Gilbert e Gubar ganharam a batalha dos livros: a louca foi libertada de seu esconderijo, e a raiva e o poder encobertos na tradição feminina estão agora finalmente fora do sótão. Feito tão jubiloso nos garante que as mulheres escritoras do século XIX nunca mais poderão ser adoradas e protegidas como antigamente (1980, p. 506 – 507).

De uma maneira geral, a resenha escrita em conjunto por Myra Jehlen e Rachel Blau DuPlessis é bastante favorável a **Madwoman**, trazendo duas constatações fundamentais tanto implícitas na textualidade mesma da obra quanto inferidas em sua leitura/interpretação. A primeira dessas constatações é a percepção que se procurou delinear no que foi apresentado de que “[d]esconforto e doença não são elementos meramente temáticos, mas sim elementos formais dos escritos das mulheres, os quais adentram estrutura, retórica e personagens” (1981, p. 540). A segunda constatação é que “ambiguidade e ambivalência em seus próprios dons e em suas expressões se tornaram não apenas o assunto do escritos de mulheres, mas sua condição definidora, adentrando seus textos em todos os níveis e de todas as formas” (id., *ibid.*). As resenhistas ainda frisam que “a demonstração feita por Gilbert e Gubar do modo pelo qual os escritos das mulheres são gerados como uma reação à cultura patriarcal é a principal contribuição de seu livro, a qual toda a crítica feminista futura estará em débito” (id., p. 541 – 542).

Essas percepções de Jehlen e DuPlessis contribuem para o outrora proposto entendimento da teoria de Gilbert e Gubar como uma teoria da escritura à medida que trazem à tona a possibilidade de interpretações mais profundas contidas no palimpsesto mesmo do texto de **Madwoman**, ou seja, à medida que revelam que a teoria contida na obra lida com ou é o próprio meta-texto, o texto que possibilita todos os demais textos. No entanto, ao invés de ser desenvolvida, esta leitura macro do pensamento de Gilbert e Gubar será estranhamente criticada pelas resenhistas ao afirmarem que a obra

sofre de um viés teleológico que não é tão político ou expressivo dos desejos das autoras quanto é filosófico e reflexivo de suas concepções do significado literário. A literatura, assumem elas, é essencialmente mítica, transcendente, quase permanente,

universal. Às vezes, tem-se a impressão de que todas as escritoras discutidas são uma única mulher que muda de temperamento a cada estágio diferente de seu desenvolvimento político, e de que todas as obras discutidas são um único texto épico que estamos ainda escrevendo (1981, p. 543).

Expressa dessa forma, a crítica de Jehlen e DuPlessis leva a concluir que há um problema teleológico — um problema de propósitos e finalidades que é, evidentemente, um problema metodológico/teratológico, uma falha epistêmica — no pensamento de Gilbert e Gubar pelo fato dele ser menos político e expressar os desejos das teóricas do que filosófico e reflexivo em sua concepção das significações do texto literário. Partindo-se de um pressuposto hipotético de que haja uma teleologia na teoria de Gilbert e Gubar, o que é colocado em xeque pela própria afirmação e demonstração que se vem fazendo aqui de que há, em **Madwoman**, uma teoria da escritura, ela de fato poderia ser problemática, mas para constatar se ela existe e se ela constitui um problema ter-se-ia que submeter a episteme gilbert-gubariana a uma análise/leitura filosófica na perspectiva da Desconstrução derridiana, a perspectiva que coloca em questão todas as *logia* da Filosofia ocidental, algo que Jehlen e DuPlessis não fazem em absoluto.

Até que tal análise/leitura seja feita, permanece uma contradição gritante afirmar que existe um problema teleológico em tal teoria simplesmente por ela ser menos política do que filosófica, menos expressiva do que reflexiva, pois toda a Filosofia e todo o teorizar ocidentais foram construídos na busca da causa última, na teleologia da existência — precisamente o grande problema epistemológico da Metafísica Ocidental apontado por Jacques Derrida em toda a sua obra —, e é justamente nessa construção que foi negada a voz à mulher, voz essa que Gilbert e Gubar resgatam na teoria da escritura que propõem em **Madwoman**. Dentro dessa perspectiva, está longe de ser uma problema o fato das teóricas entenderem a literatura não como “essencialmente mítica”, como querem Jehlen e DuPlessis, e nem universal, como poderia aventar o patriarcado, mas certamente como multiversal, visto que está claro, por tudo que foi apresentado até o momento, que a teoria gilbert-gubariana é inteiramente calcada — queiram Gilbert e Gubar ou não, saibam elas disso ou não, concordem elas com isso ou não, seja isso consciente ou não — no pressuposto pós-estruturalista de que “[n]ão há fora-de-texto” (DERRIDA, 2004, p. 194, grifo do autor). Sendo assim, não apenas a literatura escrita por mulheres, mas toda a existência — presente ou ausente, possível ou impossível, visível ou invisível — é “um único texto épico que estamos ainda escrevendo” (JEHLEN; DuPLESSIS, 1981, p. 543).

A leitura de **Madwoman** feita por Mary Jacobus, muito mais uma análise do que propriamente uma resenha, vai cometer o mesmo equívoco interpretativo de Jehlen e DuPlessis, o equívoco de não tomar o pensamento de Gilbert e Gubar como uma teoria da escritura. Como todos os demais resenhistas, Jacobus inicia suas considerações saudando os méritos da obra, que “está entre as mais ambiciosas e, de sua própria maneira, artísticas obras da crítica literária feminista a aparecer na América nestes últimos anos” (1981, p. 518).
 Todavia,

[e]ste livro grandemente enérgico, frequentemente espirituoso, contundente e engenhosa está [...], ao final, limitado precisamente por sua preocupação com o enredo. Apesar de suas artes não serem as artes tradicionalmente femininas da Rainha má, elas [Gilbert e Gubar] se arriscam à sua própria maneira a serem tão redutoras quanto. Elas se tornam uma espécie de laço apertado que imobiliza o jogo do sentido nos textos cujos enredos escondidos são por elas desvendados. O que elas encontram repetidamente não é apenas “o enredo”, mas “a autora”, a louca no sótão do título de seu livro (id., ibid.).

Essa importante questão levantada por Jacobus de que **Madwoman** traz à tona “não [...] apenas ‘o enredo’, mas ‘a autora’” — o que pode denotar que há um *ser real*, uma *verdade*, uma *essência* no sentido platônico, portanto Falogocêntrico, no palimpsesto que é a textualidade feminina — será a pedra de toque da crítica de Toril Moi, mas daí se tratar de um problema depende do ponto de vista do crítico e, principalmente, das possibilidades interpretativas permitidas pela própria teoria. No caso de Elaine Showalter, como se viu, trata-se de fato de um problema porque sua teoria não permite outras interpretações do conceito de autoridade da experiência, por exemplo. Já no caso de Gilbert e Gubar, por tudo que foi até aqui discutido, não é tão fácil tomar esse “não [...] apenas ‘o enredo’, mas ‘a autora’” como problema à medida que as teóricas estão lidando o tempo todo com *metáforas*. Entretanto, Jacobus dirá que a obra “indubitavelmente fala de modo mais completo e vívido do que já foi falado sobre a história de um grupo particular de mulheres escritoras do século XIX”, porém, “[e]m última instância, a história nas entrelinhas pode ser a problemática relação da crítica feminista com a crítica patriarcal que ela pretende revisar” (id., p. 522), deixando entrever que, como Elaine Showalter em sua teoria, Gilbert e Gubar “tem o desafortunado efeito de se aproximarem perigosamente [da] [...] hierarquia masculina [a] cujos valores patriarcais se [opõem]” (MOI, 1985, p. 77).

A mais dura e contundente crítica à **Madwoman** até o momento foi elaborada por Toril Moi em **Sexual/Textual Politics**. Como se sabe, a proposta principal da teórica norueguesa, nesta que é uma de suas obras mais importantes, é tratar do Feminismo francês. Para isso, ela decide passar em revista — e atropelar com um rolo compressor — todo o Feminismo anglo-americano. A maior parte de suas inferências e análises são muito pertinentes, como se pôde observar em suas considerações sobre o pensamento de Elaine Showalter. Porém, no caso específico de **Madwoman**, Moi comete lapsos que não são esperados de uma teórica feminista que tem por bases filosóficas e interfaces interpretativas os três pilares do pensamento pós-estruturalista: o Marxismo, a Psicanálise e a Desconstrução.

Partindo de um ponto-chave do pensamento de Gilbert e Gubar, qual seja o de que, para as teóricas, a “mulher monstro [...] é *dupla*: há sempre a possibilidade dela escolher *não* contar uma história, ou contar uma história diferente” (MOI, 1985, p. 58, grifo da autora), logo “a voz feminina é um duplo, mas ainda assim verdadeira, verdadeiramente uma voz feminina” (id, p. 59), Moi aponta três problemas que, segundo ela, comprometem a validade da teoria presente em **Madwoman**, problemas estes que a farão descartar completamente a obra.

O primeiro desses problemas “é sua [de Gilbert e Gubar] insistência na identidade entre autora e personagem. [...] Sua abordagem crítica postula uma mulher *real* escondida por trás da fachada textual, e a tarefa do crítico feminista é descobrir a verdade dessa mulher” (id., p. 61, grifo da autora). O segundo, decorrente e complementar ao primeiro, configura-se no que Moi denomina de “insistência na mulher autora como a instância que fornece o único sentido verdadeiro do texto (sendo que este sentido é, em geral, a raiva da autora)” (id., p. 62). O terceiro instaura-se no uso da palavra *female* (“fêmea”) pelas teóricas. Moi entende o significado de *female* como algo absolutamente diferente de “feminino” (*feminine*), tomando a primeira como índice de sexo, portanto natural, e a segunda como índice de gênero, portanto um construto ideológico-social. Dentro desse entendimento, é mais do que correto afirmar que “apesar das mulheres serem indubitavelmente *fêmeas* [*female*], isto de forma alguma garante que elas serão *femininas* [*feminine*]” (id., p. 65, grifo da autora). Gilbert e Gubar, no entanto, não fazem e não se atentam para essa distinção, por isso sua “recusa em admitir uma separação entre natureza [*nature*] e cultura [*nurture*] no nível lexical torna obscuro o todo de seu argumento” (id., *ibid.*).

Esses três problemas apontados por Moi confluem para o que ela denomina uma “contradição radical [...] entre política feminista e estética patriarcal” (id., p. 69), ficando implícito nessa confluência que o pensamento gilbert-gubariano omite-se da necessária práxis

política feminista em benefício da teorização de uma estética que, para Moi, é ainda patriarcal. Desnecessário reafirmar, como vem sendo feito neste estudo, que toda a teorização feminista é também e inexoravelmente uma práxis política, logo essa crítica implícita de Moi não é pertinente, além de voltar-se contra o trabalho da própria teórica, há muito um dos principais nomes do Feminismo.

Ante o detalhamento da teoria presente em **Madwoman** feito anteriormente, procurou-se esclarecer que o aparente essencialismo de Gilbert e Gubar ao identificar autora e personagem na figura da mulher-monstro (“a raiva da autora”, nas palavras de Moi) é, na verdade, uma grande e desarticuladora *metáfora*, mais precisamente “quão fundamentais e quão conectadas estão as *metáforas* de sexualidade, poder e incorporação às maneiras pelas quais as mulheres ocidentais têm imaginado sua própria arte e criatividade: que a experiência gera *metáforas* tanto quanto as *metáforas* criam a experiência” (FEDERICO, p. 9 – 10, grifo da autora). Como bem aponta Annette Federico neste trecho, e como as próprias Gilbert e Gubar deixam claro no prefácio à primeira edição de sua obra, a *metodologia* utilizada pelas teóricas na construção de seu pensamento é “descrever a experiência que gera a *metáfora* e a *metáfora* que cria a experiência” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. XIII). Logo poder-se-ia afirmar, num sempre discutível silogismo aristotélico, que se é a *metáfora* que procede da experiência e, ao mesmo tempo, cria experiência, então a experiência, como a própria *metáfora*, é *texto*.

Soa incomum uma teórica pós-estruturalista como Moi não ter notado isso, pois é justamente essa metodologia de identificar autora e personagem na figura da mulher-monstro como *metáfora* que permite se afirmar que o pensamento de Gilbert e Gubar é uma teoria da escritura, estando também nesse uso da *metáfora* como tropo literário e como construto linguístico instaurador e possibilitador do real o cerne da afirmação derridiana de que “[n]ão há *fora-de-texto*” (2004, p. 194, grifo do autor), base intangível sobre a qual se assenta a teoria articulada em **Madwoman**. Infelizmente, cabem à Moi as mesmas palavras de Gilbert e Gubar dirigidas a Frank Lentricchia: “supomos que um crítico com a reputação de [Moi] seria capaz de entender a diferença entre o figurativo e o literal” (1988b, p. 397). Cabe lembrar também que Sandra Gilbert é, além de crítica e teórica literária, poeta, tendo vários livros de poesia publicados, o que lhe confere um conhecimento como somente os escritores/artistas são capazes de deter sobre as diferenças e igualdades entre real e ficção, entre literal e figurativo, entre mimesis e *metáfora*, e é esse conhecimento, como se sabe, que ao mesmo tempo iguala o crítico/teórico literário ao escritor/artista de literatura no exato instante em que estabelece uma diferença irreduzível entre ambos.

Por fim, quanto ao terceiro problema apontado por Toril Moi, este recai na questão de gênero já discutida em outro momento. Até finais da década de 1980 — época em que **Sexual/Textual Politics** foi escrito e publicado —, críticos de gênero como Teresa de Lauretis costumavam se digladiar com críticos feministas por estes tenderem a “igualar gênero e sexo, diferenças de gênero e diferenças sexuais” (MURFIN, 2000b, p. 224). É essa mesma crítica que Moi, apesar de não ser uma crítica de gênero, faz à Gilbert e Gubar. Entretanto, na década de 1990, com a emergência do pensamento de Judith Butler, a noção de gênero como construto ideológico-social foi suplementada pela noção de gênero como *performance*: o gênero é uma performance, uma representação e, mais do que isso, um simulacro, ou seja, algo que representa uma representação.

Nessa perspectiva, se o gênero é uma performance, uma construção de linguagem, o sexo, tido sempre como antecessor e instaurador da noção de gênero, também o é. Assim, “‘sexo’, que é tido como anterior ao gênero, será ele mesmo uma postulação, uma construção oferecida dentro da linguagem, como aquela que é anterior à linguagem, anterior à construção” (BUTLER, 1993, p. 5). Não se pode, é claro, sob pena de anacronismo e mesmo de injustiça, contestar Moi por ela estar absolutamente em consonância com a visão corrente à sua época. Por outro lado pode-se, num sempre discutível exercício de sofística, louvar o quanto Gilbert e Gubar estavam à frente de seu tempo ao não trabalharem com a problemática distinção entre gênero e sexo em **Madwoman**.

Com toda a grandiosidade e apesar de todas as críticas, contradições e problemas presentes no pensamento de Gilbert e Gubar, este também constitui um dos Feminismos de Kate Chopin, e talvez seja a vertente feminista que melhor se aplique ao multiverso literário da autora, inteiramente povoado por loucas, *Anjos da Casa* como Adèle Ratignolle — “a corporificação de toda graça e charme femininos” (CHOPIN, 1994a, p. 19) — e Désirée — “bela e meiga, terna e sincera” (CHOPIN, 2006n, p. 240) — e monstros como Edna Pontellier e Calixta. Edna tem plena consciência de sua condição de mulher-monstro ao dizer a Alcée Arobin, o *roué* de **O despertar**, que “[p]or todos os parâmetros que conheço, *sou um espécime diabolicamente perverso do meu sexo*. Mas de certo modo, não consigo me convencer disso” (CHOPIN, 1994a, p. 110, grifo nosso), enquanto Calixta, descrita como “aquela pequena espanhola trigueira” cuja voz de sereia tinha “cadências que devem ter sido ensinadas por Satã” (CHOPIN, 2006o, p. 219), tem tudo de uma *femme fatale*. Além disso, como se verificará em momento adequado deste estudo, toda a obra chopiniana é construída no jogo com o palimpsesto, na criação de significações tanto na superfície do texto quanto no subtexto latente. É por essas razões que Sandra Gilbert dedica um de seus mais brilhantes e

aclamados ensaios à obra-prima de Chopin, uma acurada análise de **O despertar** — certamente uma das mais acuradas já feitas em toda a curta história da crítica literária voltada às obras chopinianas — dentro dos pressupostos teóricos contidos em **Madwoman**⁸⁸.

Escrito e publicado cinco anos antes da primeira versão do ensaio de Elaine Showalter sobre a obra, “The Second Coming of Aphrodite: Kate Chopin’s Fantasy of Desire” é o texto crítico que, à revelia da resistência implícita e explícita da textualidade e da persona de Kate Chopin, canoniza definitivamente autora e obra no panteão da literatura escrita por mulheres e na literatura estadunidense. Publicado pela primeira vez em 1983 no tradicional periódico **The Kenyon Review**, o ensaio recebeu uma segunda versão em 1984, quando foi publicado como introdução à **The Awakening and Selected Stories**, livro organizado pela mesma Sandra Gilbert. Essa segunda versão, intitulada apenas “The Second Coming of Aphrodite”, é bastante diferente da primeira em termos estruturais, ainda que mantenha o cerne principal do texto publicado em 1983, pois se trata de uma introdução e, como tal, dirige-se a uma gama de leitores muito mais ampla e que não necessariamente já tenha lido a obra, condição fundamental para a compreensão da primeira versão. Por isso, Gilbert faz toda uma didática contextualização histórica e literária de **O despertar** e de Chopin antes de iniciar sua análise propriamente dita. Há ainda uma terceira versão do ensaio, publicada no segundo volume [**Sexchanges**, 1989] de **No Man’s Land**, em que a dupla Gilbert e Gubar faz uma fusão de elementos da primeira e da segunda versão, preservando especialmente o texto integral publicado em 1983⁸⁹.

A proposta fundamental da teórica nas três versões do ensaio é defender a ideia de que a obra máxima chopiniana é “uma ficção feminina que ao mesmo tempo alinha-se e revisa o hedonismo *fin de siècle* para propor um mito feminista e matriarcal de Afrodite/Vênus como uma alternativa ao mito masculinista e patriarcal de Jesus” (GILBERT, 1983, p. 44). Para tanto, Gilbert desenvolve uma análise de uma das cenas mais importantes de **O despertar**, a

⁸⁸ Até o momento Susan Gubar não dedicou nenhum de seus textos individuais posteriores a **Madwoman** à obra de Kate Chopin.

⁸⁹ As primeiras catorze páginas da segunda versão são dedicadas a uma abrangente introdução da vida e da obra de Kate Chopin, enquanto as treze páginas finais reproduzem a parte mais importante da primeira versão do ensaio sem acrescentar-lhe nada de novo. A terceira versão é simplesmente uma organização devidamente editada de elementos da primeira e da segunda versão também sem nenhum acréscimo significativo. Por essa razão, não será feito aqui um cotejamento das três versões, técnica adotada quando se tratou de “Tradition and the Female Talent”, de Elaine Showalter. Todas as citações e as análises abaixo desenvolvidas referem-se exclusivamente à primeira versão de “The Second Coming of Aphrodite”.

No que tange à terceira versão do ensaio, é interessante notar que, sendo **No Man’s Land** a segunda parte de **The Madwoman in the Attic**, a presença de um capítulo dedicado à Kate Chopin nesse livro coloca a autora na mesma linha das grandes obras da literatura de mulheres abordadas pelas teóricas no livro de 1979 e, de maneira bastante apropriada, deixa entrever que a obra chopiniana é melhor entendida se tomada como um texto que fala ao século XX, e não ao século XIX.

cena em que Edna Pontellier se torna definitivamente uma mulher desperta, uma mulher em tudo independente, ocorrida no capítulo XXX da obra e conhecida como a Cena do Jantar de Aniversário, pois se trata de um jantar em comemoração dos vinte e nove anos de idade da protagonista.

Essa cena, no entanto, só ganha dimensões épicas de significação quando recontada pelo discurso indireto livre do narrador na voz de Victor Lebrun, uma das personagens que estavam no jantar, no último capítulo do romance. Em dado momento do seu relato diz o narrador, reproduzindo as palavras de Victor, que “Vênus emergindo da espuma não teria apresentado um espetáculo mais arrebatador que a Sra. Pontellier, refulgindo de beleza e diamantes à cabeceira da mesa, enquanto as outras mulheres eram todas jovens huris de incomparável formosura” (CHOPIN, 1994a, p. 147 – 148). É em torno das múltiplas e infinitas significações dessa relação estabelecida entre Edna e Afrodite⁹⁰, relação esta que, de alguma forma, é um desdobramento da relação da própria Kate Chopin com a deusa transformada em literatura uma vez que, de acordo com Per Seyersted, na sala em que a autora lia e escrevia em sua casa havia “uma Vênus nua na estante” (1980, p. 62), que Sandra Gilbert articula sua ideia de que **O despertar** é uma obra que propõe um mito feminista “como uma alternativa ao mito masculinista e patriarcal de Jesus”.

Esse movimento mitificador notado por Gilbert não é apenas uma recorrência ilustrativa ao mito, um mecanismo de simbolização ou meramente um uso da fantasia/fantástico. Trata-se, antes disso, de um duplo uso do mito figurativizado em fantasia, pois a obra é “um romance que usa, ao mesmo tempo, fantasia e *comentário sobre fantasia* para estabelecer o caráter de sua heroína e a natureza de suas personagens” (GILBERT, 1983, p. 45, grifo nosso). Esse duplo uso do mito/fantasia resulta em

um conto de transfiguração romântica que não apenas se utiliza e comenta sobre a fantasia, mas *na verdade se torna uma fantasia*, ainda que uma fantasia sombria. De modo ao mesmo tempo sério e irônico, esta fantasia de Kate Chopin mostra, a partir de um ponto de vista feminino, o que “realmente” aconteceria a uma mulher mortal e da virada do século que tentasse requerer para si a liberdade erótica e o poder possuídos pela clássica senhora do amor (id., ibid., grifo nosso).

Dessa forma o mito de Afrodite, especificamente de seu nascimento, *está transformado em literatura* em **O despertar** e configura-se como uma *fantasia falha*, uma

⁹⁰ Vide páginas 338 a 340 deste estudo para uma apresentação e discussão do mito de Afrodite utilizado por Kate Chopin em suas obras.

“fantasy *manquê*” (id., *ibid.*) ou, em outras palavras, uma *fantasmagoria*, por meio do jogo textual do palimpsesto, constituindo uma das marcas da permanente abertura da textualidade da obra, o que permite, no caso específico desse movimento mitificador/mítico e dentre infinitas possibilidades, inferir diálogos entre a controversa cena final do romance — em que Edna, então *transfigurada* em Afrodite, nada nua em direção ao mar alto e não regressa — e, por exemplo, **O nascimento da Vênus** (c. 1485), de Sandro Botticelli, obra-prima da Renascença italiana. Uma leitura desse diálogo poderia demonstrar que existe uma relação de circularidade, um nietzscheano *eterno retorno*, entre o movimento de vinda de Afrodite do mar para a terra seca presente no quadro do mestre florentino e o movimento de ida de Afrodite da terra seca ao mar presente na cena final da obra-prima chopiniana. Mais do que isso, a leitura desse movimento de ir e vir revelaria que há um *mútuo suplementar*, um mútuo adicionar e exceder, entre **O nascimento da Vênus** e **O despertar**⁹¹.

Para Sandra Gilbert, essa presença fantasmática do mito de Afrodite na obra pode “explicar algumas qualidades que têm confundido seus críticos severos da mesma forma que seus admiradores mais entusiásticos”, tais como “seus estranhos capítulos curtos, seu lirismo ambíguo [...], suas restrições editoriais, suas alusões implícitas ou explícitas a autores como Whitman, Swinburne, Flaubert, e sua atmosfera de indeterminação moral” (GILBERT, 1983, p. 45). Ou seja, trata-se de uma característica que se faz notar também na própria construção da obra, na sua estrutura ou forma, e que se manifesta a partir de um “esplendor fantástico ou mítico que pode a qualquer momento irromper por meio da realidade comum” (id., p. 46), de *epifanias* no sentido joyceano do termo, portanto. Assim, é bastante apropriado que “o retrato de Afrodite como uma Bovary Crioula pintado por Chopin comece e termine em um *resort* costeiro, na margem entre natureza e cultura, onde é dada a alguns poucos desocupados e sortudos a chance de testemunhar o nascimento do poder erótico na espuma” (id., *ibid.*).

Esse estar à margem entre natureza e cultura e/ou entre quaisquer outros pares conceituais é um dos pontos-chave de toda a obra da autora. O estar à margem, no fazer literário de Chopin, é *estar no entre*, estar em dois lugares ao mesmo tempo — na natureza e na cultura, no texto e no subtexto, no começo e no fim etc. —, o que coloca em xeque a concepção clássica de centro *versus* margem/periferia, pois sua textualidade é *só-margens*, uma disseminação de entre-lugares regida pelo princípio da contaminação, princípio que torna difusa qualquer possibilidade de fronteira, qualquer concepção de oposições e/ou hierarquias,

⁹¹ O autor deste estudo desenvolve esta leitura no quarto capítulo da segunda parte de sua dissertação de mestrado [**A desarticulação do universo patriarcal em *The Awakening*, de Kate Chopin** (2006)] e no artigo “Sob a égide de Afrodite: o espaço feminino em *O despertar*, de Kate Chopin” (2010). Vide Bibliografia Consultada.

pois joga indefinida e infinitamente com os dois pólos (centro e margem) de maneira a enxertar o centro na margem e a margem no centro, o que de imediato resulta em um denunciar do caráter determinista e redutor presente no conceber esses dois pólos como blocos monolíticos. Ao mesmo tempo, esse movimento de enxerto desarticula e desestabiliza tanto centro quanto margem, visto não apresentar uma terceira via, uma terceira margem do rio, uma confortável fusão que descaracteriza os lados do duo ao pretensamente solucionar sua inter-relação em paradoxo ou paradigma, mas sim uma permanente suspensão que torna permeável, “timpaniza”, centro e margem tornando-os “esse singular limite que não o é, que não separa mais o dentro do fora do que lhes assegura a permeável e transparente continuidade” (DERRIDA, 1991b, p. 17).

Gilbert notou essa característica de *phármakon* presente no texto de Chopin e desenvolveu todo o seu ensaio a partir desse jogo. Dessa forma, o primeiro aspecto do romance a ser abordado pela teórica é a significação da pensão de Madame Le Brun e da ilha de Grand Isle, ambos lugares à margem que ao mesmo tempo incitarão e presenciarão o despertar da protagonista de **O despertar**. Uma vez na pensão Le Brun, Edna está “confinada no que é não apenas e literalmente uma ‘esfera feminina’, mas simbolicamente a Casa de Mulheres, o local ao qual tanto em culturas civilizadas quanto primitivas as mulheres são ritualmente designadas em momentos cruciais de suas vidas” (1983, p. 47), pois só há mulheres e crianças no lugar, já que os homens estão cuidando da administração do espaço público, da sociedade por eles inventada, metaforizado na cidade de New Orleans que, paradoxalmente, fica à *margem*, na costa da Louisiana. Por outro lado, é nesse ambiente de confinamento doméstico, que encontra representação também no microcosmo repressor da Mansão Pontellier na cidade referida, que

Edna desperta para as possibilidades bem como para os problemas de “sua posição no universo” não apenas por que ela se encontra literalmente enclausurada numa esfera feminina e habitando uma Casa de Mulheres figurativa, mas também por que ela veio passar o verão no que é literal e figurativamente uma colônia feminina, uma espécie de Lesbos paródica. De fato, apesar de poucos críticos terem notado, a *pension* de Madame Lebrun em Grand Isle é uma terra de mulheres não apenas por que é de propriedade e administrada por uma única mulher e dominada por “mulheres maternais”, mas também por que [...] seus habitantes principais são, na verdade, mulheres e crianças cujos maridos e pais lhes vem visitar apenas aos finais de semana (id., p. 49 – 50).

A pensão Le Brun e sua conseqüente localização à margem, na ilha de Grand Isle, portanto, “é, por um lado, um local onde as mulheres foram colonizadas, ou seja, dominadas e confinadas pelos homens que as conquistaram” e, por outro lado, “um local onde as mulheres estabeleceram uma colônia ou acampamento próprios, um posto avançado do vívido reino [*queendom*] de sonhos que Charlotte Perkins Gilman chamou ‘Herland’” (id., p. 50). É desse *double bind*, dessa Casa de Mulheres figurativa e, ao mesmo tempo, uma Lesbos — e uma Citera, uma ilha de Chipre, uma Ilha dos Amores, uma ilha de Circe e todas as demais representações insulares do espaço do feminino na literatura e na cultura — paródica que resulta o despertar de Edna, a sua epifânica percepção e auto-aceitação enquanto sujeito independente, sua *anadiomênica* transformação em Afrodite por meio do renascimento pelas águas batismais (um batismo pagão, por certo) que circundam Grand Isle, pois em razão da voz do mar ser “sedutora; ininterrupta, sussurrante, queixosa, murmurante, convidando a alma a errar atrás de uma explicação em abismos de solidão; a se perder em labirintos de contemplação interior” (CHOPIN, 1994a, p. 26) é que Edna “estava começando a perceber sua posição no universo como ser humano e a reconhecer suas relações, enquanto indivíduo, com seu mundo interior e com o que a cercava” (id. p. 25). “A Afrodite de Chopin”, diz Gilbert,

como a de Hesíodo, é nascida do mar, e nascida especificamente por que a colônia onde ela se torna consciente está situada, do mesmo modo que tantos lugares significativos para as mulheres, fora da cultura patriarcal, além dos limites da cidade onde os homens fazem história, *em uma daquelas margens mágicas que marcam a margem onde a natureza intersecciona-se com a cultura* (1983, p. 51, grifo nosso).

É esse renascimento/transformação que Sandra Gilbert chama segunda vinda de Afrodite (*the second coming of Aphrodite*), o qual se dá pelo ato da protagonista nadar no mar, ato que se repete insistentemente durante toda a narrativa de **O despertar**: “o ato de nadar imerge Edna em um *outro* elemento — de fato, um elemento de alteridade — em cujo abraço batismal ela é mística e miticamente revitalizada, renovada, renascida” (id., p. 51 – 52, grifo da autora). Assim, “ao nadar para longe da praia [...], Edna nada para longe da praia de sua antiga vida, onde ela permaneceu hesitante e ambivalente por vinte e oito anos” (id., p. 52). Nadar é um feito de libertação para Edna, libertação de todas as prisões patriarcais, marcadamente o casamento e a maternidade, impostas a ela e a todas as mulheres desde sempre. O despertar da protagonista de Chopin é, dessa forma, uma metáfora do despertar que

deveria emergir em todas as mulheres, uma metáfora do próprio Feminismo, daí **O despertar** ser um dos “textos-chave” do “nascente e crítico Movimento Feminista” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. XXVIII) apontados por Gilbert e Gubar na introdução à segunda edição de **Madwoman**.

Além disso, o ato de nadar da protagonista revisita e revisa a cena bíblica do batismo de Cristo narrada nos três Evangelhos Sinóticos e presumida no Evangelho de João⁹². Como se sabe, em tal cena ocorrem três coisas: Cristo é batizado nas águas do rio Jordão por João Batista, seu primo e último dos profetas a anunciarem a sua vinda; o Demiurgo reconhece Cristo como seu legítimo filho, portanto como seu avatar encarnado entre os mortais, pois “ele [Cristo] viu o Espírito de Deus descendo como uma pomba e vindo sobre ele. Ao mesmo tempo, uma voz vinda dos céus dizia: ‘Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo’” (Mateus 3, 16 – 17); e este é o único momento do texto bíblico em que estão presentes, manifestas e ao mesmo tempo, as três pessoas da Trindade: o Pai na voz do Demiurgo (esta é a terceira e última vez em que o Demiurgo *fala com sua própria voz*⁹³ na **Bíblia**, ou seja, em que Ele está *in praesentia* absoluta no discurso), o filho na própria figura do Cristo e o Espírito Santo na pomba que desce dos céus. Observe-se nesta cena que não há nenhuma presença feminina — a menos que se tome como pressuposto teórico a interessante, porém controversa, interpretação da figura do Espírito Santo como feminina desenvolvida por Donald Gelpi (cf. GELPI, 1984) —, mas sim uma re-afirmação do domínio patriarcal sobre o Logos no reconhecimento do Filho (Cristo) por parte do Pai (Demiurgo) e um re-estabelecimento da Lei do Logos na passagem do poder do Pai para o Filho.

Pelo batismo simbólico de João Batista, Cristo deixa de ser apenas o Filho de Deus e passa a ser *o próprio* Deus, deixa de ser mortal e passa a ser imortal naquele que é o primeiro de seus três renascimentos⁹⁴, deixa de ser humano e passa a ser o próprio Logos e sua Lei. Cristo se liberta, assim, de todo traço ainda remanescente de sua condição humana e se torna um ser exclusivamente divino no renascimento pelas águas batismais. Kate Chopin, ao

⁹² A cena do batismo de Cristo por João Batista é narrada, com mínimas variações, em Mateus 3, 13 – 17, Marcos 1, 9 – 11, e Lucas 3, 21 – 22. Ela fica presumida em João 1, 29 – 34 em razão do evangelista apenas contextualizá-la e não propriamente narrá-la.

⁹³ A primeira vez ocorre nos capítulos iniciais do Gênesis, em que o Demiurgo cria o universo pela fala (institui o Logos) e conversa diretamente com Adão e Eva; a segunda nas conversas entre Ele e Satanás no Livro de Jó. Episódios como o da sarça ardente no Êxodo, quando o mesmo Demiurgo entrega as Tábuas da Lei (institui, literalmente, a Lei do Logos) a Moisés, são manifestações indiretas do Criador à medida que intermediadas por um objeto (a sarça no episódio mencionado), um fenômeno (a coluna de fogo entre egípcios e hebreus no ápice do Êxodo, a mão que escreve a sentença de Dário no Livro de Daniel) ou uma entidade (o arcanjo Uriel, o assim denominado *Anjo da Morte* no Êxodo; o anjo Gabriel no Episódio da Anunciação; o anjo Rafael no Livro de Tobias etc.).

⁹⁴ O segundo renascimento ocorre na Transfiguração, também conhecida como Epifania, do Cristo diante de seus discípulos no Monte Tabor; e o terceiro no Episódio da Ressurreição.

transfigurar Edna Pontellier em Afrodite pelo mesmo procedimento, cria uma versão feminina/feminista, pagã, crítica, paródica e irônica, por isso desarticuladora, daquele que é um dos episódios mais importantes das mitologias patriarcais.

É em razão dessas cruciais invocações e evocações que Sandra Gilbert afirma que as cenas em que Edna Pontellier nada na obra-prima chopiniana “têm uma intensidade metafórica e um poder mítico muito mais pesados do que pareceria ser sua função mimética, e por meio desta intensidade elas criam uma *narrativa subtextual fantasmática* que persiste com insistência metafórica da cena do mergulho batismal de Edna no capítulo X até seu mergulho último e suicida no capítulo XXXIX” (GILBERT, 1983, p. 52, grifo nosso). É dessa maneira, portanto, por meio do palimpsesto (*narrativa subtextual fantasmática*), que a presença fantasmática do mito de Afrodite inerente à libertação trazida pelas águas batismais de Grand Isle não apenas toma forma e/ou transfigura-se em Edna, mas dissemina-se por toda a narrativa, dissemina-se por toda a textualidade de Kate Chopin a ponto de se tornar característica fundamental dessa textualidade; dissemina-se, na verdade, para além dessa textualidade e atinge e transforma o universo psico-social dos leitores ao se tornar um dos textos-chave do Feminismo.

A partir da constatação dessa “narrativa subtextual fantasmática”, Gilbert enveredará por análises de vários momentos importantes de **O despertar**, todos ocorridos entre os capítulos X e XXXIX e todos relacionados à água, à epifania do despertar e à revisão das cenas cristãs do batismo e da morte de Cristo, no intuito de compor a transfiguração de Edna em Afrodite e de trazer à tona, como resultado consequente dessa transfiguração, uma “ficção feminina” que propõe “um mito feminista e matriarcal de Afrodite/Vênus como uma alternativa ao mito masculinista e patriarcal de Jesus” (GILBERT, 1983, p. 44). Nesse ínterim, o conto do espírito que assombra a costa de Grand Isle narrado por Robert Lebrun no capítulo X, todos os acontecimentos do capítulo XIII, a cena do jantar de aniversário no capítulo XXX, o suicídio da protagonista no capítulo XXXIX, bem como os diálogos da obra com **Madame Bovary**, de Flaubert, e com poemas de Whitman e Swinburne, se tornam pontos de grande interesse para a teórica. De todos esses pontos o que parece mais importante e representativo é o capítulo XIII e suas consequências para o resto da narrativa do romance.

Na mesma linha do que geralmente ocorre com o capítulo sete (“Na casa de Tom Bombadil”) do primeiro livro da primeira parte de **O Senhor dos Anéis** [**The Lord of the Rings**, 1954 – 1955], de J. R. R. Tolkien, o capítulo XIII de **O despertar** costuma ser evitado pelos críticos especializados (Gilbert foi a primeira a analisar e chamar atenção para a crucial importância desse capítulo) em razão de seu gritante destoar ante os demais capítulos da obra,

uma vez que ele constitui uma “fantasia mútua de Edna e de Robert [...], um melancólico conto de fadas para adultos que reside no coração desta fantasia ambiciosa e, por fim, sardônica” (id., p. 53). É por causa desse capítulo e suas implicações que a teórica diz, no início do ensaio, que a obra máxima de Chopin é “um romance que usa, ao mesmo tempo, fantasia e comentário sobre fantasia para estabelecer o caráter de sua heroína e a natureza de suas personagens” (id., p. 45).

O capítulo XIII é, na verdade, um deslocamento, uma (re)vi(sitaç)ão à margem da margem. Nele, Edna e Robert, seu amante, que no capítulo anterior haviam deixado Grand Isle de barco para irem à missa na “curiosa igreja gótica de Nossa Senhora de Lourdes” (CHOPIN, 1994a, p. 52) — observe-se aqui a sutilíssima ironia chopiniana ao transformar uma igreja de Nossa Senhora de Lourdes, a persona da Virgem Maria relacionada à Luz, em um templo gótico, uma habitação das Trevas —, igreja que fica na ilha de Chênrière Caminada e que Gilbert afirma ser “nomeada à deusa errada” (1983, p. 53) numa referência indireta ao templo de Afrodite na ilha de Chipre, a segunda ilha (Citera é a primeira) à qual Afrodite foi levada depois de surgir da espuma. Um crítico junguiano, diante dessas referências, diria que a igreja de Nossa Senhora de Lourdes não é exatamente “nomeada à deusa errada”, mas sim uma releitura, uma resignificação ou simbolização, do templo de Afrodite em Paphos, templo este que é um dos santuários dedicados à Grande Mãe, arquétipo do qual tanto a pagã Afrodite quanto a cristã Virgem Maria são desdobramentos.

Durante a missa, uma “sensação de abatimento e torpor se abateu sobre Edna [...]. Sua cabeça começou a doer e as luzes do altar dançavam diante de seus olhos” (CHOPIN, 1994a, p. 52 – 53), obrigando-a a se retirar da celebração amparada por Robert. Gilbert lê esse movimento como um simbólico libertar-se dos dogmas cristãos, pois “[t]udo que ocorre depois que ela deixa a igreja implica, em última instância, que ela abandonou o sufocamento da teologia cristã tradicional (ou seja, das tradições patriarcais) pelos rituais de uma religião alternativa, possivelmente matriarcal, mas certamente feminina” (1983, p. 54). De fato, Edna é levada por Robert à casa da outrora mencionada Madame Antoine, outro avatar de Afrodite, pois “[e]ra gorda, de andar pesado e trôpego. Não falava inglês” (CHOPIN, 1994a, p. 53), descrição que remete à mais antiga representação do feminino encontrada até o momento pela Arqueologia, uma estatueta de terracota sintomaticamente denominada “Vênus de Willendorf”⁹⁵ (c. 22000 – 21000 a.C.). O que teria Madame Antoine a dizer? Certamente os enigmas da Esfinge ou as palavras místicas da Sibila, inteligíveis somente às mulheres, por

⁹⁵ Uma imagem da escultura pode ser vista em <<http://witcombe.sbc.edu/willendorf/willendorf.html>>. Acesso em: 06 fev. 2011.

isso o misto de espanto e deleite de Edna — “[e] que casos não lhes contou ela!” (id., p. 57) — após ouvir, ao final desse décimo-terceiro capítulo, as histórias contadas pela anciã, “instruções quase religiosas” (GILBERT, 1983, p. 54).

Em casa de Madame Antoine Edna é alegremente recebida e levada a um dos quartos para descansar. O quarto, versão minimalista de um templo, “era imaculadamente limpo e a grande cama de quatro pés, alva como a neve, convidava ao repouso” (CHOPIN, 1994a, p. 54). Nele a protagonista vai adormecer numa espécie de “[versão] revisionária da Bela Adormecida” (GILBERT, 1983, p. 54). Antes desse adormecer, porém, ocorre uma epifânica cena auto-erótica do despertar:

Edna, deixada a sós no quatinho lateral, afrouxou as roupas, despindo boa parte delas. Banhou o rosto, o pescoço e os braços numa bacia que ficava colocada entre as janelas. Tirou os sapatos e as meias e estendeu-se bem no centro da cama alta e branca. Que volúpia descansar assim numa cama estranha e singular, com o doce cheiro de louro que impregnava os lençóis e colchões da região! Ela distendeu seus fortes membros, um pouco doloridos. Correu os dedos pelo cabelo solto durante algum tempo. Olhou para seus braços roliços e, estendendo-os para o alto, esfregou primeiro um depois o outro, observando atentamente, como se estivesse vendo pela primeira vez a qualidade e textura firmes e excelentes de sua carne. Entrelaçou facilmente as mãos por cima da cabeça e adormeceu nesta posição (CHOPIN, 1994a, p. 54).

Quando Edna desperta “pela quinta ou sexta vez, mas a mais importante dessas vezes, neste romance de perpétuo ‘despertar’” (GILBERT, 1983, p. 54), há uma espécie de cerimônia antes de sua saída do quarto e da casa ao encontro de Robert, que se transmutara metaforicamente em um cavaleiro andante aos moldes de Amadís de Gaula ou Tirant lo Blanc, e Madame Antoine, que também se transmutara em um contador de histórias benjaminiano ou, se se preferir, na própria Pitonisa, já que a personagem, dentro da leitura que se está empreendendo aqui, pode ser entendida como a representação de uma alta-sacerdotisa do feminino.

Edna está faminta ao acordar e, saindo do quarto e dirigindo-se a uma pequena sala adjacente, encontra “uma toalha estendida na mesa que ficava encostada à parede e talher para uma pessoa, com o pão pardo crestado e uma garrafa de vinho ao lado do prato. Edna mordeu um pedaço do pão pardo, rasgando-o com seus dentes fortes e alvos. Verteu um pouco de vinho no copo e o bebeu” (CHOPIN, 1994a, p. 55). Como se pode observar, neste lugar Edna

tem, aos moldes da Última Ceia de Cristo descrita nos quatro Evangelhos, a sua própria, particular e revisionária Última Ceia, prenúncio ao mesmo tempo de sua “morte” para o mundo patriarcal do Logos e de sua ressurreição como Afrodite em um multiverso além-Logos, além margens e centros, metaforizado no seu derradeiro nadar para o mar aberto no último capítulo da obra. A cena também pode ser lida como um exemplo do acirrado jogo de revisão e desarticulação das bases fundadoras e fundamentadoras do patriarcado perpetrado por Chopin em toda a sua obra. Dessa forma, nas palavras de Sandra Gilbert,

[t]endo se banhado, dormido, ceado, comungado e recebido instruções quase religiosas em uma teologia alternativa [as histórias contadas por Madame Antoine após essa cena], ela parece ter definitivamente entrado em um mundo fictício, um campo dourado onde mitos extraordinários são reais e a realidade comum é meramente mítica, ainda que o mundo fictício pagão em que Edna se embrenhou seja absolutamente incompatível com as ficções de refinamento e de Cristandade por meio dos quais vive o seu mundo “real”. Metaforicamente, Edna tornou-se Afrodite, ou ao menos um efebo desta deusa. [...] Se Afrodite [...] tivesse nascido como uma dona-de-casa na New Orleans *fin-de-siècle*, diz Chopin, o destino de Edna Pontellier seria o seu destino (1983, p. 54).

É por essa razão que o capítulo XIII de **O despertar** é de crucial importância na narrativa, pois é nele que Edna Pontellier se transmuta, pela epifania auto-erótica do despertar e pela metafórica, irônica e particular Última Ceia — note-se que a única entidade a presenciar a Última Ceia de Edna é o leitor, instância exterior à narrativa, logo a cena se instaura claramente como uma paródia à sua correspondente bíblica, que ocorre na presença de outras doze personagens —, em Afrodite, o que vai determinar todas as suas ações até o final da obra, ações estas de resistência ao patriarcado: “a pintura de Edna, sua jogatina, suas idas às corridas de cavalo, bem como seus relacionamentos com Mademoiselle Reisz e Adèle Ratignolle, com o flaubertiano Alcée Arobin (claramente uma espécie de Rodolfo) e seus amigos Sr. e Sra. Highcamp constituem tentativas de uma auto-definição revisionária” (GILBERT, 1983, p. 56).

Na Cena do Jantar de Aniversário no capítulo XXX e na sua significativa rememoração no capítulo XXXIX — “Vênus emergindo da espuma não teria apresentado um espetáculo mais arrebatador que a Sra. Pontellier, refulgindo de beleza e diamantes à cabeceira da mesa” (CHOPIN, 1994a, p. 147 – 148) —, portanto, Edna já é Afrodite, instaurando-se assim uma re-inscrição da Última Ceia, que deixa então de ter apenas um

sentido de transformação particular para adquirir um sentido de transubstanciação diante do público, uma vez que o referido jantar está repleto de personagens, muitas delas ali pela primeira e/ou última vez em toda a obra chopiniana como o fantasmático Gouvernail, personagem recorrente na obra da autora que, ao citar dois versos de um poema de Swinburne, torna-se arauto da morte da protagonista. A re-inscrição da Última Ceia no capítulo XXX constitui, portanto, “um transformação final da vontade e do desejo em pão e vinho, carne e sangue, antes da dolorosa crucificação da traição inevitável de uma ‘mulher da realeza’ por um esquema ficcional no qual uma Afrodite regenerada não tem papel viável” (GILBERT, 1983, p. 56).

Para Sandra Gilbert, a transformação definitiva de Edna em Afrodite, o que a tornaria um ser medusino para o patriarcado e para o próprio Feminismo, um desafio impossível de ser transposto porque impossível de ser olhado; em outras palavras, uma transformação que a tornaria uma versão de proporções épicas da Calixta de “The Storm”, algo que nem mesmo Kate Chopin ousou criar ou estava preparada para criar, foi traída por “um enredo que coloca contra Edna ao mesmo tempo Adèle Ratignolle, a ‘mulher maternal’, e Robert Le Brun, o amante convencional” (id., *ibid.*). Ambas as personagens, de uma maneira ou de outra, “lembrarão [Edna] de sua instrumentalidade: Adèle, exausta pelo parto, sussurrando que ela deve ‘pensar nas crianças’, e Robert visualizando passionalmente uma transação na qual o Sr. Pontellier deve ‘libertá-la’ para que ela *lhe* pertença” (id., *ibid.*, grifo da autora). Nessa configuração de recalques internalizados que são trazidos à tona pelas figuras de Adèle (a maternidade) e Robert (o casamento), “Edna só pode pensar em uma maneira de ‘se esquivar deles’, de estabelecer sua autonomia e de tornar-se absolutamente ela própria, e esta maneira dá-se por meio de seu muito debatido último mergulho suicida” (id., p. 57). Na concepção de Gilbert sobre esta que é uma das mais discutidas e controversas cenas das literaturas em língua inglesa,

[o] último mergulho de Edna não é, em absoluto, um suicídio, ou seja, uma morte, ou, se é uma morte, trata-se de uma morte associada à ressurreição, a uma Sexta-feira Santa pagã e feminina que promete uma Páscoa Venusiana. Por certo, em todo caso, por causa da maneira que nos é apresentado, o suposto suicídio de Edna desempenha o papel não de uma recusa em acomodar-se às limitações da realidade, mas de um questionamento subversivo de ambas as limitações da realidade e do “realismo”. Pois, ao nadar para longe da praia alva de Grand Isle, da colônia de verão vazia e das ficções igualmente vazias do casamento e da maternidade, Edna nada, como dizem as últimas sentenças do romance, não para a morte e sim de volta

à sua própria vida, de volta à sua própria visão, de volta à abertura imaginativa de sua infância. [...].

Kate Chopin nunca permite que Edna Pontellier se fixe, se imobilize. [...] Na verdade, é-nos dito que “[s]eus braços e suas pernas começaram a cansar”, que “[a] exaustão a assediava e começava a dominá-la”⁹⁶. Fica suficientemente claro que realidade e realismo vão contê-la pela fadiga, afogando-a, matando-a. Ainda assim Chopin parece determinada a regenerar Edna por meio da regeneração da novela de cavalaria, da fantasia.

[...].

[Edna] está rumando não apenas ao encontro do renascimento, mas ao encontro de um gênero literário regenerativo e revisionário, de um gênero que pretende propor novas realidades para as mulheres ao fornecer novos paradigmas míticos por meio dos quais as vidas das mulheres podem ser entendidas. Mesmo nas últimas linhas do romance de Chopin, Edna Pontellier está ainda nadando. *E como, depois de tudo, nós sabemos que ela de fato morre?* O que os críticos têm chamado de “suicídio” é simplesmente nossa interpretação de seu movimento, nossa ideia realista sobre a direção à qual ela está nadando. Ainda assim, como nos dizem as últimas palavras de Chopin, aquela direção leva ao encontro do mítico, do pagão, do afrodisíaco. “Abelhas zumbiam e o aroma almiscarado dos cravos espalhava-se pelo ar”⁹⁷. Vencida, mesmo crucificada, pela “realidade” da New Orleans do século XIX, a Vênus ressuscitada de Chopin está retornando ao Chipre ou à Citera (1983, p. 57 – 58, grifo da autora).

Dessa forma, no multiverso literário chopiniano Edna/Afrodite “se torna um importante passo na histórica luta feminina para imaginar uma deidade que governaria e representaria uma comunidade feminina forte, uma colônia de mulheres transformada em um país de mulheres” (id., p. 62), “um símbolo radiante da libertação erótica que as mulheres da virada do século tinham começado a se permitir desejar” (id., *ibid.*). Ela é, por isso, um signo de resistência, uma reação ao patriarcado, um libelo de independência feminina, ainda que falho porque não concluído em seu trajeto, que extrai suas forças da própria irradiação afrodisíaca, pois “Afrodite é e tem sua energia sexual *para si mesma, para seu próprio engrandecimento, para seu próprio prazer*” (id., *ibid.*, grifo nosso).

⁹⁶ Gilbert cita aqui o último capítulo de **O despertar** (1994a, p. 151). A tradução utilizada é a de Celso Mauro Paciornik.

⁹⁷ Aqui também Gilbert cita o último capítulo de **O despertar** (1994a, p. 151). A tradução utilizada é também a de Celso Mauro Paciornik.

2.5 DETOURS DE JOÃO PESSOA

Para Nadilza Moreira.

O desvio (*detour*), em seu sentido metafórico de *rebeldia e/ou resistência*, tem sido mencionado neste estudo como um aspecto fundamental da literatura escrita por mulheres e, no caso da teoria bloomiana da angústia da influência — que tem o *desvio* (*swerve*) como um de seus conceitos principais —, também da literatura escrita por homens. De uma maneira geral, o Feminismo como um todo pode ser lido como desvio à Lei do Logos, pois propõe um caminho diferente no e do trajeto da compreensão Falogocêntrica da literatura, cultura e sociedade. *Desviar*, no entanto, não é trilhar outro caminho, mas uma maneira outra de percorrer *o mesmo caminho*, já que entre um ponto e outro de um trajeto, seja esse trajeto uma prosaica estrada em que veículos vão e vêm de um lugar a outro, seja as veredas existenciais da Vida galgadas pelo ser humano, as quais levam, invariavelmente, à Morte, existe uma miríade de trilhas possíveis e o desvio, o atalho, não é uma delas, mas sim o que está *entre* elas: escondido, apagado ou interditado.

O desvio não é um dos caminhos que ligam um ponto a outro e nem está no início do começo ou no final do fim. Ele é, sim, a senda que está entre os caminhos, o *meio* (*medium*) do caminho; o caminho do caminho por que leva de um ponto a outro *no* próprio caminho; o não-caminho por que, em última análise, o desvio não é para ser trilhado, pois, ainda que existente, interditado; o espaço do lugar nenhum por que não-lugar, visto que o desvio é uma passagem, nem o ponto de partida e nem o ponto de chegada, mas um *medium* onde ida e vinda se perpassam. O desvio é uma *perspectiva* do caminho, nem o próprio caminho e nem outro caminho: é o caminho que possibilita todos os caminhos, por isso Derrida, quando trata do princípio do prazer — e o desvio é ele também um princípio de prazer porque há sempre um prazer indizível, arrebatador, envolvido no movimento de desviar — em contraposição ao princípio da realidade em Freud, diz que a diferença entre esses dois princípios “não é apenas nem em primeiro lugar uma distinção, uma exterioridade, mas a possibilidade originária, na vida, do desvio, da diferença [*différance*]” (DERRIDA, 2002, p. 181).

O desvio é “O caminho recusado” [“The Road Not Taken”, 1920] ao qual Robert Frost se refere, e a maneira como “Childe Roland à Torre Negra chegou” [“Childe Roland to the Dark Tower Came”, 1855] cantada por Robert Browning. Ele está “By the Roadside” (1854), como bem nota Walt Whitman, e é “A floresta dos mortos” mencionada por Emily Dickinson em “Nossa jornada avançara:”, seu poema sobre a interdição. Ele é a pedra no meio do

caminho que *obriga* o caminhante a desviar e que tanto incomoda o eu lírico drummondiano em “No meio do caminho” (1928). Observe-se que o desvio é o caminho cantado pelos poetas e não pelos romancistas justamente por ser o *Caminho dos Poetas*, o caminho dos irremediavelmente *perdidos*.

Por isso o desvio é o caminho proibido, o caminho à margem dos caminhos principais; o caminho não pavimentado (estabelecido e assegurado pelos precursores, pelos pais) e não demarcado com placas e sinais (autorizado pela Lei); o caminho selvagem — e a selvageria é a única lei do desvio —, o “território selvagem” (SHOWALTER, 1994, p. 23), por que muitas vezes percorrido entre savanas, matas e desertos, o que o torna também extremamente perigoso, mesmo mortal, já que não domesticado nem pela Natureza e nem pela Cultura; o caminho das sombras por que muitas vezes trilhado em meio a florestas onde a luz do sol é sempre encoberta pelas árvores, ou em meio a cavernas onde a luz não entra, por isso os olhos da razão (a Luz do Falogocentrismo) nele são quase ou totalmente inúteis. Por que selvagem e sombrio o desvio nem sempre é o caminho mais rápido, mas *se torna* o caminho mais rápido por que galgado com maior rapidez pelos caminhantes amedrontados por trilharem a senda das Trevas e do Mal, “o caminho que conduz à perdição” (Mateus 7, 13), e a perdição é a condição, o paradigma do desvio: o desvio é sempre um caminho perdido que, por consequência, perde os seus caminhantes à medida que pode conter outros desvios, o que o torna então um labirinto de onde quase nunca se consegue sair. Assim, é preciso aceitar perder-se para trilhá-lo, da mesma forma que é preciso aceitar ser possuído pela poesia para ser poeta, e o fio de Ariadne nele não funciona. O desvio é, quase sempre, o caminho do submundo, o túnel, a passagem dentro da montanha, o que está por baixo do caminho principal — “(Topoi, minas terrestres)” (CIXOUS, 1986, p. 65) — e, como tal, o que desestabiliza esse caminho no instante em que o possibilita. Por essa razão o desvio é o caminho dos marginalizados ou dos rebeldes, é o *Caminho da Resistência*. Como tal ele é imposto como pena ou provação àqueles à margem — o desvio é, ele mesmo, a própria margem —, ou conscientemente escolhido pelos rebeldes. Se dele conseguem sair vivos, os marginalizados e rebeldes se tornam heróis, pois o desvio é o caminho da Morte da mesma forma que, ou por que, é o caminho do herói.

No claro e conciso caminho que se está trilhando aqui, caminho que vai na direção contrária ou cruza, interpela bruscamente, o caminho principal que é a gigantesca, pavimentada, sinalizada e iluminada senda do patriarcado, mas ainda assim caminho, rota conhecida ainda que diferenciada, alternativa à senda do patriarcado que não leva necessariamente a um lugar outro por que paralela ou entrecruzada ao caminho principal,

estrada com longos trechos pavimentados, sinalizados e iluminados, mas ainda *em construção*, a próxima parada seria o Feminismo francês, um suplemento ao Feminismo anglo-americano ao qual, infelizmente, não será possível chegar neste estudo por falta de tempo e espaço. De uma forma ou de outra, esses dois Feminismos constituem os principais Feminismos de Kate Chopin, os Feminismos que ao mesmo tempo estão em suas obras e foram por ela influenciados.

Há, no entanto, uma inusitada perspectiva, um desvio, desses Feminismos que também se acopla aos Feminismos chopinianos por que congrega sob sua égide aqueles que abordam as obras da Rebelde de Saint Louis fora do eixo Estados Unidos – Canadá – Reino Unido e da França, e fora da emergente China, onde os estudos chopinianos estão em franca expansão⁹⁸ por caminhos bastante diversos: trata-se do Feminismo brasileiro, ao qual se alinha, de uma maneira ou de outra, o presente estudo. É chegado, então, o momento de fazer um desvio, de percorrer, ainda que brevemente, esse *detour* que é o movimento das mulheres em terras de Santa Cruz, para verificar se há e o que há de diferente nessa perspectiva que também possa contribuir para o entendimento do fazer literário da autora.

A primeira questão que se instaura quando se pensa no Feminismo no Brasil é “há um Feminismo (ou Feminismos) brasileiro?” A resposta depende do ponto de vista de quem a emite. Se se pensar em um movimento sócio-político, não necessariamente organizado, de mulheres e em um fazer literário feminino a resposta é sim, há Feminismo no Brasil possivelmente desde o início do século XIX, quando Nísia Floresta (1810 – 1885) compôs e publicou sua tradução livre do fundamental **A Vindication of the Rights of Woman**, de Mary Wollstonecraft, intitulada **Direitos das mulheres e injustiça dos homens** (1832). Todavia, se se pensar no Feminismo como uma epistemologia (não necessariamente sistêmica por colocar em xeque o próprio sistema, como dito no sub-capítulo “O cânone (de) Elaine Showalter” deste estudo), um fazer teórico pós-estruturalista que eclodiu em finais da década de 1960 e tomou as universidades ocidentais durante as décadas de 1970 e 1980, então talvez não haja Feminismo no Brasil, não da maneira como ele é entendido nas universidades anglo-americanas e francesas, pelo menos.

⁹⁸ Essa informação foi dada ao autor deste estudo em conversa pessoal com Bernard Koloski, que é também um dos fundadores da Kate Chopin International Society (KCIS), durante a 21ª conferência anual da American Literature Association, ocorrida em San Francisco entre 27 e 30 de maio de 2010, onde houve um simpósio com apresentação de trabalhos dos membros da KCIS e também a sexta reunião anual da associação.

Apesar de haver um forte e importante *fazer feminista* desde meados da década de 1970 nas universidades do país⁹⁹, pensadoras e pensadores brasileiros ainda não conseguiram “formular uma teoria crítica [feminista] própria no Brasil” (HOLLANDA, 1992, p. 64) e “[a] produção crítica literária sobre a mulher no Brasil, apesar de numerosa, ainda não se constituiu como uma tendência teórica na área” (HOLLANDA, 2003, p. 18), visto que a literatura feita por mulheres é ainda considerada, por razões obscuras, apenas “um *tema* [...] emergente” (HOLLANDA, 1992, p. 63, grifo da autora) no país. Ante essas constatações poder-se-ia aventar uma resistência à teoria pairando como marca do Feminismo brasileiro, mas uma afirmação desse tipo não é tão simples de se sustentar e talvez nem mesmo seja aplicável dada as particularidades desse movimento em terras nacionais.

Assim, no que tange à primeira hipótese, a de uma práxis feminista, as mulheres brasileiras lutaram da mesma forma que as anglo-americanas e europeias pelos direitos de acesso à educação e ao voto. A trans-criação do texto de Wollstonecraft por Nísia Floresta, por exemplo, enfatiza com veemência o “direito das mulheres à instrução e ao trabalho” e exige “que elas [sejam] consideradas inteligentes e merecedoras de respeito” (DUARTE, 2003, p. 153); enquanto as lutas pelo sufrágio, conquistado apenas em 1932 e de maneira um tanto quanto *naïve*, pois as “sufragistas lutavam pela inclusão, sem, no entanto, identificarem na sua exclusão razões para os homens terem mais poder” (PINTO, 2003, p. 36), se disseminaram em todo o país em finais do século XIX e primeiras décadas do XX sob a liderança de mulheres com entendimentos tão diferentes entre si sobre a condição feminina quanto Bertha Lutz e Maria Moura.

Paralelamente a essas lutas, como bem aponta Céli Regina Jardim Pinto no seu importante estudo sobre a **História do Feminismo no Brasil** (PINTO, 2003), desenvolveu-se uma paradoxal imprensa feminista “em um país onde mais da metade da população vivia no campo, e sua grande maioria era analfabeta” (PINTO, 2003, p. 31), imprensa essa bastante expressiva que se articulou de norte a sul, “pois na época, além dos jornais que circulavam nas capitais, havia um número incontável de pequenos jornais, tanto de interesse geral como de associações, sindicatos, grêmios literários ou que tratavam de assuntos específicos” (id., p. 30 – 31). A imprensa feminista brasileira, diferentemente do que ocorreu nos países anglo-americanos e na França, serviu como veículo direto de denúncia da condição da mulher, bem como propagação da agenda política do sufrágio e das lutas pela “cidadania em seu nível mais

⁹⁹ Especialmente em universidades que não estão no eixo Rio – São Paulo, os assim chamados centros político-econômicos e sócio-culturais do país, mas sim em regiões tidas como “periféricas” (na discutível perspectiva de paulistas e cariocas, por certo) como Minas Gerais e os estados do Nordeste e do Sul.

básico” (id., p. 38). O golpe de 1937, no entanto, interditou todas as possibilidades de desenvolvimento e expansão dessas lutas femininas, o que, de alguma forma por demais misteriosa, configura-se em uma das causas do não estabelecimento do Feminismo como uma linha epistemológica de força e independente na academia brasileira.

Ao que tudo indica, esse primeiro paradoxo do Feminismo no Brasil vai definir o *paradoxo* (um sinônimo, por analogia, de *desvio* dentro da maneira como a palavra é entendida neste estudo) como a característica fundamental de todos os desdobramentos do movimento no país. Dessa forma, os movimentos de mulheres entre as classes média e popular tornaram-se uma constante na sociedade brasileira desde as lutas pelo sufrágio, mas “foram movimentos organizados não para por em xeque a condição de opressão da mulher, como no caso do feminismo, mas para, a partir da própria condição de dona-de-casa, esposa e mãe, intervir no mundo público. São exemplos dessas organizações os movimentos contra a carestia, os clubes de mães, o movimento pela anistia, entre muitos outros” (id., p. 43).

Além disso, esses movimentos “tiveram o apoio, quando não a promoção, das Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica” (id., *ibid.*). Não se pode, é claro, dissociar tais lutas do Movimento Feminista enquanto práxis e teoria, já que este é um movimento que se origina a partir de questões sócio-políticas e ideológicas. O que chama a atenção, no entanto, é esse grande paradoxo (para não dizer oxímoro): da mesma forma que os estudos de gênero, o Feminismo brasileiro se estabelece sob a égide da Igreja Católica. A isso deve-se juntar, de modo fantasmático, um norte de como o Feminismo é ainda hoje entendido no Brasil: todos os textos de Heloísa Buarque de Hollanda¹⁰⁰, uma das principais feministas brasileiras, utilizados neste estudo fazem questão de insinuar, deixar claro ou mesmo frisar insistentemente que o Feminismo no Brasil é meramente um ramo dos Estudos de Gênero, quando não um desdobramento dos Estudos Culturais, em uma interessante (e pós-moderna) contradição a uma das posições-chave aqui articuladas, qual seja a de que o Feminismo tem particularidades que ao mesmo tempo o aproximam e, principalmente, o diferenciam dos Estudos de Gênero (e mais ainda dos Estudos Culturais).

Um outro fator agravante, este de ordem histórica, que se acopla ao referido oxímoro e redobra a sua condição antitética é que, no exato momento em que ocorre a segunda onda do Movimento Feminista nos países anglo-americanos e na França, o cenário brasileiro era completamente outro: enquanto as mulheres estadunidenses saíam às ruas queimando sutiãs e

¹⁰⁰ “Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação” (1992), “Introdução. Feminismo em tempos pós-modernos” (1994), “O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil” (2003) e “Os estudos de gênero e a mágica da globalização” (2005). Vide Referências Bibliográficas.

os resultados do maio de 1968 fervilhavam na Europa, o Ato Institucional número cinco (AI-5), decretado também em 1968, silenciava todas as vozes e instaurava os terrores da ditadura militar no país. Em suma, enquanto as mulheres norte-americanas e europeias davam um grande e importante passo à frente na luta pelo poder sobre o discurso, não apenas as mulheres mas todos os brasileiros recuavam vários passos em termos sócio-político-culturais. Por essa razão,

em função dos constrangimentos do momento político no qual o feminismo brasileiro se estabelece, nosso feminismo é levado a focar e priorizar metas coletivas, como a defesa dos direitos humanos, a condição social das mulheres e demandas de liberdade política, deixando de lado as reivindicações específicas do movimento feminista internacional com o qual, de certa maneira, estava conectado. Dessa forma, o feminismo brasileiro, desde o momento em que se associou à Igreja [Católica], viu-se basicamente impedido de tratar certos temas fundamentais como a liberdade sexual, o aborto, o divórcio. A aliança com a Igreja neste caso, ao mesmo tempo em que conduzia as feministas a uma maior militância e resistência política, terminou curiosamente elegendo como grandes arenas para sua ação política duas instituições fundamentalmente conservadoras como a Família e a Igreja. Ainda que essas alianças em alguns casos tenham gerado estratégias originais e interessantes, como o Movimento de Mães pela Anistia, não há dúvida de que estas alianças também colocaram (e ainda colocam) sérios problemas para o avanço das reivindicações de nossas feministas pelos direitos individuais das mulheres (HOLLANDA, 2005, p. 16 – 17).

O que se pode chamar de segunda onda do Movimento Feminista brasileiro nasce e se desenvolve, portanto, em meio a uma dupla interdição patriarcal que o impede até hoje, para o bem e/ou para o mal, de se configurar como episteme: associado à Igreja Católica, uma das quintessências do patriarcado, e em luta contra a ditadura militar, uma das quintessências do masculinismo em terras nacionais. No interior de cada elemento dessa dupla interdição o Feminismo brasileiro teve que se adequar, ou seja, auto-interditar-se: para ter alguma voz no país teve que se alinhar ao universo religioso do Catolicismo, sem dúvida um dos principais focos de resistência à ditadura naquele momento histórico, o que lhe interditou a possibilidade de discutir as questões feministas que estavam na ordem do dia e eram então sua razão de ser, “a liberdade sexual, o aborto, o divórcio”; e para ter alguma representatividade sócio-política teve que alinhar seus ideais autonomistas e de independência aos ideais coletivistas das diversas bases políticas que se coligaram para formar a resistência à ditadura, e ainda assim

essas bases viam o movimento de mulheres como “um sério desvio pequeno-burguês” (PINTO, 2003, p. 45).

Nesse universo inteiramente regido pelos escritos de Karl Marx¹⁰¹, em que socialismo e comunismo ditavam qualquer forma esquerdista de pensar e tudo que diferisse disso estava, necessariamente, contra isso e era tratado como inimigo em potencial¹⁰², permanece um mistério como o Feminismo surgiu em terras de Santa Cruz, visto estar inserido dentro de um contexto teórico-filosófico semelhante ao contexto da primeira onda do movimento das mulheres na Europa e nos Estados Unidos outrora abordado. Note-se até mesmo a filiação das feministas brasileiras aos movimentos de base teórica marxista, como ocorreu com as sufragistas europeias e estadunidenses na segunda metade do século XIX.

Fato é que, apesar de todas as contradições e enfrentando interdições de todos os lados, o Feminismo brasileiro surgiu, se estabeleceu a partir de 1975 (cf. PINTO, 2003, p. 56); já estava suficientemente articulado, ainda que “[f]rágil, perseguido, fragmentado”, para “incomodar todos os poderes estabelecidos, tanto dos militares como dos companheiros homens da esquerda” (id., p. 66) em finais da década de 1970; e chegou às universidades brasileiras durante a década de 1980, onde disseminou-se por meio de grupos de estudo criados especificamente em meio às humanidades, em particular nas áreas de Sociologia, História e Literatura. Por fim, elevou-se ao posto de instituição com a fundação, em 1985, do Grupo de Trabalho A Mulher na Literatura da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL).

Como ocorreu nos países anglo-americanos e na França, é no universo acadêmico que o Feminismo brasileiro encontrou o seu espaço mais produtivo, articulando o seu teorizar também como uma práxis política. Apesar do texto fundador dos estudos feministas no Brasil — a tese de livre-docência defendida em 1967 pela araraquarense Heleieth Saffioti, orientanda por Florestan Fernandes e intitulada **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**¹⁰³ — pertencer à área de Sociologia, interessam aqui os desenvolvimentos desses estudos na área de Literatura. No que tange a essa área, o Feminismo brasileiro apresenta

¹⁰¹ a Igreja Católica brasileira foi dominada pela Teologia da Libertação no período, uma perspectiva que busca aproximar religião e Marxismo tida como “fanatismo religioso” pelo Catolicismo tradicional; enquanto a resistência tinha os filhos de Marx (Lênin, Trotski, Mao Tse-tung, Che Guevara e Fidel Castro) como as próprias encarnações de Moisés.

¹⁰² Estas questões estão sendo bastante simplificadas aqui, pois não é objetivo deste estudo desenvolver reflexões teóricas sobre a História recente do Brasil, mas apenas recorrer a uma contextualização de ordem histórica como pano de fundo para um teorizar sobre Feminismo brasileiro e literatura. Ainda que o autor deste estudo não se alinhe ao pensamento de Marx e ao que foi feito com esse pensamento pelos marxistas, especialmente os marxistas brasileiros e hispano-americanos, o autor deste estudo reconhece que não havia alternativa de resistência naquele momento histórico do país que não fosse a emergência de uma esquerda marxista.

¹⁰³ Vide Bibliografia Consultada.

algumas particularidades que o tornam único, ao mesmo tempo tão próximo e tão diferente dos Feminismos anglo-americano e francês. A primeira dessas particularidades é colocada por Heloísa Buarque de Hollanda nos seguintes termos: no caso do Brasil,

[h]á como que um desconforto, um tipo muito específico de imprecisão quando se formam grupos e núcleos de estudos sobre a mulher. Pode-se perceber, por exemplo, uma enorme dificuldade na auto-identificação como feministas, inclusive, por parte das profissionais liberais, intelectuais, artistas ou políticas com livre acesso a espaços públicos e centros de decisão. Esta imprecisão, se não me engano, diz respeito, de forma bastante direta, aos mitos que regem a lógica das relações de gênero entre nós e, de forma mais geral, à especificidade das relações de poder no Brasil (2003, p. 16).

Hollanda não deixa claro o que seriam os “mitos que regem a lógica das relações de gênero” e a “especificidade das relações de poder” no Brasil. Constância Lima Duarte, outra importante feminista e a responsável direta pelo resgate da obra de Nísia Floresta do limbo patriarcal do esquecimento, é quem faz vislumbrar em que possivelmente se constituem esses mitos e essa especificidade ao dizer que “existe entre nós uma forte resistência em torno da palavra ‘feminismo’”, palavra que o Movimento Feminista brasileiro não conseguiu

impor como motivo de orgulho para a maioria das mulheres. A reação desencadeada pelo antifeminismo [o *backlash* outrora mencionado neste estudo] foi tão forte e competente, que não só promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo de mulher mal amada, machona, feia e, a gota d’água, o oposto da “feminina”. Provavelmente, por receio de serem rejeitadas ou de ficarem “mal vistas”, muitas de nossas escritoras, intelectuais, e a brasileira de modo geral, passaram enfaticamente a recusar tal título (2003, p. 151 – 152).

Ou seja, o mito a que se refere Hollanda é, muito provavelmente, o da feminilidade, culturalmente tão caro à mulher brasileira, apesar de ser “*uma máscara* para esconder a posse da masculinidade e evitar as repreensões esperadas caso fosse constatado tal posse [na mulher]” (RIVIERE, 1929, p. 306, grifo nosso), um jogo de representações; e a especificidade é a auto-imagem angelical, efeito da feminilidade também culturalmente caro à mulher brasileira por que a máscara que o origina, mais do que ter sido imposta e transformada em verdade absoluta à mulher pelo patriarcado, tornou-se bastante cômoda em um país que

mitificou a preguiça transmutada na figura de Macunaíma e elevou-a ao posto de ícone nacional.

O Feminismo brasileiro, portanto, apresenta um sério problema de identidade em sua gênese, não importa se esse problema de identidade foi causado pelo *backlash* antifeminista e/ou pelo desgaste semântico do vocábulo, e ele é claramente um desdobramento da auto-interdição a que o Feminismo brasileiro se impôs em seus alinhamentos e coligações com a Igreja Católica e a resistência à ditadura. Assim, o próprio adjetivo “feminista” adquiriu conotações negativas diretamente associadas à auto-imagem — “mal amada, machona, feia”, “receio de serem rejeitadas ou de ficarem ‘mal vistas’” — e se tornou antônimo de “feminina” em uma interessante distorção que seria um curioso caso de estudo de gênero: enquanto as feministas anglo-americanas e francesas orgulhavam-se (e orgulham-se) e faziam questão de se apresentarem como feministas, sinônimo de consciência crítica do feminino presente em seus âmagos, as “feministas” brasileiras negavam (e ainda negam) o epíteto e envergonhavam-se de serem assim (auto)denominadas, aceitando tacitamente o *backlash* patriarcal ou amedrontadas em abraçar uma causa, a causa de si próprias, que contraria aspectos da cultura nacional.

A questão que se coloca não poderia ser outra: como pode existir Feminismo no Brasil se as próprias feministas brasileiras não se reconhecem como tal? Ou, de outra forma, como podem existir feministas se elas mesmas não se reconhecem como feministas? Ou, em termos de literatura, não teriam Júlia Lopes de Almeida e Clarice Lispector, que estão para a literatura brasileira como estão, respectivamente, Kate Chopin para a literatura estadunidense e Virginia Woolf para a literatura inglesa, ensinado as feministas brasileiras a *resistir*? Ou talvez as feministas brasileiras ficaram receosas em resistir, já que tanto Almeida quanto Lispector escreveram “um texto subversivo, vulcânico, desconstrutor de investimentos masculinos, e de um riso demoníaco, que rompe as leis e a ‘verdade’” (LOBO, 1993, p. 71), o que é bastante assustador para uma cultura em que a confortável e cômoda máscara do anjo permanece ainda um paradigma ilibado, pois se essa máscara ainda não foi contestada é por que ela se tornou confortável e cômoda; e resistir não faz parte da cultura brasileira, como bem ensina a História de um país que só deixou de ser colônia trezentos e vinte e dois anos depois de ser encontrado¹⁰⁴.

¹⁰⁴ A título de comparação e ainda que as duas colonizações tenham se dado de forma muito distinta, os Estados Unidos foi colonizado cerca de cem anos depois do Brasil (século XVII) e já no século XVIII, pouco mais de cem anos após o processo de colonização, já havia decretado sua independência da Inglaterra.

Nem Hollanda — é a essas questões que a teórica se refere quando aponta uma “imprecisão” no Feminismo brasileiro —, nem Duarte e nem quaisquer feministas brasileiros (mulheres ou homens) consultados pelo autor deste estudo responderam a essas questões até o momento, e o Feminismo nacional (por mais paradoxal que possa parecer, é fato incontestável que o Feminismo acadêmico brasileiro existe e é representativo) cuidou para torná-las “questões já ultrapassadas” antes mesmo de respondê-las, pois fazê-lo demandaria passar em revista, rever, as bases mesmas sobre as quais se assenta esse movimento no país, seja a sua coligação com a Igreja Católica e com a resistência à ditadura, sejam as bases teóricas internacionais, anglo-americanas e francesas, que o fundamentam.

Tal revisão pode resultar — o que não quer dizer que vá resultar, frise-se — em conclusões bastante incômodas, como a constatação de que tal movimento não apenas é irremediavelmente contaminado pelo patriarcado, mas também seu agente disfarçado de inimigo, pois em quase quarenta anos de sua presença oficial no país ele ainda não colocou sob suspeita os gigantes Machado de Assis¹⁰⁵ e Guimarães Rosa e, em especial, os sacrossantos nomes do Modernismo, pois afirma Heloísa Buarque de Holanda que nenhuma das duas vertentes iniciais do Feminismo no Brasil, a que buscava a identificação de uma escrita feminina e a que fazia arqueologia literária, “abordou [...] a questão central da ambigüidade e da idéia de assimilação das diferenças levantada pela bandeira antropofágica modernista” (HOLLANDA, 2005, p. 17). Acrescente-se a essas questões o fato de que o Feminismo brasileiro ainda não questionou os cânones patriarcais instituídos por Sílvio Romero, Antonio Candido e Alfredo Bosi em suas respectivas histórias da literatura brasileira.

Quanto a este último aspecto pode-se argumentar que há reconhecidas dificuldades para se publicar textos e livros em um mercado editorial absolutamente capitalizado e que enfrenta o sério problema da resistência, seja qual for o seu motivo (cultural, educacional ou uma mistura dos dois), do povo brasileiro à leitura, mas que muito já foi feito em termos de resgate de nomes e obras de mulheres propositalmente esquecidas ou silenciadas pelos instituidores do cânone literário no país. Marcos desse resgate são a publicação do **Dicionário Mulheres do Brasil** (2000), de Schuma Schumacher e Érico Vital Brazil, e do **Dicionário crítico de escritoras brasileiras** (2002), de Nelly Novaes Coelho. Pode-se acrescentar a esses marcos que Lúcia Miguel Pereira já publicou, em 1950, uma **História da literatura brasileira**, e que Adalzir Bittencourt também já publicou, em 1970, o **Dicionário bio-**

¹⁰⁵ O importante estudo de Ingrid Stein sobre as **Figuras femininas em Machado de Assis** (1984) procura cristalizar a visão machadiana da mulher, e não exatamente contestá-la. Vide Bibliografia Consultada.

bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais no Brasil¹⁰⁶. Acopla-se ainda a esse argumento a imensa produção crítica do Feminismo brasileiro, inquestionavelmente de alto nível, que vem sendo produzida no país desde o surgimento da imprensa feminina no século XIX até o presente.

O problema desses marcos, no entanto, é sua representatividade e organização em comparação com as instituições canônicas da história e da crítica literária patriarcal brasileiras, pois dicionários são apenas mapeamentos, obras bibliologicamente classificadas como de referência, de consulta, e não compêndios que historicizam e estabelecem visões críticas, pressupostos de qualquer publicação que se queira intitular “História da Literatura”. Os dicionários de escritoras e personalidades femininas mencionados são importantíssimos, mas não se constituem como um contra-cânone que faça frente ou que seja uma alternativa às obras de Romero, Candido e Bosi à medida que lhes falta justamente a autoridade concedida pela crítica literária, o *imprimatur* teórico-crítico, de uma “História da Literatura”.

Ainda que o livro de Coelho seja um *dicionário crítico*, ele é um *dicionário*, e não uma “**Presença da literatura [feminina] brasileira**” ou uma “**História concisa da literatura [feminina] brasileira**”, com toda *autoridade* — e a concepção mesma de autoridade (e de tudo que se está tratando neste e no parágrafo anterior) é, como se vem apontando neste estudo, extremamente problemática — embutida em publicações desse tipo. Se não há a *organização* (historicização que, ainda que problemática, é necessária no Brasil em razão de seu próprio contexto sócio-político-cultural) e a *autorização* (pela crítica feminista brasileira especializada) de um cânone outro, como pode haver um contra-cânone feminista frente ao cânone patriarcal da literatura brasileira? A partir de que base se poderia contestar a ideia mesma de cânone na literatura brasileira se a contra-tradição feminina, inegavelmente existente no país haja vista tudo que o Feminismo nacional já resgatou (e que não é pouca coisa, como se pode notar nos dicionários mencionados), não está organizada em termos de História da Literatura e, ao mesmo tempo, autorizada pelo Feminismo brasileiro? Note-se que a questão que se impõe aqui não é a da necessidade de um cânone feminista brasileiro, mas da necessidade de um contra-cânone, uma contra-tradição que faça frente à tradição canônica patriarcal do país.

No que tange ao livro de Lúcia Miguel Pereira, sua importância reside no fato de ter sido escrito por uma mulher, um dos mais importantes nomes da crítica literária no país na primeira metade do século XX e uma das primeiras a escrever sobre Machado de Assis, mas o

¹⁰⁶ Vide Bibliografia Consultada.

conteúdo da obra é uma história da literatura patriarcal feita sob o viés também patriarcal do dedicar “insuficiente [...] atenção pela autora a romancistas e contistas menores (no sentido mais literal, não o consagrado pela expressão ‘poetas menores’) em confronto com o interesse minucioso e prolongado que lhe merecem nomes conspícuos” (HOLANDA, 1950, p. 1), como bem aponta Sérgio Buarque de Holanda em sua positiva resenha do volume, que é o décimo segundo de uma coleção organizada por Álvaro Lins e trata da ficção brasileira em prosa entre os anos de 1870 e 1920. Observe-se que a resenha de Holanda é bastante favorável ao volume de Pereira por que a teórica está em absoluta consonância com os horizontes da crítica literária feita no país à época, de orientação eminentemente historiográfica, sociológica e antropológica.

Por fim, a produção crítica do Feminismo brasileiro, para além de, como aponta Heloísa Buarque de Hollanda, ainda não ter se constituído como episteme ou tendência teórica, apresenta um problema de organização e de acesso no que concerne à sua publicação. Consta a teórica, nos idos de 1992, que “[a]s publicações mais significativas da área são geralmente vinculadas a resultados de encontros e seminários. São ainda raros os livros” (1992, p. 79). Passados quase vinte anos depois dessas palavras não se pode dizer que tais publicações sejam ainda raras, mas de fato são poucos os livros de ensaios individuais ou coletivos específicos disponíveis sobre o assunto¹⁰⁷, além de que o grosso dessa produção crítica está publicado em periódicos especializados e, principalmente, em anais de eventos e congressos, sendo que os anais dos encontros e seminários do Grupo de Trabalho A Mulher na Literatura da ANPOLL congregam a maioria maciça desses textos.

Logo, a maior parte dessa produção permanece esparsa e é de acesso restrito ao universo acadêmico, visto que, de maneira geral, continua pouco comum no país a organização de volumes (em livro) que congreguem uma quantidade representativa de ensaios críticos sobre um determinado assunto e se dirijam tanto ao público acadêmico quanto a um público mais geral interessado em ter acesso a referências confiáveis aos moldes, por exemplo, de **Feminisms** (1997), organizado por Robyn Warhol e Diane Herndl, talvez o mais importante volume que reúne ensaios publicados em periódicos sobre o Feminismo anglo-americano; e de **Mulher, cultura e sociedade [Woman, Culture, and Society, 1974]**, organizado por Michelle Rosaldo e Louise Lamphere; **A Literature of Their Own** (1977), de

¹⁰⁷ Os que chegaram ao conhecimento do autor deste estudo são: **Tudo no feminino** (1991), organizado por Elódia Xavier; **Crítica sem juízo** (1993), de Luiza Lobo; **Literatura e Feminismo** (1999), organizado por Christina Ramalho; e **Vozes femininas** (2003), organizado por Flora Süssekind, Tânia Dias e Carlito Azevedo. Certamente estes não são os únicos, como se pode observar no sempre crescente catálogo da Editora Mulheres (disponível em: <www.editoramulheres.com.br>; acesso em: 25 jan 2011), especializada em publicações do gênero. Vide Bibliografia Consultada.

Elaine Showalter; **Feminism and Philosophy** (1977), organizado por Mary Vetterling-Braggin, Frederick Elliston e Jane English; **Women Writing and Writing About Women** (1979), organizado por Mary Jacobus; **Feminist Theory** (1982), organizado por Nannerl Keohane, Michelle Rosaldo e Barbara Gelpi; **Feminism/Postmodernism** (1990), organizado por Linda Nicholson¹⁰⁸; dentre uma infinidade de outras publicações do gênero.

No que diz respeito a anais a questão se restringe ainda mais, já que é tradição no Brasil disponibilizá-los apenas aos participantes dos eventos neles registrados. Raramente se encontram anais disponíveis em bibliotecas e só eventos acadêmicos recentes estão lentamente aderindo ao espaço virtual da internet como um local permanente, gratuito e amigável de acesso público a esses documentos¹⁰⁹.

Emerge justamente de um ponto desse cenário pouco convidativo (a um *pesquisador iniciante* interessado em Feminismo no Brasil, por certo) uma outra particularidade, certamente a mais importante, do Feminismo acadêmico brasileiro: a questão da revisão do cânone patriarcal. Nota Heloísa Buarque de Hollanda que “chama atenção a grande produtividade do trabalho de resgate do que foi perdido — ou ‘silenciado’ — na cultura feminina, e a revelação de inúmeras autoras, tendências e até mesmo de novos campos e objetivos de investigação” (2003, p. 18). De fato, a crítica genética, ou a “escavação” arqueológica e o trazer à tona dos nomes e obras de escritoras condenadas ao limbo do esquecimento pelo cânone patriarcal, é o ponto-chave do Feminismo brasileiro na área de literatura. Inúmeros exemplos poderiam ser evocados para corroborar essa perspectiva, que não é a única, mas é de longe a mais recorrente e produtiva em termos quantitativos, dos quais chama a atenção o próprio caso de Nísia Floresta e o re-descobrimento de sua obra por Constância Lima Duarte; o grande interesse das feministas brasileiras nos textos de Júlia Lopes de Almeida e diversas outras autoras, principalmente nordestinas, do século XIX; e a re-valorização de nomes e obras bastante sintomáticos de uma mudança radical de paradigmas crítico-teóricos, como Carolina Maria de Jesus e seu diário/romance **Quarto de despejo** (1960).

O caso de Carolina Maria de Jesus e **Quarto de despejo** é bastante *sui generis*: o livro é o “diário de uma favelada” e sua autora, “semiletrada [*sic*], [...] faz [nele] o registro de sua vida miserável e, por extensão, de todos os que vegetam naquela situação subalterna e

¹⁰⁸ Vide Bibliografia Consultada.

¹⁰⁹ Em consulta à internet realizada em 10 de junho de 2010, o autor do presente estudo constatou que apenas os anais dos encontros e/ou eventos de 2001, 2002 e 2007 estão disponíveis nos sites do Grupo de Trabalho A Mulher na Literatura (inexplicavelmente há dois sites diferentes desse grupo: < <http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/>> e < <http://www.amulhernaliteratura.com.br/>>).

subumana” (XAVIER, 2008, p. 5). Um diário escrito e publicado por uma semi-letrada é, certamente, o extremo do resgate promovido pelo Feminismo no país, que assumiu de modo literal as palavras oraculares de Elaine Showalter — “é apenas considerando todas elas — Millicent Grogan tanto quanto Virginia Woolf — que podemos começar a inscrever novas escolhas em uma nova história literária e a entender porque, apesar do preconceito, da culpa, da inibição, as mulheres começaram a escrever” (SHOWALTER, 1999, p. 36) — e elevou diários, cartas, notas, manifestos e a literatura oral, ou seja, gêneros textuais que tradicionalmente não são considerados literatura pela crítica/teoria patriarcal, ao posto de textos literários. Por essa razão, Heloísa Buarque de Hollanda nota um outro ponto de suma importância concernente ao Feminismo brasileiro ao afirmar que

[o]s objetos recuperados, ou resgatados, muito freqüentemente, não “cabiam” nas lacunas da história oficial. Este insucesso [*sic*] — na realidade um sucesso — demonstrou como a história literária tradicional não provê as categorias pelas quais as ações das mulheres possam ser satisfatoriamente descritas e, sobretudo, a necessidade de um questionamento profundo dos pressupostos desta historiografia, seus pontos de partida, métodos, categorias e periodizações (2003, p. 18).

Observe-se que a especificidade do fazer literário feminino no Brasil evocada por Hollanda, a qual se materializou por meio do resgate promovido pelas feministas, constitui-se em um aspecto que, se um dia o Feminismo tornar-se uma teoria, uma episteme, no universo da historiografia e da crítica/teoria literária brasileiras, pode colocar em xeque os parâmetros — e transformar a revisão desses parâmetros em uma de suas principais linhas-mestras — sobre os quais se assenta o pensamento sobre literatura nos Departamentos de Literatura Brasileira espalhados pelas universidades do país. Todavia, essa perspectiva é “uma necessidade de um questionamento”, e não mais do que isso, ainda que um óbvio e produtivo

movimento de resistência ao paradigma de essencialismo, homogeneização e universalismo que sustenta a institucionalização da literatura e que subjaz às noções vigentes [no Brasil] de tradição e cânone literário, ao discurso crítico da historiografia literária, às estratégias interpretativas e critérios de valoração herdados e legitimados na cultura patriarcal (SCHMIDT, 1999, p. 36).

No que tange às bases ou tendências que fundamentam o resgate arqueológico promovido pelo Feminismo brasileiro, a invocação de Elaine Showalter acima não poderia

deixar mais claro este ponto: “a tendência mais participante é aquela filiada aos modelos saxônicos. Geralmente originária dos departamentos de inglês, traz uma inflexão abertamente política e explicitamente feminista” (HOLLANDA, 1992, p. 82). Isso se dá em razão de que “uma característica recorrente do perfil de nossas militantes [feministas] é o fato de sua ‘quase necessária’ passagem pelo exterior, seja por bolsas de estudo, por exílio ou por exílio do cônjuge” (HOLLANDA, 2005, p. 17). Essa “passagem pelo exterior” referida por Hollanda deu-se, e ainda se dá, majoritariamente em países anglo-americanos, em especial Estados Unidos, Reino Unido e Canadá, e não é algo que tenha se iniciado à época ou em razão da ditadura militar, como insinuado pela teórica, e nem algo impulsionado pelo Feminismo enquanto teoria e práxis sócio-política e cultural, pois como bem nota Marlyse Meyer em um ensaio revelador, as romancistas inglesas dos séculos XVIII e XIX, não apenas as consagradas Ann Radcliffe, Jane Austen e as três irmãs Brontë, mas também as menos conhecidas Fanny [Frances] Burney, Anna Maria Bennet e Regina Maria Roche, dentre diversas outras, contribuíram sobremaneira para “a elaboração do imaginário e a construção de um público e de um romance brasileiros” (1993, p. 49).

Dessa forma, as relações do Feminismo brasileiro com o Feminismo anglo-americano articulam-se desde os marcos iniciais de ambos os movimentos, pois assim como Mary Wollstonecraft é reconhecidamente a mãe do Feminismo anglo-americano, Nísia Floresta, trans-criadora da obra fundamental da inglesa em terras brasileiras, é reconhecidamente a mãe do Feminismo brasileiro; e Bertha Lutz foi a representante do país na primeira Conferência Pan-Americana da Mulher, ocorrida em 1922 nos Estados Unidos (cf. PINTO, 2003, p. 22). Vale lembrar também que Rose Marie Muraro, outro importante nome do Feminismo no Brasil, trouxe Betty Friedan ao país em 1972, e que, nesse mesmo ano, Branca Moreira Alves, também renomada feminista brasileira, fundou um grupo de estudos da mulher em Berkeley, Estados Unidos (cf. PINTO, 2003, p. 54).

Um crítico tradicionalista — patriarcal, portanto — e xenófobo diria, ante esse quadro e em seu reducionismo enviesado, que o Feminismo é algo importado ou copiado de fontes estrangeiras e, por essa razão, restrito apenas aos Departamentos de Inglês e/ou Francês das universidades, não sendo então adequado aos perfis e paradigmas da literatura brasileira. Esse é, de fato, o discurso que ainda corre veladamente nos Departamentos de Literatura Brasileira das universidades do país, departamentos estes que se esquecem que, como tudo que chega ao Brasil vindo do exterior, a teoria feminista anglo-americana e, em menor grau, a francesa, foi

aqui *antropofagicamente*¹¹⁰ deglutida e transmutada, como demonstrado pela miríade de paradoxos que se vem apontando, o que não é exatamente ruim e nem exatamente bom, mas indubitavelmente *pós-moderno*¹¹¹.

Em termos específicos, a base epistêmica e a maneira como se movimenta e se institui, a partir da década de 1980, a crítica genética feminista brasileira inspiram-se, com todos os produtivos aspectos positivos e negativos implícitos a isso verificados em sub-capítulo anterior, clara e diretamente no pensamento de Elaine Showalter, podendo ser resumidos como uma aplicação prática, *a la brasileira*, do conceito de ginocrítica. Em conjunto com a teoria showalteriana está também a teoria de Gilbert e Gubar em **Madwoman**, obra que é apontada por Heloísa Buarque de Hollanda como “[o] livro referido mais vezes” (1992, p. 83) em termos de embasamento, já que suplemento solicitado pelo fazer teórico-crítico de Showalter. Vale notar aqui que, apesar de ser o livro mais referido, **Madwoman** é muito pouco citado e as ideias e teorias contidas em sua primeira parte, fundamentais a qualquer Feminismo, raramente utilizadas na íntegra pelo discurso feminista brasileiro. Caberia, é claro, questionar porque, da mesma forma que caberia questionar porque nem este livro e nem a obra canônica de Elaine Showalter, **A Literatura of Their Own**, ambos publicados há mais de trinta anos, estão traduzidos ao português. Tempo e espaço infelizmente não permitem desenvolver aqui estes questionamentos.

Os resultados dessa aplicação conjunta dos pensamentos showalteriano e gilbert-gubariano foram e são formidáveis uma vez que abriram e ainda abrem as imensas possibilidades do resgate de autoras e obras. Esses resultados podem ser adequadamente observados nas importantes publicações, já referidas, organizadas por Elódia Xavier; Christina Ramalho; Flora Süssekind, Tânia Dias e Carlito Azevedo; no livro de ensaios de Luiza Lobo; em **Mulheres no mundo** (2005), organizado por Nadilza Moreira e Liane

¹¹⁰ Este advérbio é aqui utilizado por falta de conceito melhor, visto que a Antropofagia modernista brasileira ainda não foi colocada em xeque pela crítica literária Feminista especializada, apesar de apresentar uma problemática epistemológica gritante: “no caso da vanguarda modernista [brasileira], a ‘devoração da diferença’, tanto o discurso colonial quanto o discurso modernizador, enfatiza, de forma particular, o gesto subsequente ao processo de absorção, que é a eliminação daquilo ‘que não interessa’”, ou seja, “[d]esenvolve-se assim, a partir do projeto antropofágico, uma elaborada tecnologia cultural de trituração, processamento e deglutição da alteridade com particular atenção na eliminação, ainda que parcial, das diferenças” (HOLLANDA, 2003, p. 23 – 24).

¹¹¹ No que concerne ao entendimento de “pós-moderno” neste estudo, o termo e seus correlatos devem ser compreendidos da seguinte forma: costuma-se fazer uma distinção entre Pós-modernidade (histórica/ideológica) e Pós-modernismo (estético). Contudo, tal distinção é reconhecidamente arbitrária e sua discussão em termos teóricos não é objeto deste trabalho. Por essa razão, a palavra “pós-moderno” e suas correlatas serão aqui empregadas sempre com uma sobreposição de sentidos: significam, ao mesmo tempo, o tempo histórico atual, marcadamente pós-1950, e o desvio que a literatura dessa mesma época apresenta ante as propostas dos Modernismos literários das duas primeiras décadas do século XX sem, no entanto, deixar de pertencer a esses mesmos Modernismos. Vide Bibliografia Consultada para HOLLANDA (1991) e HUYSSSEN (1997).

Schneider¹¹², que pode ser acrescentado àquela lista; além, é claro, dos importantíssimos anais dos encontros e eventos do Grupo de Trabalho A Mulher na Literatura da ANPOLL. Entretanto, algumas vezes essa aplicação foi feita ou pensada sem a necessária reflexão crítica que é preciso se ter ao lidar-se com qualquer interface de interpretação do texto literário e da cultura, seja essa interface feminista ou não e brasileira ou não, o que resultou em extremismos como a seguinte afirmação de Luiza Lobo: “[a] leitura ‘feminista’ feita por homens — como Jonathan Culler, Terry Eagleton ou Stanley Fish [e, por extensão, qualquer homem que se declare feminista] — *pode sê-lo parcialmente*, mas não integralmente — na medida em que o homem tem sempre a possibilidade de se refugiar de novo na posição masculina e no patriarcalismo” (1993, p. 68, grifo nosso).

Lobo articula essa opinião, no mínimo discutível ainda que claramente indicie uma postura separatista em relação à tradição do pensamento feminista brasileiro, possivelmente a partir de uma leitura descontextualizada e implícita de um arroubo (ou seria uma crise de identidade?) feminista momentâneo que incendiou a academia estadunidense entre o início e meados da década de 1980. Esse arroubo foi catapultado por Carolyn Heilbrun que, num momento de ira contra os administradores dos Departamentos de Inglês das universidades anglo-americanas, escreveu em um ensaio publicado em 1979 que “dentre todas as mudanças da ‘vida e pensamento de nossa era’, apenas a abordagem feminista tem sido desprezada, ignorada, evitada e, quando muito, relutantemente abraçada [...]. Desconstrução, Semiologia, Derrida, Foucault podem questionar o próprio sentido do sentido tal como o aprendemos, mas o Feminismo não pode fazer o mesmo” (1979, p. 35). Ao texto de Heilbrun seguiu-se uma amplificação da questão por parte de Sandra Gilbert e Elaine Showalter, amplificação esta que resultou na acirrada discussão em torno da validade do pensamento de teóricos do sexo masculino sobre o Feminismo, teóricos estes que começaram a acolher essa episteme como interface teórica e a se declarar feministas. No caso específico da academia estadunidense, toda esta acirrada questão foi relacionada diretamente ao estabelecimento do Feminismo como episteme nos departamentos de Humanidades das universidades daquele país, o que ocorreu, vale lembrar, por volta de 1981.

Em um ensaio publicado em 1980 — “What Do Feminist Critics Want? Or a Postcard from the Volcano” —, Sandra Gilbert discute o estado da arte do pensamento feminista nos Estados Unidos e constata que muito pouco havia mudado no universo acadêmico daquele país até aquele instante. Para a teórica, apesar do surgimento de muitos periódicos feministas

¹¹² Vide Bibliografia Consultada.

durante a década de 1970 e de uma quantidade significativa dos seminários nas conferências da Modern Language Association (MLA) ser dedicada ao Feminismo, “as coisas continuam as mesmas, com a usual expansão das novas ideias dos recentes homens interessantes — Derrida, Foucault, Lacan, por exemplo —, como se nenhuma das significativas transformações feministas tivessem ocorrido” (GILBERT, 1980, p. 20). Dentro dessa conclusão, Gilbert constata ainda uma negação e uma consequente “rejeição maciça” ao pensamento feminista por parte da academia estadunidense, negação e rejeição estas que se manifestam sob três formas: “simples indiferença, apoio apenas aparente e hostilidade explícita” (id., *ibid.*).

Em 1983, a problemática levantada por Gilbert atinge o seu ápice com a publicação de um extenso e intenso ensaio de Elaine Showalter — “Critical Cross-Dressing: Male Feminists and The Woman of The Year” —, no qual a teórica aprofunda a discussão sobre a indiferença e a hostilidade referidas pela co-autora de **Madwoman**. Nele, Showalter ataca direta e explicitamente Jonathan Culler, Terry Eagleton, Stanley Fish e, indiretamente, Derrida, Foucault e Lacan, todos críticos e teóricos que de alguma forma se envolveram com o Feminismo. Showalter os acusa de traição por terem ignorado, colocado em questão ou desarticulado a autoridade da experiência feminina em suas abordagens do Feminismo por meio de outros vieses, marcadamente os vieses da Teoria Crítica (o Marxismo e as teorias Pós-estruturalistas em geral e, por certo, o próprio Feminismo, mas Showalter parece não ter notado esse detalhe de que o Feminismo é também uma Teoria Crítica). Para a autora de **A Literature of Their Own**, o Feminismo “já se preocupou demais [...] em se comunicar com os *Pères Blancs*, mesmo ao preço de traduzir suas próprias descobertas na aberração que são as linguagens críticas obscuras destes homens” (SHOWALTER, 1983, p. 134).

Apesar do grande impacto desse ensaio de Showalter junto às pensadoras feministas estadunidenses — e, por conseguinte, brasileiras —, o fazer crítico e as teorias dos *Pères Blancs* por ela denunciados mesclou-se ao Feminismo acadêmico daquele país e resultou em importantes e produtivas aproximações do Feminismo à Desconstrução, por exemplo, como se pode observar no volume 14 (1988) da revista **Feminist Studies** e nos livros **Gender and Theory** (1989), organizado por Linda Kauffman; **Feminism/Postmodernism** (1990), organizado por Linda Nicholson; **Feminism and Deconstruction** (1994), de Diane Elam; **Derrida and Feminism** (1997), organizado por Ellen Feder, Mary Rawlinson e Emily Zakin¹¹³. Por outro lado, essa mescla também resultou numa importante aproximação da

¹¹³ Vide Referências Bibliográficas ou Bibliografia Consultada.

Desconstrução ao Feminismo, pois Derrida publicou vários textos em que aborda e discute a questão da mulher e do feminino/feminista em relação aos sistemas filosóficos ocidentais — “The Double Session” [“La Double Séance”, 1972]; **Spurs** [Éperons, 1978]; “The Law of Genre” [“La Loi du Genre”, 1980]; “Choreographies” (1982); “Geschlecht: Sexual Difference, Ontological Difference” (1983); “Women in the Beehive” (1984); **Gêneses, Genealogias, Gêneros e o Gênio** (2003)¹¹⁴, dentre outros. Além disso, fica claro que Showalter

confunde causa com efeito, pois ao invés das feministas “traduzirem” suas descobertas, é justamente o ato de teorizar que lhes permitiu colocar as questões de modo a alterar radicalmente nossas maneiras de articular as percepções de dominação, subjugação, exploração e repressão (KAUFFMAN, 1989, p. 2).

Em suma, há nessa questão um desdobramento da resistência à teoria implícita ao conceito de autoridade da experiência outrora discutido. Essa resistência, no entanto, aqui se manifesta em algo mais grave em meio à discussão em pauta à medida que deixa entrever um tomar a relação entre questões de gênero e Teoria Crítica “em termos das polaridades femininas ou masculinas” (id., ibid.), o que evidentemente resulta “em antagonismos que são tão simplistas quanto inevitáveis, pois ignoram as interações complexas e recíprocas da teoria Feminista com a Teoria Crítica” (id., ibid.). Em outras palavras, “[a]ssumir [mesmo que implicitamente] que ‘os homens teorizam, as mulheres experienciam’ é permanecer preso às oposições binárias [e suas consequentes hierarquias] contras as quais teóricos — feministas ou não, homens ou mulheres — trabalharam com tanto afincamento para desarticular” (id., ibid.).

Acrescente-se a todos esses fatores a publicação, em 1987, de **Men in Feminism**, livro organizado por Alice Jardine e Paul Smith a partir de discussões ocorridas em uma conferência da MLA realizada em Washington em 1984, e que traz discussões sérias e abrangentes sobre as questões homens/Feminismo e mulheres/Teoria Crítica; diálogos importantes entre pensadores e pensadoras e suas respectivas posições sobre as referidas questões, como a resposta de Terry Eagleton ao ensaio de Showalter; e a intervenção de Jacques Derrida sobre os assuntos em debate.

Mas Luiza Lobo parece não ter levado em consideração nenhum dos pontos ou aspectos ora elencados ao emitir as palavras aqui em discussão, ainda que o ensaio “Discurso ensaístico e alteridade na literatura feminina”, onde estão tais palavras, tenha sido publicado

¹¹⁴ Vide Referências Bibliográficas ou Bibliografia Consultada.

em versão resumida em 1989, com alterações em 1990 e em versão final em 1993, ou seja, *depois* que todo o arroubo já havia passado e os contendores já haviam chegado a um acordo de cavalheiros.

Por fim, uma palavra breve sobre a corrente francesa do Feminismo brasileiro. Ainda que de presença um pouco mais tímida do que a corrente anglo-americana, essa vertente também se estabeleceu nas universidades do país, em especial as universidades do eixo Minas Gerais – Rio de Janeiro, como uma perspectiva importante e uma alternativa suplementar ao pensamento feminista nacional calcado nas produções teórico-críticas dos Estados Unidos, Reino Unido e Canadá. Em termos históricos, o pensamento feminista francês aporta no país durante a ditadura militar, pois entre os exilados e exiladas brasileiros em terras gaulesas chegou a existir um “movimento feminista brasileiro em Paris” (PINTO, 2003, p. 55). Ainda que algo desse tipo pareça bastante paradoxal, não se trata exatamente de uma novidade ou de um deslocamento por demais absurdo, visto que o Romantismo brasileiro também foi fundado na França¹¹⁵, mas sim do delinear-se de uma tradição internacional de movimentos brasileiros, por mais estranha que soe tal afirmação.

De maneira bastante generalista, “essa tendência, com freqüência nomeada ‘psicanálise’, associa a semiologia, a teoria literária pós-estruturalista e a psicanálise. São trabalhos com a linguagem bastante interessantes e importantes e, no caso brasileiro, raramente apresentam uma dicção política” (HOLLANDA, 1992, p. 82). Já é praxe os Feminismos anglo-americano e brasileiro de linhagem anglo-americana tomarem a corrente feminista francesa como apolítica, visto que ainda é bastante complicada e discutível, para os pensadores e pensadoras que utilizam aqueles vieses, a perspectiva fundamental não apenas do Feminismo francês, mas de *todos* os Pós-estruturalismos franceses, de que o texto, o discurso, é necessariamente um feito e/ou posicionamento político na medida em que *não existe* discurso politicamente neutro (cf. FOUCAULT, 2006).

Fato é, no entanto, que o Feminismo francês “se interessa pela identificação de uma *escritura feminina* independente dos ‘fatores biológicos que definem os sexos’, na linha dos trabalhos de Kristeva, Barthes, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Derrida e Lacan” (HOLLANDA, 1992, p. 82, grifo da autora). A *écriture féminine* (*escritura feminina*) ao qual Heloísa Buarque de Hollanda se refere é o ponto-chave dessa vertente e o conceito em torno do qual se instauraram e ainda se instauram controvérsias épicas, já que ele dá margem a se

¹¹⁵ Como se sabe, **Suspiros poéticos e saudade** (1836), de Gonçalves de Magalhães, considerado o marco fundador do Romantismo no Brasil, foi escrito na França e teve suas duas primeiras edições, a de 1836 e a de 1859, publicadas em Paris. O texto só foi publicado no Brasil na sua terceira edição, datada de 1865.

concluir que há um *sexo dos textos*, que os textos são gendrados, logo o texto escrito pela mulher é essencialmente e em tudo diferente do texto escrito pelo homem por razões biológicas e/ou psicológicas. Algumas obras e nomes importantes da linhagem francesa do Feminismo brasileiro são: **A mulher escrita** (1989), de Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão; **Elogio da diferença** (1991), de Rosiska Darcy de Oliveira; e **Crítica literária e estratégias de gênero** (1997), de Vera Queiroz, que também é a organizadora do volume 101 (1990), dedicado às inter-relações entre feminino e literatura, da revista **Tempo brasileiro**¹¹⁶.

Como se pôde notar ante tudo que foi exposto, se os Feminismos anglo-americano e francês podem também ser lidos como desvios em relação ao caminho principal que é o patriarcado, o Feminismo brasileiro, com todas as paradoxais características apontadas desde o seu surgimento até sua institucionalização no universo acadêmico, constitui-se então como um desvio no desvio, um caminho paralelo e alternativo ao já paralelo e alternativo caminho que é o Feminismo fora do Brasil, uma perspectiva que chega a se constituir outra em relação aos Feminismos anglo-americano e francês e que se equilibra e caminha sobre o fio de uma navalha à medida que *só-desvio*, pois

[e]m tempos de globalização selvagem, em que os saberes instituídos parecem ter a textura de areia movediça, tal seu caráter difuso e maleável, feministas [brasileiras] continuam assimilando novidades trazidas do exterior, subdivididas em interesses fragmentados das comunidades acadêmicas, e permitem que o feminismo saia dos holofotes e se dilua em meio aos estudos culturais ou estudos gays (DUARTE, 2003, p. 167).

Ou seja, o Feminismo brasileiro é certamente o mais pós-moderno de todos os Feminismos, um labiríntico desvio no desvio à medida que, como tudo que é pós-moderno, um caminho pavimentado com areia movediça, difuso e maleável, por isso assimilador de tudo que está ao seu redor ou que por ele (per)passa num duplamente paradoxal movimento antropofágico, subdividido em diversos outros caminhos que se fragmentam em outros caminhos *ad infinitum* a ponto mesmo de quase se diluir em uma miríade indistinta de estilhaços. Todavia, é a esse Feminismo tão *sui generis*, tão eivado de oxímoros e por isso mesmo tão rico e instigante, que se agrega a maioria das reflexões e análises que têm sido feitas e publicadas no país sobre a obra de Kate Chopin.

¹¹⁶ Vide Bibliografia Consultada para as obras mencionadas.

Ao que tudo indica, o texto que inaugura os estudos chopinianos no país é um ensaio de Nadilza Moreira dedicado ao conto “Uma mulher de respeito” [“A Respectable Woman”, 1894] — “‘A voz que se ouve’ em Kate Chopin: *A Respectable Woman*” — publicado nos anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura (1996), evento promovido pelo Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura (NIELM) e realizado em 1995 no Rio de Janeiro. Esse ensaio será abordado em momento adequado. Entrementes, o primeiro estudo longo sobre a obra de Chopin em terras de Santa Cruz é a dissertação de mestrado de Annette Sickert Karam — **A Space Beyond – Amoral Oscillations: Language and Transgression in *The Awakening***¹¹⁷ — defendida em 1997 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e orientada por Rita Terezinha Schmidt, outra importante feminista brasileira.

Escrita em inglês por que a autora é alemã, a dissertação de Karam propõe uma interessante análise de **O despertar** numa perspectiva pós-estruturalista de linha barthesiana, derridiana e bakhtiniana amalgamada às perspectivas feministas anglo-americana e francesa. No mesmo ano em que defendeu sua dissertação, Karam publicou um breve ensaio, em um livro organizado por sua orientadora, no qual apresenta e discute sinteticamente o cerne da leitura desenvolvida em sua dissertação, leitura essa que recorre ao conceito barthesiano de *oscilação amoral* (*amoral oscillation*) entendido como “‘o contrário de uma oposição’” (1997, p. 129). Assim, a crítica-teórica reconhece na textualidade mesma de **O despertar** “um movimento” que pode ser descrito “como uma ‘oscilação amoral’” (id., *ibid.*) a medida que o termo *oscillation* [“oscilação”] é propriamente “[o] movimento do texto”, que pode ser “descrito como circular [e não como círculo], como uma oscilação”, o que abre a possibilidade de uma “abertura, uma *dinâmica de abertura e fechamento* [*openended-ness*], não oferecida por um círculo fechado” (id., p. 130, grifo nosso), enquanto *amoral*, no seu entendimento, designa uma “transgressão da moral literária dos gêneros e da moral linguística do discurso convencional” (id., *ibid.*).

O que Karam está apontando, portanto, é uma característica da textualidade de Chopin que remete a essa própria textualidade, uma transgressão à moralidade dos gêneros literários e textuais, uma oscilação que se configura como um permanente jogo de “abertura e fechamento” — *openended-ness* = *openness* (“abertura”) e *endedness* (“fechamento”) — e se manifesta mais claramente nos estilos e ambiguidades, no palimpsesto da obra, o que transcende o reino do texto literário e atinge o reino do leitor (o qual, em última análise, também é textual). Sob essa perspectiva, “[a] linguagem, o texto e o estilo oscilam do mesmo

¹¹⁷ Vide Bibliografia Consultada.

modo que Edna oscila e eu, como leitor, oscilo com ela” (KARAM, 1997, p. 131), o que é uma percepção brilhante também evocada, mas não necessariamente desenvolvida ou ampliada, em leituras pós-estruturalistas do romance em questão como “The Construction of Ambiguity in *The Awakening*: A Linguistic Analysis” (1980), de Paula Treichler, que trata da ambiguidade na obra sob a perspectiva da Linguística e da Estética da Recepção; e “‘A Language Which Nobody Understood’: Emancipatory Strategies in *The Awakening*” (1987), de Patricia Yaeger, um ensaio magistral sobre os estilos discursivos de **O despertar**. Karam não explica, nem em sua dissertação e nem no ensaio que a resume, *o que é* exatamente — e *se é* — essa oscilação amorosa por ela apontada, que se repete insistentemente em todos os aspectos do texto da obra-prima chopiniana a ponto de elevá-la a um *espaço além* (*a space beyond*) de todas as oscilações amorais e gerar conclusões bastante reveladoras:

[n]a passagem final do romance o movimento oscilatório do texto atinge seu clímax. Pensamento analítico e passagens impressionistas não estão apenas entrelaçados (o narrador apresenta os últimos pensamentos de Edna em um *flashback* situado dentro da cena, de modo a retratar a “mecânica” onírica de sua determinação em nadar rumo à morte), mas o texto ali repete sentenças, palavras e imagens já usadas anteriormente. *As palavras são repetidas de um modo ligeiramente alterado, delineando assim não um círculo completo mas um círculo aberto, e as imagens reutilizadas na passagem também servem para ilustrar a ambiguidade ou oscilação tão característica do texto.* [...]. Uma oscilação que domina o texto num constante movimento de ir e vir, jamais parando em apenas um dos pólos (mesmo que às vezes deixe o leitor tentado a fazê-lo!), mas sempre atingindo um extremo para imediatamente começar seu movimento em direção ao outro extremo (KARAM, 1997, p. 133, grifo nosso).

Apesar de não ter desenvolvido as riquíssimas possibilidades dessa percepção ímpar dos potenciais interpretativos que a oscilação amorosa pode agregar a uma leitura de **O despertar**, o simples fato de Karam tê-la reconhecido e de tecer considerações e análises sobre ela já é louvável e permite, então, inferir que se trata de “um *processo* aberto e infinito, ao mesmo tempo de geração e de subversão de significados” (JOHNSON, 1995, p. 40, grifo da autora), ou seja, uma manifestação da escritura.

Um ano depois de vir a público a dissertação de Karam, Nadilza Moreira, também importante feminista brasileira, defendeu sua tese de doutorado — **A condição feminina em**

Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin¹¹⁸ (1998) — dedicada à comparação entre a obra de Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin numa perspectiva feminista. O texto da tese foi revisto/revisitado e, em 2003, publicado em livro sob o título **A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin**. Dos vários pesquisadores brasileiros que têm estudado e pesquisado os textos chopinianos, Moreira é quem mais tem se voltado a esses textos e publicado a respeito. É por essa razão que o desvio que está sendo trilhado aqui recebeu o título de “*Detours de João Pessoa*”, uma homenagem à Moreira, feminista paraibana e professora da Universidade Federal da Paraíba em João Pessoa. O desvio no desvio, portanto, está em João Pessoa, onde Chopin parece ter encontrado uma atenção especial do universo acadêmico brasileiro.

Em **A condição feminina revisitada** e em outros trabalhos sobre as obras de Chopin, a teórica utiliza-se claramente das concepções do Feminismo anglo-americano — marcadamente Elaine Showalter e outras historiadoras da literatura de mulheres, como Annette Kolodny, Ellen Moers e Patricia Meyer Spacks (cf. MOREIRA, 2003, p. 43); e Gilbert e Gubar por inferência (cf. MOREIRA, 2005) — como uma perspectiva dos Estudos de Gênero, ou seja, como desdobramento desses estudos e não como episteme particular que se constitui em Estudos de Gênero ao mesmo tempo em que deles se distancia. No livro mencionado, por exemplo, Moreira parte da categoria de gênero como a possibilidade fulcral da crítica feminista e demarca seus objetivos como especificamente historiográficos: “[o] objetivo maior deste trabalho de pesquisa é resgatar uma literatura feita por mulheres. Resgate que procura valorizar não só a autoria feminina, mas uma memória literária nacional que está revelada nas narrativas das escritoras aqui estudadas” (MOREIRA, 2003, p. 22). São esses objetivos amalgamados ao gênero enquanto “categoria de análise da crítica literária” e aspecto que demarca a emergência de um “pós-patriarcalismo”, por oposição a um “pós-feminismo” (id., p. 50 – 51), que vão reger todas as suas considerações e análises sobre as obras de Almeida e Chopin no referido livro.

A forte presença da perspectiva historiográfica de linha showalteriana em um viés genderado guia também análises mais detidas e específicas da obra chopiniana desenvolvidas por Moreira, como se pode notar no ensaio “A angústia da criação na autoria feminina, uma questão atual?” (2005). Nele, a teórica vai estender as categorias de escritoras sentimentalistas e escritoras pertencentes à geração das *New Women* teorizadas por Showalter à leitura de Kate Chopin e de Júlia Lopes de Almeida para, em dado momento, concluir que é a partir do

¹¹⁸ Vide Bibliografia Consultada.

conflito entre essas duas perspectivas da literatura de autoria feminina que emerge “um conflito no que [diz] respeito à criação literária”, uma “angústia da criação literária tanto na vida pessoal, quanto na ficcional” (id., p. 235), o que claramente evoca/invoca e dialoga com as questões da angústia da influência bloomiana e, principalmente, da angústia da autoria feminina teorizada por Gilbert e Gubar. Assim Moreira articula sua ideia: “a mulher comum (a dona de casa, a mãe, etc.) e a escritora queriam ser aceitas e aprovadas, pois ambas, de forma consciente ou semiconsciente, estavam fragmentadas e divididas entre a pulsão da escrita e a repressão do feminino” (MOREIRA, 2005, p. 236).

Como se viu em momento anterior, tanto a angústia da influência quanto a angústia da autoria emergem de um *ato de (re/des)leitura*, por isso não estão relacionadas (ainda que possam influenciar), e mesmo colocam em xeque, concepções como “vida pessoal” ou, como quer Elaine Showalter, a autoridade da experiência, à medida que essas concepções são metaforizadas, tornadas literatura, ficcionalizadas, nas obras de autores e autoras que vivenciam ambas as angústias. Além disso, Moreira também não tece considerações sobre a possibilidade das categorias de sentimentalistas ou *New Women*, muito específicas do universo social e literário do século XIX estadunidense, ser aplicável ao contexto brasileiro para se poder dizer que é possível tomá-las como ponto pacífico em relação à vida e à obra de Júlia Lopes de Almeida.

Claro está, pelo brevemente exposto, que o pensamento ou o que fundamenta a crítica sobre o fazer literário chopiniano desenvolvida por Moreira, sempre em um interessante paralelo comparativo com o fazer literário de Almeida, não se alinha com a maneira como a historiografia/crítica genética feminista em geral, a teoria showalteriana em particular e o pensamento de Gilbert e Gubar são lidos no presente estudo, o que não estabelece uma dissensão, mas sim salutares posições diferentes de entendimento, usos e aplicações de perspectivas teóricas. O que haveria, então, de importante para tudo que se vem (per)elaborando e perseguindo neste estudo na crítica da obra chopiniana articulada por Moreira?

Justamente os momentos epifânicos em que essa crítica deixa entrever ou emergir algo *a mais* (não *outro*), algo *além* do que está sendo desenvolvido na superfície do texto, ainda que esse algo seja parte integrante e indissociável dessa superfície, o que se configuraria então num palimpsesto não mais literário, e sim teórico. Na leitura da obra chopiniana por Moreira há rastros e traços de uma latência que, à revelia da teórica (ou deliberadamente pela teórica? ou hospedados num gesto de acolhida pela teórica?) e no mesmo viés do que ocorre com o pensamento de Showalter, foucaultianamente instauram discursividade à medida que

desvelam (revelam e ocultam ao mesmo tempo) algo diferente e diferindo habitando o lugar intangível do palimpsesto. Os momentos em que a crítica de Moreira acena ela mesma para a escritura, em uma dinâmica que remete ao *phármakon* e ao suplemento derridianos, é o que a torna de especial interesse para este estudo, como ocorre, por exemplo, na seguinte e reveladora passagem de **A condição feminina revisitada**:

[a] narrativa de Kate pode ser classificada como uma “obra aberta”, segundo Umberto Eco. Tal traço está respaldado na forma inconclusa, ou seja, aberta que ela imprimiu à obra. Isto é, ao fechar os enredos ela deixa, sempre uma expectativa [...] de continuidade permitindo ao leitor releituras preciosas e enriquecendo a escritura de qualidades artísticas indiscutíveis e atemporais (MOREIRA, 2003, p. 174 – 175).

Moreira está tratando aqui do conto “O divórcio de Madame Célestin”, uma das obras mais instigantes e controversas de Chopin em razão de jogar diretamente com a própria condição de simulacro das máscaras patriarcais do anjo e do monstro. Entretanto, uma inferência de cabal importância como a registrada acima não se aplica apenas a esse conto, mas ao todo da obra da autora, pois solicita questões como: o que seria essa “forma inconclusa”, essa *abertura infinita*, uma sempre expectativa que enriquece “a escritura de qualidades artísticas indiscutíveis e atemporais”? Moreira responde a essas questões incitadas pelo seu próprio texto com um gesto, um indício, um piscar de olhos, um *sopro* blanchotiano: “‘obra aberta’, segundo Umberto Eco”.

Ao se consultar Eco sobre o conceito de *obra aberta* emergem alguns aspectos bastante interessantes que, inerentes e decorrentes do sopro de Moreira, ajudam a compreender o que é a “forma inconclusa” apontada pela teórica como aspecto fundamental da obra de Kate Chopin. Assim, Umberto Eco discute o “conceito” mallarmaico d’*Le Livre* que, como se sabe, é o arqui-livro, o livro que contém todos os livros, a soma de todos os livros. Talvez as melhores “aplicações” desse “conceito” (se é que é possível “aplicar” esse “conceito”, e partindo-se do princípio hipotético que de fato se trate de um “conceito”) possam ser observadas no famosíssimo poema “Um jogo de dados jamais abolirá o acaso” [“Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, 1897], do próprio Mallarmé, no igualmente famoso conto “Biblioteca de Babel” (1944), de Jorge Luis Borges, e no ousado romance **O jogo da amarelinha** [Rayuela, 1963], de Julio Cortázar. Para Eco, *Le Livre* é a quintessência do que seria uma *obra aberta*, já que o mestre de Bolonha em nenhum momento define o conceito-chave do seu pensamento:

[d]o *Livre* de Mallarmé [...] notamos a tendência a fazer com que cada execução da obra nunca coincida com uma definição última dessa obra; cada execução a explica mas não a esgota, cada execução realiza a obra mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta, pois não nos oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se (2005, p. 57).

A *obra aberta*, portanto, é um multiverso, um multi-cosmos, um espaço-tempo infinito e em permanente movimento de geração e subversão de significações que se reproduzem “caleidoscopicamente aos olhos do fruidor [o leitor] como eternamente [novas]” (id., p. 51) e dele exigem uma participação ativa, uma colaboração “para *fazer* a obra” (id., p. 50, grifo do autor), em suma, “[o] autor oferece [...] ao fruidor uma obra *a acabar*” (id., p. 62, grifo do autor) e, o que é mais importante, a *abertura* da obra consiste em “tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos” (id., p. 63). Ou seja, a *abertura da obra aberta* é um *traço estrutural*, um aspecto inerente à sua *forma*, uma *marca da textualidade mesma*. Dentro desses entendimentos, Eco aponta então três características que resumem o conceito:

1) as obras “abertas” enquanto *em movimento* se caracterizam pelo convite a *fazer a obra* com o autor; 2) num nível amplo (como *gênero da espécie* “obra em movimento”) existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo “abertas” a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3) *cada* obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma *execução* pessoal (2003, p. 63 – 64, grifo do autor).

Assim, à maneira do que Gérard Genette chama, citando Philippe Lejeune, “uma leitura *palimpsestosa*” (1997, p. 399, grifo do autor), e na mesma linha do que Annette Sickert Karam entende por oscilação amorral, a *obra aberta* é também uma manifestação da escritura. Dessa forma, ao soprar, sussurrar o conceito de *obra aberta*, no que se configura como não mais que um fio no tecido de sua argumentação, Moreira demonstra uma percepção bastante aguda sobre a obra chopiniana, uma percepção que transcende as questões

historiográficas preconizadas pela crítica showalteriana e aponta para a textualidade enquanto processo de significação, desvelando assim possibilidades diversas e de alta produtividade interpretativa da obra da autora.

Movimento semelhante pode ser observado no ora mencionado ensaio “A angústia da criação na autoria feminina, uma questão atual?” e em um ensaio anterior em quase dez anos a **A condição feminina revisitada**, qual seja “‘A voz que se ouve’ em Kate Chopin: *A Respectable Woman*” (1996). Ambos os textos são análises de contos importantes de Chopin, respectivamente “Elizabeth Stock’s One Story” e “Uma mulher de respeito”. A própria escolha de “Elizabeth Stock’s One Story” como objeto de considerações em “A angústia da criação na autoria feminina, uma questão atual?” já é bastante reveladora, pois esse conto, pertencente também àquela que teria sido a terceira coletânea de contos de Chopin, **A Vocation and a Voice**¹¹⁹, é uma obra meta-textual, uma reflexão sobre o fazer escritural, sobre a própria arte de escrever, uma vez que a “One Story” do título é a narração, pela própria Elizabeth Stock e naquela que é uma das raríssimas obras chopinianas escritas em primeira pessoa, das peripécias e dificuldades da personagem para escrever um conto.

O conto escrito por Elizabeth Stock lido pelo leitor, conto este cujo título nunca é dado pela narradora/protagonista, é simplesmente a história de como a personagem *não* conseguiu escrever um conto, “uma história aceitável” (CHOPIN, 2006p, p. 586) para os padrões patriarcais, uma história que, dentro desses padrões, fosse “original, interessante, cheia de ação e Deus sabe o que mais” (id., p. 587). É a própria história da interdição do discurso à mulher. Por não conseguir escrever um conto, a personagem decidiu então “contar como perdi minha posição [no serviço de correios de um vilarejo], devo admitir, em grande parte por minha própria negligência” (id., p. 587), “negligência” essa que se resume ao fato dela ter lido e se preocupado em entregar um cartão postal a uma outra personagem, Nathan Brightman, o que lhe rendeu a perda do emprego por razões políticas (Brightman arquitetara para que Elizabeth fosse demitida, de forma que um de seus correligionários fosse nomeado para seu posto, mas a personagem não chega a se dar conta disso) e a morte por tuberculose.

Sendo “uma história dentro de uma história” (HUTCHINSSON, 2000, p. 70), uma narrativa em *mise-en-abyme*, “Elizabeth Stock’s One Story” é uma metáfora escritural do escrever/ler que, nas mãos hábeis de Chopin, também dramatiza, em uma perspectiva gilbert-gubariana (uma perspectiva metafórica, portanto), “os problemas concernentes à mulher escritora na época de Chopin” (id., p. 71) vivenciados por ela própria e por todas as mulheres

¹¹⁹ Vide página 48 deste estudo para maiores referências sobre **A Vocation and a Voice**.

que se apoderaram da pena à sua época, ao mesmo tempo em que se constitui como um meio de “criticar iniquidades sociais [a sórdida trama arquitetada por Nathan Brightman], particularmente aquelas que concebiam a mulher explicitamente como ‘desprovidas de personalidade’” (id., p. 73).

Em sua análise desse conto em conjunto com “Ânsia eterna” (1903), de Júlia Lopes de Almeida, Moreira chama a estratégia narrativa do *mise-en-abyme* de “narrativa encaixada” (2003, p. 236), o que é um interessante sinônimo para essa técnica literária clássica à medida que remete, por exemplo, à estrutura de encaixe dos círculos do Inferno de Dante. O *coup de don* da teórica emerge quando ela afirma que o “conflito travado entre a mulher literária e a mulher estereotipada pela cultura androcêntrica que a definia como a ‘rainha do lar’, certamente, foi responsável por uma das estratégias narrativas usadas nos contos de Júlia Lopes de Almeida e de Kate Chopin, a narrativa encaixada” (MOREIRA, 2003, p. 236). Portanto, a técnica do *mise-en-abyme* resulta, no caso de Chopin, de um “conflito travado entre a mulher literária e a mulher estereotipada pela cultura androcêntrica” e, “a medida que a tensão textual cresce”, “está *diretamente relacionada* à dificuldade crescente no embate literário”, uma vez que “há uma *quebra abrupta dessa tensão, pelo encaixe de uma outra narrativa na narrativa inicial*” (id., *ibid.*, grifo nosso).

Assim, pode-se concluir que o *mise-en-abyme*, técnica que geralmente se imprime na forma do texto literário, no caso do conto de Chopin (e do conto de Almeida) se estabelece também como tema da obra, no seu conteúdo, visto que ele se instaura como “uma quebra abrupta” de uma “tensão textual” que se desenvolve na história em si, no enredo, o que pode ser perfeitamente verificado pela articulação da história narrada por Elizabeth em torno de um (enigmático) cartão postal, um texto, que é, em última instância, a causa de sua morte. Delineia-se, dessa maneira, uma disseminação do *mise-en-abyme* no todo do conto: um *mise-en-abyme* que se desdobra tanto na forma quanto no conteúdo, ou seja, uma textualidade que se volta unicamente para si mesma e torna tema e forma a sua própria condição de texto, daí se poder afirmar que “Elizabeth Stock’s One Story” é um conto escrito sobre e pela arte de escrever, é um infinito *só-escrever*, “uma ‘operação’ textual [...] única e diferenciada” que “não remete, entretanto, de certa maneira, senão à sua própria escrita” (DERRIDA, 2001, p. 9 – 10), uma manifestação mais acessível da escritura.

Por fim, como fechamento a este desvio no desvio que são os estudos chopinianos realizados pelo Feminismo brasileiro, uma breve palavra sobre o ensaio de Moreira dedicado a “Uma mulher de respeito”, “‘A voz que se ouve’ em Kate Chopin: *A Respectable Woman*”. Escrito e publicado no meio da década de 1990, quando Chopin ainda era pouquíssimo

conhecida no meio acadêmico do país — o público de leitores brasileiros já conhecia a autora desde 1958, com a publicação da primeira e única tradução ao português brasileiro de um de seus contos¹²⁰, e já tivera contato com **O despertar** na primeira tradução do livro em terras de Santa Cruz, publicada em 1994¹²¹ —, o ensaio é uma introdução à vida e obra da autora. Moreira inicia trazendo dados biográficos para, em seguida, embrenhar-se na apresentação e tratamento de questões várias em “Uma mulher de respeito”. O texto termina com a seguinte conclusão sobre esse que é um dos contos canônicos de Kate Chopin: “[é] a *arte da criação se processando*, é a *escritura* de uma mulher gerando *a partir dos espaços vazios, do silêncio que fala* e se resgata. É a *circularidade textual se (re)fazendo*” (MOREIRA, 1996, p. 389, grifo nosso).

Ou seja, o que Moreira nota no famoso conto chopiniano, um aceno para a escritura como potencialidade do texto da autora, exprime, em outras e talvez mais claras palavras, todas as considerações, percepções, inferências e evocações tecidas até o momento no presente estudo sobre a obra chopiniana. No seu interessante uso da palavra “escritura”, a teórica deixa entrever então que a escritura, basicamente um processo textual de geração e subversão de significações, é, claramente, uma característica-chave do texto da autora, texto que gera sentidos “a partir dos espaços vazios” (o subtexto teorizado por Gilbert e Gubar), “do silêncio que fala” (o paradoxal “fale silêncio” blakeano), de uma “circularidade textual” que se faz e desfaz permanentemente (a oscilação amoral apontada por Karam), “da arte da criação se processando” (a *obra aberta*, conforme Umberto Eco).

Emerge assim, dessas fundamentais palavras de Moreira, o fulcro do presente estudo, a chave-mestra, a espinha dorsal de todas as análises que seguem: a escritura como característica formal, indelével e uma potencialidade de significação da textualidade de Kate Chopin, a escritura como a característica que possibilita todas as demais características do seu fazer literário propriamente dito. Portanto, os presentes *detours de* João Pessoa instauram, mesmo determinam, o próximo caminho a ser aqui percorrido, o caminho da textualidade chopiniana, e, de certa maneira, lançam as bases intangíveis que constituem a estranha ponte que liga o Feminismo à Desconstrução outrora vislumbrada na introdução desta tese como “uma união sexual para sempre diferida” (SPIVAK, 1976, p. LXVI).

Antes, porém, de se trilhar esse novo caminho apontado por Moreira, ou o mesmo caminho configurado de outra forma, é preciso, por justiça e reconhecimento, brevemente

¹²⁰ “O divórcio de Madame Célestin” [“Madame Célestin’s Divorce”], publicado em RIEDEL, 1958, p. 159 – 162. Vide Bibliografia Consultada.

¹²¹ Vide Referências Bibliográficas.

referir outros estudos e estudiosos brasileiros da obra chopiniana que, apesar de se distanciarem das linhas do presente estudo, desenvolveram importantes pesquisas sobre tal obra. É o caso dos estudos de Maria Eloisa Sroczynski e de Marcela Silvestre¹²².

Sroczynski dedica sua dissertação de mestrado, orientada por Susana Funck, outra importante feminista brasileira, a **Uma análise lingüístico-discursiva de *O despertar de Kate Chopin***¹²³ (2004). O estudo, como seu título deixa claro, recorre às teorias da Análise do Discurso, particularmente a perspectiva bakhtiniana dessas teorias, como interfaces de análise da obra-prima de Chopin, e procura investigar os discursos relacionados à sexualidade na construção da identidade da personagem Edna Pontellier como sujeito do discurso.

Já Marcela Silvestre dedica sua dissertação de mestrado, **A personagem feminina como vítima ou agente da ironia no conto de Kate Chopin** (1997), orientada por Carlos Daghljan, iminente estudioso da literatura estadunidense no país, e sua tese de doutorado, **Processos de construção e representação da identidade feminina em contos de Kate Chopin**¹²⁴ (2006), orientada por Maria Clara Bonetti Paro, também importante especialista na literatura estadunidense, ao estudo da contística chopiniana. Na dissertação de 1997, Silvestre investiga o tropo da ironia nos contos mais importantes da autora e propõe que esse tropo se instaura sempre a partir das personagens femininas, que são ora suas vítimas, ora seus agentes. Na tese de 2006, Silvestre lida com a construção da identidade feminina em vários contos da autora pautando-se pelo conceito showalteriano de ginocrítica, o qual, infelizmente, a leva a colocar e a perseguir, no seu estudo como um todo, uma questão anacrônica: “a principal questão que se apresenta nesta tese é a de se poder ou não afirmar que, por tratar das questões da mulher do seu tempo, Kate Chopin deve ser considerada uma escritora feminista” (SILVESTRE, 2006, f. 11).

¹²² Há, com certeza, outros estudiosos que se debruçaram ou ainda se debruçam sobre a vida e a obra de Kate Chopin no Brasil, porém estes, infelizmente, não chegaram ao conhecimento do autor desta tese em suas pesquisas, ao que ficam aqui as mais sinceras desculpas.

¹²³ Vide Bibliografia Consultada.

¹²⁴ Vide Referências Bibliográficas para a tese de 2006 e Bibliografia Consultada para a dissertação de 1997.

PARTE II:

A Escritura de

Kate Chopin,

ou os Segredos no Sótão

3. ALEGRIA MONSTRUOSA E FATAL: A REVISÃO DO SÓTÃO EM “THE STORY OF AN HOUR”

Num quarto sem janelas, um fogo crepitava, protegido por um alto e forte guarda-fogo. Uma lâmpada ardia, suspensa do teto por uma corrente. [...]. No fundo do quarto, envolto nas sombras, um vulto caminhava de um lado a outro. Se era uma fera ou um ser humano, não se poderia dizer à primeira vista. Rastejava, de quatro, saltando e rosando como um estranho animal selvagem. Mas estava coberto com roupas, e uma massa de cabelos escuros e emaranhados, revoltos como uma juba, escondia-lhe a cabeça e a face.

Charlotte Brontë¹²⁵

“The Story of an Hour”¹²⁶ é um dos contos mais importantes de Kate Chopin. Escrito em 19 de abril de 1894 (cf. SEYERSTED, 1980, p. 57), a autora o submeteu para publicação primeiramente à revista **Century**, importante periódico estadunidense da época, mas o manuscrito foi rejeitado como “não ético” (id., p. 68). Chopin submeteu-o então à revista **Vogue**, outra importante publicação da época, mas novamente o texto foi rejeitado por ser considerado “excessivamente ultrajante” (BEER, 1998, p. 100). Chopin enviou-o para outros dois periódicos, **Short Stories** e **The Chap-Book**, mas os retornos também foram negativos (cf. BEER, 1998, p. 100). Foi somente com o grande sucesso obtido pela publicação de **Bayou Folk** em 1894 que a autora resgatou a autoconfiança para submeter o conto mais uma vez à mesma **Vogue**, que o aceitou e publicou em 06 de dezembro daquele ano sob o título “The Dream of an Hour”¹²⁷.

Dos contos que compõem a coletânea póstuma **A Vocation and a Voice**, “The Story of an Hour” é um dos textos mais conhecidos e antologizados desde que Edmund Wilson afirmou ser ele “um de seus [Chopin] contos mais interessantes” (1962, p. 589) em **Patriotic Gore** e que George Arms, em resposta ao crítico, levantou polêmica ao taxar a ironia presente no enredo de “muito simples, senão muito vulgar” (1967, p. 225). Dada sua concisão, plasticidade e popularidade, a obra já foi adaptada ao cinema duas vezes: a primeira no curta

¹²⁵ In: **Jane Eyre** (2010, p. 214).

¹²⁶ “A história de uma hora”, em uma tradução livre. Vide Anexos para acesso ao texto integral do conto.

¹²⁷ “O sonho de uma hora”, também em tradução livre. O título pelo qual o conto é atualmente conhecido foi dado pela própria autora seis anos depois da primeira publicação na revista **Vogue**, quando Chopin estava preparando sua terceira coletânea de contos, **A Vocation and a Voice** (1991).

Kate Chopin's "The Story of an Hour" (1982), dirigido por Martha Wheelock e Marita Simpson, em que se tem uma transposição *ipsis literis* do enredo para a linguagem cinematográfica; e a segunda no também curta **Five Stories of an Hour**¹²⁸ (1988), dirigido por Paul Kafno, Greg Lanning e David Hodgson e resultado de uma mini-série produzida pela BBC de Londres, em que se tem o conto transformado em cinco *sketches* breves com diferentes argumentos¹²⁹.

De tonalidades autobiográficas¹³⁰ e proporções minimalistas, "The Story of an Hour" narra em pouquíssimas páginas os momentos imediatamente anteriores à morte de Louise Mallard, uma mulher que "sofria de um problema de coração" (CHOPIN, 2006m, p. 352), como faz questão de frisar o narrador no primeiro parágrafo do texto. Richards, jornalista amigo do marido da protagonista, recebeu a informação de que houve um acidente com o trem em que viajava Brently Mallard e este veio a falecer. Após certificar-se duas vezes, por telegrama, sobre o ocorrido, Richards foi até a casa dos Mallard e deu a notícia à Josephine, irmã da protagonista, que se encarregou de transmiti-la à já viúva.

Ela não ouviu a história como muitas mulheres a ouviram, ou seja, com uma incapacidade paralisada de aceitar seu significado. Chorou imediatamente, com um abandono súbito e violento, nos braços da irmã. Quando a tempestade da dor se desanuviou, ela foi para o quarto sozinha. Não permitiu que ninguém a seguisse (id., *ibid.*).

No quarto, um local fresco e iluminado, Louise sentou-se em uma poltrona e permaneceu calada e imóvel. Entretanto, "[h]avia algo que vinha ter com ela e ela aguardava-o com receio. O que era? Ela não o sabia. Era demasiado sutil e ardiloso para o nomear" (id., p. 353). Esse misterioso "algo", essa "coisa que se aproximava para possuí-la", era também indiscernível e intangível além de sutil e ardiloso, mesmo assim a Sra. Mallard "lutava com determinação para afastá-l[o]" (id., *ibid.*). Mas ela não resistiu e, "[q]uando se abandonou, uma pequena palavra sussurrada escapou por entre seus lábios semi-abertos. Disse-a repetidamente em voz baixa: 'livre, livre, livre!'. O olhar fixo e vago e o olhar de terror que

¹²⁸ Vide Referências Bibliográficas para **Five Stories of an Hour**, e Bibliografia Consultada para **Kate Chopin's "The Story of an Hour"**.

¹²⁹ Destaque para o *sketch* "The Husband's Story", uma paródia do conto de Chopin na perspectiva do Sr. Mallard, marido da protagonista. Com roteiro do escritor, apresentador e humorista David Stafford, a personagem do Sr. Mallard reclama das idiosincrasias de Louise, uma mulher capaz de "fazer até um Seinfeld sentir-se culpado" (FIVE..., 1988).

¹³⁰ Em razão da clara referência ao acidente de trem que matara o pai da autora em 1855. Vide páginas 32 e 33 da presente tese.

tinham se seguido deixaram os seus olhos” (id., *ibid.*). Encantada com o significado da palavra que acabara de pronunciar, Louise ainda acrescenta em momento posterior: “‘Livre! Corpo e alma livres!’ Continuava ela a sussurrar” (id., p. 354).

Depois dessa experiência claramente epifânica — que neste estudo será chamada Cena da Epifania —, a Sra. Mallard recobrou a autoconfiança e “[n]ão parou de se perguntar se a alegria que se tinha apoderado dela era monstruosa ou não” (id., p. 353). Depois, vislumbrou o futuro: primeiramente, “viu para além daquele momento amargo uma longa procissão de anos vindouros que iriam pertencer-lhe completamente. [...] [V]iveria para si própria” e “[n]ão haveria uma vontade poderosa sobrepondo-se à sua naquela persistência cega com a qual homens e mulheres acreditam ter o direito de impor uma vontade pessoal sobre seus semelhantes” (id., *ibid.*). Em seguida, “[s]ua imaginação corria descontroladamente por aqueles dias que tinha à sua frente. Dias de primavera e dias de verão, e todos os tipos de dias que seriam só seus” (id., p. 354).

Preocupada com a saúde e o silêncio da irmã, Josephine bateu à porta do quarto pedindo-lhe que abrisse e a deixasse entrar. Mas Louise respondeu com uma negativa: “— Vá embora. Não vou ficar doente. Não. Ela estava sorvendo o próprio elixir da vida” (id., p. 354). Antes de abrir a porta em razão da insistência da irmã, a Sra. Mallard “[m]urmurou uma breve oração para que a vida fosse longa. Afinal, fora apenas ontem que ela estremeceu em pensar que a vida pudesse ser longa” (id., *ibid.*). Em seguida, as duas descem a escada que ligava o quarto à parte térrea da casa, onde Richards as aguardava. Nesse instante fugaz,

[a]lguém estava abrindo a porta principal com a chave. Era Brently Mallard quem entrava, um pouco sujo da viagem, carregando calmamente sua maleta de mão e seu guarda-chuva. Estivera muito longe do local do acidente e nem sequer sabia que tinha havido um. Ficou espantado com o grito lancinante de Josephine e com o movimento rápido de Richards para impedi-lo de ver sua esposa.

Mas Richards agiu demasiado tarde.

Os médicos disseram que ela morrera de ataque de coração... de uma alegria fatal (CHOPIN, 2006m, p. 354).

É assim que Kate Chopin finaliza “The Story of an Hour”, ou seja, instaurando o que Muecke chama de “ironia dramática” (1995, p. 25), a ironia shakespeariana por excelência, que só se realiza no leitor/expectador, portanto “fora” do texto, ainda que arquitetada por esse mesmo texto. Trata-se de uma ironia teatral, uma ironia encenada, logo uma ironia que chama a atenção para si mesma: a ironia está em cena, portanto há uma cena da ironia. Ela é um

efeito da textualidade — na linha do entendimento de efeito para Edgar Allan Poe em “A filosofia da composição” [“The Philosophy of Composition”, 1846] —, algo que, no caso deste conto, é gerado pela reversão brusca disparada pelos três últimos parágrafos da obra, os quais revelam ao leitor que o Sr. Mallard está vivo, ou melhor, sempre esteve vivo, e que a Sra. Mallard faleceu não exatamente por causa de seu problema de coração, mas pela ruína de seus sonhos trazida pela vida do marido, vida que fora suspensa momentaneamente, tanto para o leitor quanto para as demais personagens, por telegramas. Note-se que, nesta perspectiva, a morte de Louise Mallard por problemas do coração é também um efeito provocado pelo fato do Sr. Mallard estar vivo quando, ante a prova “irrefutável” de seu falecimento trazida pelos telegramas, ele deveria estar morto.

Esse efeito irônico causado por uma reversão brusca, que se repete em diversas obras da autora (“*Désirée’s Baby*”, como se verá, é um exemplo ainda mais agudo dessa construção), é marca direta da influência de Guy de Maupassant, a quem Chopin atribuiu sua “emergência da vasta solidão” e em cujas obras ela encontrou “vida, não ficção” (CHOPIN, 2006c, p. 701), marca esta que se resume basicamente “no esporádico conto de surpresa-inversão e no gosto [de Chopin] pela coda de comentário ao final de um texto linear” (FUSCO, 1994, p. 144) e em “um apressado sem censura das emoções e desejos que um ser humano esconde dos outros — e às vezes reprime dentro de si mesmo” (id., p. 153). É de Maupassant, portanto, que Chopin herda o realismo da forma e do conteúdo, o que a coloca em consonância com sua época nos abrangentes e genéricos termos do Realismo enquanto movimento literário.

Deve-se, no entanto, acrescentar a estes dois aspectos o fato de que a autora também estava consciente da suma importância da fabricação do efeito preconizada por Poe, por isso uma segunda leitura de “*The Story of an Hour*” revela indícios dessa irônica reversão brusca disseminados em meio ao texto, como suas palavras de abertura — “[s]abendo-se que a Sra. Mallard sofria de um problema de coração, foram tomados todos os cuidados para lhe dar o mais delicadamente possível a notícia da morte de seu marido” (CHOPIN, 2006m, p. 352) —, palavras que, dada a interessante organização sintática, como bem nota Madonne Miner em um ensaio revelador, “gera[m] um sentimento muito vago de que, apesar de ‘todos os cuidados’, algo está fora do lugar” (1982, p. 30); o sobrenome da protagonista, *Mallard*, que remete à palavra francesa *malade* (“doente”, “mal” e demais sentidos destas palavras, inclusive “doente de amor” e “mal-estar”) e também, por coincidência, ao nome de uma locomotiva a vapor fabricada na Inglaterra em 1938, o que gera uma interessante, ainda que anacrônica, linha de sentido com o acidente de trem mencionado no conto e com o acidente de

trem que matou o pai da autora; o contraste gritante entre a descrição do quarto em que Louise se recolhe e o sentimento de perda que a princípio lhe acomete; a alegria monstruosa que se apodera da personagem depois de seu momento epifânico; a menção do narrador de que a Sra. Mallard “estava sorvendo o próprio *elixir da vida*” (CHOPIN, 2006m, p. 354, grifo nosso) em sua felicidade; a oração por uma vida longa feita por ela antes de deixar o quarto.

Em suma, na superfície e nas entrelinhas de “The Story of an Hour”, Chopin pratica com maestria, e por isso há ali um excelente exemplo, a segunda das “Teses sobre o conto” (1994) defendidas por Ricardo Piglia, qual seja a tese sobre o conto clássico:

[o] conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a *história 1* [...] e constrói em segredo a *história 2* [...]. A arte do contista consiste em saber cifrar a *história 2* nos interstícios da *história 1*. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário.

O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície (1994, p. 37).

Todavia, essa construção de uma “história visível” e de uma “história secreta” não é exatamente a chave-mestra do conto em questão, mas sim o que Barthes chama de “tagarelice do texto”, ou seja, “essa espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura” (2006, p. 8), pois sendo o “efeito surpresa” fabricado por Chopin uma ironia dramática, ou seja, uma ironia que transborda os limites do texto para se realizar no leitor, a “história visível” (texto) lida pelo mesmo leitor e a “história secreta” (entrelinhas) que emerge na superfície do conto são uma encenação da linguagem, um gesto, uma mímica, indício do acontecimento de um evento que parece não estar localizado em lugar algum da textualidade, mas sim deslocado, à parte. Não se localizando em lugar algum, portanto, esse efeito da textualidade localiza-se em todos os lugares: é o que abre a possibilidade da própria textualidade, a qual se volta para si mesma. Dessa forma há, nos aspectos mais abrangentes da superfície e das entrelinhas de “The Story of an Hour”, um apontar, um remeter à escritura, o que por certo fundou a abertura para as diversas e controversas leituras e interpretações dessa obra que vêm sendo realizadas desde as palavras de Edmund Wilson e George Arms.

Per Seyersted, por exemplo, sugere que o conto é uma espécie de exorcismo, pois “concedeu-lhe [à Chopin] certo alívio no que ela evidentemente sentia como repressão ou frustração, liberando assim forças que se encontravam adormecidas em seu interior” (1980, p. 58). Para o crítico-teórico, esses sentimentos de repressão ou frustração são decorrentes diretamente do casamento da autora, que Seyersted defende ter sido infeliz a partir da entrada

de 22 de maio de 1894 de **Impressions**, segundo diário de Chopin, onde se lê “[s]e fosse possível a meu marido [...] retornar à Terra, sinto que eu desistiria sem hesitar de cada coisa que tem acontecido em minha vida desde que [ele] a deixou [...]. Para fazê-lo, eu teria que esquecer os últimos dez anos do meu crescimento... meu verdadeiro crescimento” (CHOPIN, 1979c, p. 92 – 93). O crítico norueguês lê essas palavras como diretamente relacionadas ao fato de que “Louise Mallard [...] exclama ‘— Livre! Corpo e alma livres!’ no momento em que lhe é dito que tinha se tornado viúva” (SEYERSTED, 1974, p. 13), o que é uma leitura interessante, ainda que bastante discutível por relacionar inadvertidamente fato e ficção, algo ainda hoje muito comum entre os críticos da obra chopiniana.

Já Emily Toth, que concorda com Seyersted, argumenta que a obra é “um ataque contra o casamento, contra o domínio de uma pessoa sobre outra” e uma “crítica do ideal de auto-sacrifício que ainda perseguia as mulheres ao final do século [XIX]” (1990, p. 252). Seyersted e Toth alinham-se à opinião de Bert Bender, um dos críticos clássicos da obra de Chopin, para quem o conto “é construído em torno da expressão lírica dos sentimentos chocantes e não ortodoxos de uma mulher sobre seu casamento” (1974, p. 264), e são questionados por Lawrence Berkove à medida que, para este crítico, “há evidência de um nível mais profundo de ironia no conto que não permite considerar Louise Mallard como uma heroína, mas como uma egotista imatura e uma vítima de sua própria autoconfiança extrema” (2000, p. 152). Peggy Skaggs nota que a Sra. Mallard “descobre que nenhuma porção de amor e segurança pode compensar uma falta de controle sobre sua própria existência” (1985, p. 53), enquanto Barbara Ewell toma a obra como “uma criativa batalha em busca da individualidade” (1992, p. 160) que é, em última análise, frustrante.

Nadilza Moreira propõe que em “The Story of an Hour” há um exemplo do que a pesquisadora entende como uma recorrência na obra chopiniana: “[a] mulher solteira e a mulher viúva, na narrativa de Kate Chopin, são tipos felizes. Elas escolheram, sempre, a vida [...] como uma [...] possibilidade de realização, de preenchimento dos desejos” (2003, p. 145). Essa leitura dá margem a se entender a morte de Louise Mallard ao final do conto como resultado de uma imposição social, pois se a personagem escolheu a Vida como uma possibilidade de auto-realização, o que de fato se verifica no decorrer de toda a Cena da Epifania, foi o universo social representado na figura repressora de Brently Mallard que lhe tolheu este dom. Nesta mesma linha de entendimento, Allen Stein nota que “Chopin faz emergir a compaixão do leitor pela Sra. Mallard em sua rebelião contra os termos de seu casamento, em sua súbita percepção de que vivia uma vida reprimida e asfíxiante” (2005, p. 64).

Numa outra perspectiva, Mary Papke lê no conto algo como um trajeto de despertar aos moldes da obra máxima de Chopin, uma vez que se trata de um enredo sobre uma mulher “cujas faculdades de reflexão foram reprimidas, subitamente vieram a ser e então foram brutalmente interrompidas” (PAPKE, 1990, p. 64). De certa forma, tem-se uma advertência à mulher, pois “auto-esquecimento” é o que está reservado àquela “mulher que muda, ainda que inserida em um mundo imutável” (id., *ibid.*). Essa sugestão de que há alguma relação entre “The Story of an Hour” e **O despertar** não é uma ideia de todo desconhecida ou nova entre os críticos chopinianos, pois Pearl Bell enfatiza que

a obra de Kate Chopin contém uma abundância latente de esposas infelizes e insatisfeitas (e alguns maridos insatisfeitos e impacientes, *pour lagniappe*), e em um conto surpreendente, “The Story of an Hour”, escrito poucos anos antes de sua obra-prima, **O despertar**, pode-se sentir o nítido delinear deste romance começando a adquirir forma na mente da autora (1988, p. 241 – 242).

De fato, em **O despertar** a protagonista, Edna Pontellier, está em luta contra as imposições e repressões advindas das instituições patriarcais do casamento e da maternidade. No decorrer da obra a personagem desarticula e abandona essas imposições e repressões substituindo-as pela emergência epifânica e imediata auto-aceitação de uma subjetividade feminina em clara dissonância com o disposto por aquelas instituições. Assim, as “faculdades de reflexão” de Edna, antes reprimidas pelos mesmos parâmetros que reprimem a subjetividade de Louise Mallard, vêm à tona de modo repentino a cada vez que ela se banha no mar (da mesma forma que possuem a Sra. Mallard em seu quarto), despertando-a para novas possibilidades da existência mais livres do que as oferecidas à mulher pelo patriarcado (nos mesmos moldes dos vislumbres futuros de Louise). No exato momento em que Edna está para aceitar definitivamente essas novas possibilidades trazidas pelo despertar há um corte brutal em sua trajetória na cena final do romance, geralmente lida como a cena de um suicídio, o que não deixa de ser um desdobramento mais amplo e lírico da morte súbita que tira a vida da Sra. Mallard em “The Story of an Hour”. Dado o contexto sócio-político-cultural em que viveu Kate Chopin, ambas as cenas finais, a do conto e a do romance, podem de fato ser lidas como advertências às mulheres quanto ao auto-esquecimento reservado àquelas que mudam em meio a um mundo imutável, daí a aguda percepção de Pearl Bell ao dizer que no conto em questão “pode-se sentir o nítido delinear deste romance começando a adquirir forma na mente da autora”.

De todas estas visões críticas sobre o conto, dois aspectos chamam a atenção: primeiramente, a não exploração por parte dos críticos, em nenhum momento histórico anterior ou posterior ao Feminismo, da possibilidade de haver um subtexto, algo mais profundo do que as simples entrelinhas de um texto, pois nem sempre acessível apenas por inferência. Enquanto característica da textualidade feminina, o subtexto suplementa, ou seja, complementa e excede, a superfície textual que o comporta. Por isso Gilbert e Gubar, cunhadoras do conceito, o concebem como algo a ser decifrado em meio às entrelinhas do texto¹³¹. No caso do conto em questão, em que Kate Chopin concretiza, como foi inicialmente demonstrado, o que Ricardo Piglia apregoa com tanta clareza em sua tese sobre o conto clássico, ou seja, “[u]ma história visível [que] esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário” (1994, p. 37), então o subtexto faz-se de algum modo presente. Se há a presença de um subtexto, que no caso de “The Story of an Hour” é um subtexto feminino, então a textualidade configurar-se, na prescrição de Gilbert e Gubar em **Madwoman**, como um palimpsesto, algo que demanda “uma leitura *palimpsestosa*” (GENETTE, 1997, p. 399, grifo do autor), pelo menos uma dupla leitura em simultâneo.

Em segundo lugar, as leituras e análises mais representativas de “The Story of an Hour” foram todas empreendidas pós-1968, ou seja, pós-emergência do Feminismo e, principalmente, pós-aparição das demais correntes Pós-estruturalistas de abordagem do texto literário. Dentro desse contexto é que Barthes e Derrida teorizaram sobre a escritura. Entretanto, nenhum crítico chopiniano que tenha abordado o conto pós-1968 utiliza ou mesmo questiona a validade de se utilizar o fenômeno da escritura como uma possível interface interpretativa para um texto que, já em seu uso da ironia dramática, também aponta para tal fenômeno.

Não é objetivo deste estudo investigar o porquê desse *gap* no discurso crítico sobre “The Story of an Hour” ou sobre quaisquer outras obras de Chopin. Antes, o que se pretende aqui é tentar minimamente entender o que é (e se é) tal *gap* ao se propor uma leitura palimpsestosa do conto e uma investigação, nessa leitura, do fenômeno da escritura. Dentro dessa proposta, um primeiro aspecto que chama a atenção em “The Story of an Hour” é a maneira como é anunciado ao leitor e às personagens a morte do Sr. Mallard, um anúncio que é a chave de todo o enredo:

¹³¹ Vide páginas 157 e 158 do presente estudo para uma discussão do subtexto enquanto algo a ser decifrado e enquanto instaurador da dinâmica do palimpsesto.

Richards encontrava-se na redação do jornal quando receberam a notícia do desastre na ferrovia, com o nome de Brently Mallard a encabeçar a lista dos “mortos”. Foi apenas o tempo de se certificar da veracidade da informação por meio de um segundo telegrama e ele apressou-se a evitar que um amigo menos cuidadoso, menos sensível desse [à Louise] a triste notícia (CHOPIN, 2006m, p. 352).

A notícia da “morte” do Sr. Mallard chegou, portanto, via um telegrama enviado a um jornal, mas não se sabe quem enviou esse telegrama e quem era seu destinatário. Note-se, pela passagem acima, que esse destinatário não era Richards, o amigo do Sr. Mallard, e que não é revelado ao leitor o nome do jornal. Richards, que se pode concluir ser um jornalista, estava possivelmente trabalhando quando alguém recebeu a notícia e a transmitiu aos demais. Não foi, é claro, uma coincidência ele estar no lugar e no momento exatos do anúncio do ocorrido, mas foi por certo um jogo narrativo cuidadosamente arquitetado — já que não existem acasos em literatura que não sejam jogos narrativos — ele estar neste lugar e momento e ser amigo de uma das vítimas do acidente anunciado. Por essa razão, e talvez apenas por essa razão, é que Richards resolve certificar-se do fato por meio de um segundo telegrama para, só então, dirigir-se à residência dos Mallard.

Como fica insinuado pelo texto chopiniano acima citado, Richards é um homem cuidadoso e sensível, ou seja, um homem que aparentemente não se enquadra nos padrões sociais esperados do sexo masculino, visto cuidado e sensibilidade serem qualidades tradicionalmente atribuídas às mulheres pelo patriarcado. Isso abre a possibilidade de se fazer algumas especulações analíticas sobre a personagem, especulações que não são mais do que conjecturas discutíveis visto não encontrarem maior sustentação na textualidade do conto, ainda que possam indiciar a abertura infinita à geração de significados que é característica da obra chopiniana. Dentro dessas prerrogativas, pode-se considerar que Richards é simplesmente um homem diferenciado, um *gentleman* aos moldes austenianos, personagem típica do romance cortês. Pode-se afirmar ainda, como uma espécie de desdobramento dessa primeira possibilidade, que Richards tinha algum tipo de apreço pela Sra. Mallard, apreço esse que pode se configurar como afeto ou mesmo paixão, daí suas cuidadosas e sensíveis precauções na transmissão da notícia fatídica. Essa mesma afirmação pode ser estendida à inter-relação dessa personagem com Josephine, a irmã de Louise, a quem Richards primeiro transmite a referida notícia, pois não é revelado pela narrativa do conto, por exemplo, o que aconteceu entre ambos enquanto ocorria a Cena da Epifania.

Uma leitura um pouco mais voltada aos Estudos de Gênero poderia concluir que Chopin quis, no seu procedimento feminista de desarticulação do patriarcado, feminizar Richards, ou torná-lo um andrógino, o que implicaria numa crítica um tanto quanto radical demais por parte da autora, e posturas radicais não são características de sua obra. Já uma leitura pautada pelos *Queer Studies* poderia enveredar pela tese de que Chopin quis imprimir nesta personagem algum aspecto homossexual, o que é uma possibilidade bastante vaga e praticamente sem nenhuma sustentação no texto, porém ela não deve ser descartada quando se lida com os escritos chopinianos visto que **O despertar** e outros contos da autora insinuam, ainda que de modo sutil, a presença da homossexualidade.

De qualquer forma, apesar de todas essas especulações, Richards permanece simplesmente uma personagem que tem uma função específica em “The Story of an Hour”, qual seja trazer a notícia da “morte” do Sr. Mallard à Sra. Mallard. No entanto, não é ele quem diretamente relata o ocorrido à protagonista do conto, mas sim Josephine, sua irmã. Foi Josephine quem narrou o corrido à Louise “em sentenças truncadas”, por meio de “insinuações indiretas que revelavam meias verdades” (CHOPIN, 2006m, p. 352).

Pode-se notar, então, que entre o fato da “morte” de Brently Mallard — e aqui está-se partindo ainda da situação inicial criada pelo narrador de que a “morte” do Sr. Mallard é um “fato verídico” dentro do enredo — e a notícia desse “fato” à sua esposa há alguém que soube do ocorrido e enviou um telegrama a um jornal; um desconhecido (do leitor somente) que recebeu um telegrama; um jornal também desconhecido (do leitor somente) para onde foi enviado esse telegrama. Há também Richards; um segundo telegrama de confirmação; a fala de Richards à Josephine, que está inteira e propositalmente omitida; Josephine e todas as suas possíveis reações à notícia trazida por Richards; e o narrador, que em sua interferência demiúrgica simplesmente adjetiva a maneira como Josephine deu a notícia à Louise, por meio de “insinuações indiretas que revelavam meias verdades”, ou seja, com palavras vagas e de significação em suspenso: insinuações que não eram insinuações, verdades que não eram inteiramente verdades, mas que também não eram mentiras.

Em última instância, só há interpretações e, portanto, textos, falados e/ou escritos, entre o “fato” da morte do Sr. Mallard e o relato do fato à Sra. Mallard. O “fato”, portanto, foi transformado em texto e, como tal, pode ser manipulado ao bel-prazer do seu emissor/escritor, dependendo disso também sua veracidade, seu estatuto de verdade. Se o emissor/escritor pode manipular o texto do “fato”, então o “fato” pode ser ficcionalizado, ou seja, pode ser qualquer coisa entre verdadeiro e falso, inclusive “insinuações indiretas” e “meias verdades”. O “fato” pode ser, ele mesmo, ficção, ao que a recíproca também é verdadeira, pois ele está deslocado

na textualidade já que “não se realiza, não tomou lugar uma vez, como um *evento*. Não ocupa um simples lugar. Não se realiza *na* escrita. Este des-locamento (é o que) escreve/é escrito” (DERRIDA, 1981b, p. 193, grifo do autor). Esse deslocamento do “fato” é o que possibilita a textualidade do conto em questão, pois é a partir dele e graças a ele que ocorre a Cena da Epifania de Louise Mallard. Trata-se, portanto, da textualidade voltando-se para si mesma. É o acontecimento da linguagem, o acontecimento da escritura.

O jogo com a comunicação por cartas — o telegrama é aqui tido como carta por associação —, da forma como arquitetado por Kate Chopin em “The Story of an Hour”, é, de certa forma, um clichê. Edgar Allan Poe já fizera algo semelhante, e de maneira muito mais elaborada, em “A carta roubada” [“The Perloined Letter”, 1844], e antes dele Shakespeare em **Romeu e Julieta**, o autor anônimo de **O romance de Tristão e Isolda** [**Le roman de Tristan et Isuet**, c. séc. XII d.C.] e diversos outros autores. Porém, em todos esses casos da presença de cartas na arquitetura de enredos, inclusive naqueles em que as cartas possibilitam ou são o próprio enredo, como nos romances epistolares — **Pamela** (1740), **As ligações perigosas** [**Les liaisons dangereuses**, 1782] ou **Drácula** [**Dracula**, 1898], por exemplo —, o conteúdo das cartas sempre relata fatos verídicos. Mesmo que uma ou algumas das cartas em jogo traga notícias ou seja ela mesma falsa, isso se dilui dentro de um enredo maior e nem sempre provoca uma alteração brusca na história ou causa espanto no leitor. Não é o que se verifica no conto de Chopin em questão.

A chegada de Brently Mallard vivo ao final da obra e, mais do que isso, o fato destacado pelo narrador de que ele estivera muito distante e totalmente alheio ao acidente que ocorrera — “[e]stivera muito longe do local do acidente e nem sequer sabia que tinha havido um” (CHOPIN, 2006, p. 354) —, não apenas coloca em xeque a veracidade dos telegramas do enredo ao se constatar que há neles um erro de informação, mas invalida-os por completo em termos de meio de comunicação. As cartas do enredo traziam informações inverídicas, e não são dadas maiores explicações sobre como e porque isso ocorreu. As consequências disso são devastadoras: Louise Mallard morre e tudo que ela vivenciara entre a notícia dada por Josephine e a chegada do Sr. Mallard não passou de fantasias criadas em meio a uma inverdade, ilusões de uma existência impossível, expectativas de realidade que são fictícias dentro do próprio conto que as comporta, conto que já é em si mesmo uma teia de ficções. Pode-se mesmo afirmar que esse espaço de tempo vivido pela Sra. Mallard entre a ficção (os telegramas) e o “fato” (o Sr. Mallard aparecer vivo) é uma vida vivida em suspensão num espaço-tempo outro, uma vida vivida na Morte, pois não é por acaso que o narrador

chopiniano destaca, no primeiro parágrafo do conto, que Louise sofria de problemas do coração.

Uma vez sofrendo desses problemas, o narrador deixa subentendido que a Sra. Mallard está marcada com o signo da Morte: a qualquer momento a Grande Ceifadora pode vir ao seu encontro, daí os extremos cuidados de Richards e Josephine na transmissão da notícia. Em “The Story of an Hour” este momento já está dado na primeira palavra do conto, pois Brently Mallard sempre esteve vivo, desde antes do início da história — o que implica que o enredo inicia-se, portanto, em *medias res* —, ao passo que se pode considerar Louise Mallard morta no instante em que recebera a notícia da morte do marido. Mas, por ser ela vítima de um demoníaco *coup de langage*, a Sra. Mallard permanecera viva — como uma marca ou impressão, um espectro, uma fantasmagoria — e fantasiara futuros para si mesma em meio a um efeito de linguagem. Louise Mallard é, dessa forma, também um efeito da linguagem, um ser de papel cuja existência não tem outra razão que não o puro e simples prazer proporcionado pelo tecer-se (ainda que esse tecer-se seja um enigma) a si mesma da linguagem.

Dentro dessa linha interpretativa, outro aspecto que emerge é o fato de que o leitor é levado, de modo sub-reptício e extremamente manipulador, a acompanhar o trajeto de Louise Mallard, a identificar-se com ela pelo mistério que envolve sua epifania na cena análoga. O momento da possessão inexplicável que a acomete, o murmúrio da palavra “livre” e a metáfora usada pela personagem de que ela “estava sorvendo o próprio elixir da vida” (CHOPIN, 2006m, p. 354) arrebatam o leitor de tal forma que o impedem, pelo menos nas primeiras leituras da obra, de enxergar com outros olhos que não sejam os da protagonista, olhos que “ostentavam um triunfo febril” e a faziam caminhar “como uma deusa da Vitória” (CHOPIN, 2006m, p. 354). Diante disso, não por coincidência Bernard Koloski nota, com precisão ímpar, que “The Story of an Hour” é um conto “em grande parte sobre a visão, sobre o que a Sra. Mallard vê, sobre o que o narrador da história vê que a Sra. Mallard vê” (1996, p. 4), ao que se poderia acrescentar também, como uma espécie de suplemento à afirmação de Koloski, um “sobre o que o leitor vê com a visão de Louise e do narrador”, e a visão de Louise e do narrador, como se verificará abaixo, compõe-se em justaposição pelo discurso indireto livre utilizado por Chopin em suas obras.

Por isso, quando Brently Mallard aparece vivo e a Sra. Mallard morre o leitor morre junto com ela, pois participara daquele breve instante de sua existência como se fosse o seu próprio instante. O instante se consagra em seu vir a ser e configura-se uma *petite mort* no momento fugaz da compreensão, por parte do leitor, das implicações do fato do Sr. Mallard

estar vivo. Essa *petite mort*, um orgástico átimo de morte vivenciado exclusivamente nos meandros e pelos meandros da linguagem, resulta do prazer absoluto de se compreender o como a linguagem foi usada para criar o efeito do conto. Trata-se da Morte vivenciada como textualidade, a Morte como escritura, a qual possibilita a oposição entre real e ficcional no instante em que desarticula essa mesma oposição: no momento em que morre junto de Louise Mallard por ter sido enredado pela textualidade do conto, o leitor permanece vivo, salvaguardado no mundo que ele acredita ser real. É essa sensação alucinante de vivenciar a Morte na Vida no acontecimento da linguagem, na escritura, indício que há então Vida na Morte, que é a *petite mort*¹³² arregimentada pela malha textual de “The Story of an Hour”. Em outras e mais líricas palavras, trata-se do “prazer do texto”, que “é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza” (BARTHES, 2006, p. 12).

Tudo isso está implicado na inverdade contida nos telegramas do conto, inverdade que se redobra em si mesma por ter tido sua veracidade confirmada pelo gesto de Richards em se certificar da informação sobre a morte do Sr. Mallard por meio do segundo telegrama. “Aqui”, dirá Richard Fusco em seu magistral ensaio sobre a contística da autora, “Chopin ataca nossa propensão a aceitar sem provas suficientes a validade de relatos declarativos”, uma vez que “‘fatos’ são dados como impotentes pela inadequação de toda comunicação e por nossa tendência a presumir ao invés de discernir” (1994, p. 154). Assim, a autora está colocando em xeque o estatuto factual do “fato”, o “fato” como verdade independente da linguagem, no movimento escrupulosamente arquitetado de fazê-lo passar por vários meios de comunicação de forma a ressaltar, mesmo desvelar, que o “fato em si”, o seu acontecimento enquanto “fato”, é um construto de linguagem.

Esse uso da linguagem como criadora da “realidade” em “The Story of an Hour”, da linguagem encenando narcísica e eroticamente a si mesma, abre possibilidades outras, pois sendo Chopin uma escritora realista, conectada ao seu tempo e mestra nas técnicas do tipo de literatura que produzia, por que ela escreveria um conto minimalista no qual a maior parte da história e a maior parte do espaço ocupado pelo texto nas páginas são dedicados à descrever um “buraco negro existencial”; uma suspensão entre dois mundos (dos vivos e dos mortos); o acontecimento de uma epifania que levará, em última instância, a lugar algum que não o reino dos mortos, como ocorre com Louise Mallard na Cena da Epifania, o momento mais

¹³² “Orgasmo”, em francês.

importante do curto espaço de tempo entre a notícia que recebera e a morte que a acomete ante a chegada do marido vivo? Seria pelo simples (mas que nada tem de simples) prazer do texto, como diria Barthes, pelo infinito prazer provocado pelo acontecimento da linguagem? E se o for, não haveria mais nada contido nessa profusão incontrolável da palavra, o que remeteria, por exemplo, a Jean Genet e Antonin Artaud em seus usos extremos da linguagem pelo puro prazer da linguagem?

A questão dos telegramas indicia algo além dessa crítica presente na própria arquitetura de “The Story of an Hour”, o acontecimento do “texto como um processo de significação” (MOI, 1985, p. 76), processo esse de “geração do significante perpétuo” (BARTHES, 2004, p. 69). O conto, portanto, aponta para a escritura já neste primeiro aspecto de sua textualidade, o que é um índice de contaminação e disseminação do fenômeno no todo do texto. Contudo, o cerne do enredo de “The Story of an Hour” é a epifania que possui Louise Mallard sozinha em seu quarto, epifania esta cuja única testemunha é o leitor. Uma vez que, conforme dito acima, esta cena está em suspenso entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, entre a notícia da “morte” de Brently Mallard e sua aparição vivo ao final do conto, toda a textualidade, toda a geração de significações, volta-se para tal cena, que é protagonizada por uma mulher. Essa mulher tem um cúmplice que não é o leitor: trata-se do narrador, que estabelece a sua focalização num amálgama de vozes com a protagonista, daí a recorrência ao uso do discurso indireto livre que é característica da obra da autora. Como dito em outro momento deste estudo, o narrador chopiniano narra *com*, e não *sobre*¹³³, o que instaura uma identificação entre personagem e narrador que possibilita aventar, por exemplo, que a voz narrativa é feminina, uma voz que procura, em sua própria composição, desarticular o poder demiúrgico, o olhar sobre que é, portanto, um olhar distante e crítico, característico da voz narrativa patriarcal.

Logo, em meio ao acontecimento do fenômeno da escritura, o feminino está em questão. Note-se que no momento anterior e no momento posterior a esta emergência ou focalização do feminino na trama as figuras centrais são, respectivamente, Richards, espécie de “arauto” da Morte, e o próprio Sr. Mallard, o marido que esteve morto na notícia do “fato”, e não no “fato em si”. Aparentemente, Kate Chopin cria com isso uma inversão maniqueísta entre centro e margem na estrutura da obra, simplesmente trocando as posições tradicionalmente estabelecidas pelo patriarcado, qual seja a de que o centro é masculino, enquanto a margem é feminina. Essa inversão — o colocar no centro a figura de Louise e

¹³³ Vide páginas 58 e 59 desta tese.

lançar-lhe todo o foco principal da narração, e à margem as personagens masculinas — é um desdobramento da inversão brusca causada pela ironia dramática que caracteriza este texto da autora. Uma leitura mais afoita imediatamente identificaria aí uma crítica chopiniana ao Falogocentrismo, especialmente quando se verifica no próprio conto que o centro no qual está alojada Louise é um quarto, metáfora do espaço claustrofóbico ao qual a mulher sempre foi condenada pelo universo patriarcal — o sótão gilbert-gubariano, um espaço de morte —; ao mesmo tempo em que a única saída apontada por Chopin para esse espaço claustrofóbico é um caminho para a morte, que acomete a protagonista ao descer a escada que levava ao primeiro andar de sua casa, segundos após ela ter deixado o quarto/sótão.

No entanto, uma leitura mais atenta do texto, à luz das teorias da escritura e do Feminismo, revela que as questões de centro e margem, ou de masculino e feminino, não se configuram no conto em questão de maneira tão simplista quanto na estrutura de uma inversão maniqueísta, uma inversão que meramente mantém um *status quo* à medida que não coloca em xeque sua própria condição de hierarquia e oposição, condição esta que sustenta toda relação dialética, todo par conceitual (centro/margem, homem/mulher, masculino/feminino etc.). A própria referência textual de que Richards seria um homem cuidadoso e sensível, o que, como se verificou, causa instabilidades interpretativas em relação à personagem e, com isso, gera possibilidades virtualmente infinitas de se lê-la, já é um primeiro, ainda que tênue, indício de que o questionamento proposto por Chopin em “The Story of an Hour” comporta níveis mais profundos, níveis que transbordam à problemática do gênero/sexo, característica da literatura de mulheres da época, e fazem emergir a presença de um subtexto feminino, o aspecto-chave de um palimpsesto, a estratégia apontada por Gilbert e Gubar como fundamental na textualidade feminina.

Na verdade, os gêneros/sexos enquanto performances são, conseqüentemente, representações (cf. BUTLER, 1990 e 1993). No conto em questão o gênero/sexo faz parte da encenação da linguagem, mas não é e nem necessariamente determina essa encenação, por isso ler esta obra de Chopin apenas como crítica de gênero ou, como os críticos geralmente têm feito desde Per Seyersted, ler a obra como “um exemplo extremo do tema da autoconfiança” (SEYERSTED, 1980, p. 58) do feminino na figura de Louise Mallard, é reduzir as potencialidades do texto chopiniano que, como dito em momentos anteriores deste estudo e como se pretende demonstrar aqui, estabelece-se como resistência a qualquer epistemologia. Dentro desta perspectiva, Richards configura-se como um ponto de relativização dos paradigmas patriarcais, de relativização do que é determinado como masculino e do que é determinado como feminino pelo Falogocentrismo, o que estabelece

uma “lógica” do *hymen* gerindo, regendo, os pares conceituais homem/mulher, masculino/feminino, margem/centro e mesmo Vida/Morte em “The Story of an Hour”.

Da maneira como concebido por Derrida, o *hymen* pode, também, ser pensado como presença fantasmática nas teorizações sobre o útero propostas por Gilbert e Gubar, pois é justamente essa relativização da relação entre conceitos monolíticos (os membros de um par conceitual). O *hymen* é essa permeabilidade entre os membros de um par conceitual; essa suspensão espaço-temporal entre dois mundos que é a Cena da Epifania de Louise Mallard dentro de um sótão (que evoca a fantasmagoria espacial gilbert-gubariana); essa relação tão estranha estabelecida entre a vida do Sr. Mallard e a morte da Sra. Mallard, como se a morte de um fosse condição para a vida do outro, ainda que, por um átimo, a “morte” de um (a notícia da morte do Sr. Mallard) tenha transformado completamente a “vida” do outro (a epifania libertadora da Sra. Mallard). Em outras palavras, o *hymen* é “[u]m tecido sobre o qual tantas metáforas corporais são escritas” (DERRIDA, 1981b, p. 211),

a confusão entre o presente e o não-presente, junto de todas as indiferenças que esta acarreta dentro do todo da série de opostos (percepção/não-percepção, memória/imagem, memória/desejo etc.), produz o efeito de um médium (um médium como elemento envolvendo ambos os termos de uma única vez; um médium localizado entre os dois termos). Trata-se de uma operação que *ao mesmo tempo* semeia confusão *entre* os opostos e permanece *entre* os opostos “de uma única vez”. O que conta aqui é o *entre*, a condição de estar no entre do *hymen*. O *hymen* “realiza-se” no “inter-”, no espaçamento entre desejo e satisfação, entre a perpetração e sua reminiscência. Mas este médium do *entre* nada tem a ver com um centro (id., p. 212, grifo do autor).

Um ponto, no entanto, deve ser frisado na “lógica” do *hymen*: trata-se de algo “*entre* o dentro e o fora de uma mulher, e conseqüentemente entre desejo e satisfação. O *hymen* não é nem desejo e nem prazer, mas algo entre os dois. Nem futuro e nem presente, mas algo entre os dois” (DERRIDA, 1981b, p. 213, grifo do autor). Ou seja, da mesma forma que “[a] lei está no feminino” (DERRIDA, 1980, p. 225), logo a Lei, um dos pilares que sustentam o Falogocentrismo, é abarcada e acolhida pela infinitude hospitaleira do *sim*, *sim* feminino¹³⁴, o *hymen* está ele também no feminino, pertence ao feminino, e isso, para além de torná-lo indecidível como a Lei, torna indecidível tudo que é regido por sua “lógica”. O *hymen*, portanto, dissemina o indecidível, o *phármakon*, a cifra, o subtexto, o palimpsesto, onde quer

¹³⁴ Vide páginas 96 e 97 do presente estudo para a discussão do *sim*, *sim* feminino.

que ele se configure e, vale lembrar, tudo que dissemina também contamina. Uma vez disseminada a contaminação, a “lógica” do que foi disseminado desdobra-se *ad infinitum* pelas superfícies e fissuras do *corpus* contaminado, tornando instáveis suas significações. O *hymen* é o indecível, a indecidibilidade, mas não se pode perder de vista que a “[i]ndecidibilidade não é um ponto de chegada. Ela é também uma carta, uma carta mal-interpretada, porque a indecidibilidade — o tema, o motivo da indecidibilidade — tem a ver com uma dada situação na qual se tem uma oposição ou uma lógica dialética” (DERRIDA, 1987, p. 194 – 195). Portanto o *hymen*, ou o indecível do feminino, é um ponto de partida, o início/indício de algo que está inexoravelmente disseminado e, talvez, seja inapreensível por qualquer episteme disponibilizada pelo conhecimento ocidental até o momento.

É preciso ter essas nuances em mente porque é nesse “espaço” do *hymen* que se constrói e que se localiza a Cena da Epifania de Louise Mallard em “The Story of an Hour” e todas as suas implicações, inclusive a disseminação incontrolável dessa “lógica” do *hymen* no todo da textualidade da obra, “lógica” da qual emerge, a um só tempo, a escritura no acontecimento da linguagem e o subtexto do palimpsesto que caracteriza a textualidade feminina. Observe-se que, em última análise, Desconstrução e Feminismo caminham juntos neste conto de Chopin, numa espécie de “união sexual para sempre diferida” (SPIVAK, 1976, p. LXVI).

A referida cena se inicia imediatamente após a protagonista receber a notícia da morte do marido:

[q]uando a tempestade da dor se desanuviou, ela [Louise] foi para o quarto sozinha. Não permitiu que ninguém a seguisse.

Havia, à frente da janela aberta, uma poltrona confortável e ampla. A Sra. Mallard afundou-se nela, pressionada por uma exaustão física que lhe assombrava o corpo e parecia penetrar-lhe a alma.

Podia ver no espaço aberto à frente de sua casa os topos das árvores que se agitavam ao sabor da nova vida primaveril. O delicioso cheiro de chuva pairava no ar. Na rua abaixo um mascate anunciava sua mercadoria. As notas de uma canção cantada por alguém distante chegaram levemente aos seus ouvidos, e inúmeros pardais chilreavam nos beirais.

Havia fragmentos de céu azul que se revelavam aqui e ali através das nuvens que se tinham encontrado e amontoado umas sobre as outras a oeste (CHOPIN, 2006m, p. 352).

Ante a notícia que acabara de receber, e após o conseqüente estabelecimento do luto, a Sra. Mallard vai para seu quarto, sozinha, para dar início ao que Freud chamaria de vivenciar o luto (cf. FREUD, 1969c). O primeiro ponto que chama a atenção nesta cena é a posição do quarto, que fica no andar superior da casa, conforme esclarecido pelo trecho “[n]a rua abaixo um mascate anunciava sua mercadoria”. Esse quarto é, portanto, uma metáfora do sótão, uma metáfora que invoca e dialoga com toda uma tradição patriarcal, posteriormente revisitada e revista pelo Feminismo, de personagens femininas presas em cômodos localizados nos andares superiores das construções, geralmente torres e castelos, construções estas que, por conseguinte, são metáforas do falo na dinâmica de que tudo que aponta para o céu é fálico. Assim, estar presa no quarto no topo da torre, no quarto no andar superior da casa ou no sótão é estar presa, por analogia, dentro do falo masculino, como ocorre com Rapunzel no conto de fadas homônimo, com a Lady de Shalott no famoso poema de Tennyson [“The Lady of Shalott”, 1833 e 1842], com Bertha Mason em **Jane Eyre** e com diversas outras personagens femininas. Dentre estes exemplos, o arquetípico é o estabelecido pela personagem Bertha Mason, a primeira esposa de Edward Rochester que, por ter enlouquecido, fora confinada por ele no sótão de Thornfield Hall, surgindo daí o título e a inspiração do monumental estudo de Gilbert e Gubar que fundamenta esta tese.

Duas características parecem ser comuns a essas metáforas do sótão: a configuração do espaço como tumular e a ocupação desse espaço por uma mulher que perdera a sanidade. No que tange ao primeiro aspecto, o sótão é sempre um local escuro, sem janelas, claustrofóbico. Um espaço gótico onde habitam as trevas e os horrores do submundo. Como tal, é um local de morte, um túmulo que objetiva selar os destinos do feminino para mantê-lo sob rígido controle do universo patriarcal. Dentro dessa configuração, seus desdobramentos metafóricos na literatura são virtualmente infinitos, iniciando-se possivelmente no rapto de Perséfone por Hades e na caverna em que Antígona é emparedada viva; passando pela prisão de Hester Prynne em **A letra escarlata** e por um dos mais famosos poemas de Emily Dickinson — “Morri pela Beleza — e em minha cova” —; e chegando às re-inscrições do mito da caverna platônico por Mary Shelley e Simone de Beauvoir discutidas ao final da penúltima parte do capítulo anterior.

No que concerne à segunda característica, esse espaço é tradicionalmente habitado por uma mulher insana que fora nele confinada à força e sua insanidade decretada a partir das concepções Falogocêntricas sobre a questão, que abrangem desde uma patologia (histeria, esquizofrenia etc.) até um desvio às normas estabelecidas pela sociedade patriarcal (adultério, negar-se a exercer a maternidade, homossexualidade etc.). Novamente, a combinação ideal

desta com a primeira característica vem à tona na figura de Bertha Mason na obra-prima de Charlotte Brontë, cuja entrada em cena é descrita de modo impactante:

[n]um quarto sem janelas, um fogo crepitava, protegido por um alto e forte guarda-fogo. Uma lâmpada ardia, suspensa do teto por uma corrente. [...]. No fundo do quarto, envolto nas sombras, um vulto caminhava de um lado a outro. Se era uma fera ou um ser humano, não se poderia dizer à primeira vista. Rastejava, de quatro, saltando e rosnando como um estranho animal selvagem. Mas estava coberto com roupas, e uma massa de cabelos escuros e emaranhados, revoltos como uma juba, escondia-lhe a cabeça e a face (BRONTË, 2010, p. 214).

Como visto anteriormente, esse espaço de morte e loucura que é o sótão guarda, nas teorizações de Gilbert e Gubar, a textualidade feminina, pois é o espaço do apoderar-se da pena, o espaço que ao ser túmulo é também útero por ser o local que impulsiona e de onde surge a linguagem e a literatura femininas. É o Oráculo de Delphos, a caverna da Sibila, o enigma do subtexto que se esconde no palimpsesto. No entanto, a metáfora do sótão criada por Kate Chopin em “The Story of an Hour” destoa da tradição a que pertence no exato momento em que mais se aproxima dessa tradição, emergindo daí não apenas sua crítica ao tropo do sótão enquanto tradição patriarcal de confinamento da mulher mas, e principalmente, sua revisão desse tropo sem deixar de tecer uma textualidade feminina como preconizada por Gilbert e Gubar, uma textualidade que acontece a partir das configurações do próprio espaço em que está confinada e aponta, dessa forma, para si mesma enquanto fenômeno escritural.

Um primeiro aspecto que chama a atenção nesse sótão chopiniano é sua replicação, seu desdobramento não apenas como temática narrativa, como é a cena da subida de Louise Mallard ao sótão e sua permanência e epifania nesse espaço, mas como estrutura da narrativa. Nesse ínterim, a morte da protagonista da obra é decretada no primeiro parágrafo do texto, quando o narrador anuncia que ela “sofria de um problema de coração” (CHOPIN, 2006m, p. 352), logo essa morte já está dada, por isso concretizada, no início da trama. A morte inexorável, a morte como final da existência da Sra. Mallard só ocorre, no entanto, no último parágrafo de “The Story of an Hour”: “[o]s médicos disseram que ela morreria de ataque de coração... de uma alegria fatal” (CHOPIN, 2006m, p. 354). Dessa forma, todo o enredo desenvolve-se nesse espaço entre uma morte anunciada/concretizada e o acontecimento factual dessa morte, numa espécie de resposta ao espaço entre a “morte” também anunciada e o retorno de Brently Mallard vivo à história. Isso, mais do que gerar um espaço narrativo onde se tem a morte como um ciclo, arregimenta um espaço de morte, talvez mais propriamente um

espaço da Morte, no qual se tece toda a textualidade do conto, textualidade esta que guarda outros espaçamentos, textualidade essa que é feita só de espaçamentos, como o próprio espaço entre o anúncio da “morte” de Brently Mallard e seu retorno vivo ao enredo, o espaço entre a subida de Louise ao sótão e seu posterior retorno desse local e o espaço metafórico do sótão propriamente dito, representado pelo quarto onde se recolhe a protagonista.

Delineia-se, assim, um espaço de espaços, um espaço em *mise-en-abyme* que guarda, como se verá na referida Cena da Epifania, o despertar da subjetividade feminina, o despertar da protagonista para uma nova vida. Esse espaço da Morte, então, instaura o surgimento da Vida, configurando-se assim como útero, desdobramento da pena e do *phármakon* como visto na penúltima parte do capítulo anterior, logo desdobramento do sótão. O útero, portanto, é a estrutura mínima da narrativa do conto em questão. Como tal, e dadas as suas características outrora discutidas, permite concluir a presença não mais de um indício do fenômeno da escritura — como eram os telegramas —, mas o acontecimento desse fenômeno encenado na tessitura da linguagem à medida que o útero/*phármakon* é, em última análise, a escritura.

Um segundo aspecto sumamente importante na construção do sótão chopiniano é que a Sra. Mallard não foi nele confinada, mas adentrou seu espaço de livre e espontânea vontade: “foi para o quarto sozinha. Não permitiu que ninguém a seguisse” (CHOPIN, 2006m, p. 352). Sob essa perspectiva, tal movimento da personagem tem sido lido pela crítica especializada como a simbolização do isolar-se das convenções sociais por parte da mulher, uma tentativa de fuga ante as repressões do universo patriarcal, pois “[n]o instante em que ela [Louise] tranca-se em seu quarto e deixa do lado de fora seu universo social, ela também deixa do lado de fora as convenções” (JAMIL, 2009, p. 217).

Entretanto, essa entrada no sótão de bom grado também remete ao movimento empreendido pela narradora-protagonista do prefácio de **O último homem**, de Mary Shelley, no qual Gilbert e Gubar reconhecem uma revisão do mito platônico da caverna. Segundo este prefácio, a narradora-protagonista e seu marido adentram a caverna da Sibila de Cumas e lá encontram as folhas deixadas pela sacerdotisa. Nestas folhas estão escritas “profecias, relatos detalhados de eventos remotamente passados; nomes [...]; e freqüentes exultações e lamentos” (SHELLEY *apud* GILBERT; GUBAR, 2000, p. 96) “em várias línguas, algumas estranhas ao meu companheiro [...]. [H]avia palavras em idiomas modernos” (id., *ibid.*), ou seja, todo o conhecimento feminino. Note-se que, ao entrar na caverna — e o sótão também metaforiza a caverna — a narradora-protagonista estava plenamente sã e acompanhada por um homem (no caso Shelley, poeta e marido de Mary Shelley). Portanto, entrar sã no sótão é uma aventura que pode resultar no encontro da subjetividade como tradição escritural feminina, no encontro

de enigmas que só o feminino é capaz de decifrar. Pode resultar em uma experiência epifânica, exatamente o que vai ocorrer com a Sra. Mallard no conto de Chopin.

Antes, porém, de se abordar essa epifania, que se resume em uma alegria monstruosa e fatal, é necessária uma atenção especial a um terceiro aspecto do sótão chopiniano, qual seja sua configuração espacial, seu *layout*, assim descrita pelo narrador:

[p]odia ver no espaço aberto à frente de sua casa os topos das árvores que se agitavam ao sabor da nova vida primaveril. O delicioso cheiro de chuva pairava no ar. Na rua abaixo um mascate anunciava sua mercadoria. As notas de uma canção cantada por alguém distante chegaram levemente aos seus ouvidos, e inúmeros pardais chilreavam nos beirais.

Havia fragmentos de céu azul que se revelavam aqui e ali através das nuvens que se tinham encontrado e amontoado umas sobre as outras a oeste (CHOPIN, 2006m, p. 352).

Há um contraste gritante entre essa versão do sótão criada por Chopin e a tradição do sótão estabelecida pela literatura patriarcal e revisitada pela literatura feminina/feminista, pois enquanto o sótão tradicional é um espaço de morte, sombrio e claustrofóbico, o sótão chopiniano é um espaço de vida, iluminado, fresco, primaveril, agradavelmente sonoro, mesmo semi-aberto (a janela estava aberta, pois se “[p]odia ver no espaço aberto à frente de sua casa os topos das árvores” e “fragmentos de céu azul que se revelavam aqui e ali”). Nele, várias sensações se mesclam, como cheiros (“cheiro de chuva”), sons (“árvores que se agitavam”, “um mascate anunciava sua mercadoria”, “notas de uma canção cantada”, “pardais chilreavam”), cores (“nova vida primaveril”, “céu azul”) e imagens (“[p]odia ver no espaço aberto à frente de sua casa”, “nuvens que se tinham encontrado e amontoado umas sobre as outras”) para criar um espaço sinestésico, um espaço em que múltiplas sensações se permeiam, um espaço de múltiplos sentidos que ao mesmo tempo anuncia e acolhe o acontecimento do mistério da epifania mas também, por ser sinestésico, imprime uma instabilidade de significações nesse espaço e nessa epifania.

No que tange à instabilidade de significações do espaço do quarto, há aqui um desdobramento da “lógica” do *hymen* ora apontada em relação à própria posição do que se vem chamando aqui de Cena da Epifania na tessitura narrativa do conto: em meio a duas cenas em que as atenções do narrador se voltam à personagens masculinas (Richards ao início do conto; o Sr. Mallard ao final). Nesse quase inconcebível espaçamento “que *ao mesmo tempo* semeia confusão *entre* os opostos e permanece *entre* os opostos ‘de uma única vez’”

(DERRIDA, 1981b, p. 212, grifo do autor), o espaçamento no qual a Sra. Mallard desperta para a vida e vem imediatamente a falecer num intrincado jogo de Vida e Morte, os sentidos físicos embaralhados no fenômeno sinestésico¹³⁵ se disseminam e se tornam também os sentidos da linguagem, participando assim da manifestação da escritura à medida que esses sentidos são múltiplos, múltiplos por que numa indecível relação de identificação com a subjetividade de Louise Mallard e com a pluralidade da Cena da Epifania que é acolhida pela configuração espacial arquitetada por Chopin em “The Story of an Hour”.

Era jovem, com um rosto belo e calmo, cujas linhas evidenciavam repressão e até certa força. Mas agora havia um olhar melancólico nos seus olhos, que estavam fixos para além de um daqueles fragmentos de céu. Não era um olhar de reflexão, mas um olhar que indicava uma suspensão de pensamento inteligente.

Havia algo que vinha ter com ela e ela aguardava-o com receio. O que era? Ela não o sabia. Era demasiado sutil e ardiloso para o nomear. Todavia, sentia-o deslizando furtivamente do céu e chegando até ela mediante os sons, os cheiros, a cor que preenchia o ar.

Seu peito arfou e caiu tumultuosamente. Começava a reconhecer esta coisa que se aproximava para possuí-la, e, como tal, lutava com determinação para afastá-la... de uma forma tão impotente quanto suas duas mãos brancas e magras poderiam lutar (CHOPIN, 2006m, p. 353).

Observe-se, em primeira instância, que a epifania propriamente dita é descrita como “deslizando furtivamente do céu e chegando até ela mediante os sons, os cheiros, a cor que preenchia o ar”, ou seja, nos mesmos termos do *layout* do sótão chopiniano. Como bem aponta Selina Jamil, o que “Chopin mostra por meio de Louise” permite concluir que “o ato de contemplar a natureza e envolver-se em percepções sensoriais é o ato de processar estímulos emocionais” (2009, p. 217). O resultado desses estímulos emocionais é o acontecimento da epifania propriamente dita, a tomada de consciência, o despertar da protagonista do conto, que “ocorre subitamente, espontaneamente, intuitivamente” (id., ibid.). Mas se o dá-se a ser dessa epifania ocorre dessa forma, poderia-se de fato entendê-lo apenas como advindo de um “ato de contemplar a natureza”, um “envolver-se em percepções de sensoriais” e um “processar estímulos emocionais”?

¹³⁵ Note-se que o fenômeno sinestésico torna o sótão chopiniano um local etéreo, mais próximo do Paraíso do que do Inferno de Dante, num desdobramento outro do sótão teorizado por Gilbert e Gubar, mas não o seu oposto visto que irredutivelmente sótão

“The Story of an Hour” não aponta nenhuma possibilidade de resposta a essa e a outras questões levantadas e deixadas em suspenso pela Cena da Epifania. Ainda que se tome as palavras de Louise, sussurradas após o acontecimento — “livre, livre, livre!” (CHOPIN, 2006m, p. 353) —, como um indício de que se trata do vir a ser da libertação feminina ante as amarras patriarcais, o que é a leitura canônica da cena e com a qual o autor do presente estudo concorda, uma questão permanece irreduzível: o que é esse “*algo* que vinha ter com ela e ela aguardava-o com receio” (id., *ibid.*, grifo nosso)? Certamente que se pode tomá-lo como uma alegoria da liberdade, mas a liberdade não é “demasiado sutil e ardilos[a] para [a] nomear”, não faz o peito arfar em tumulto e não se luta com determinação para afastá-la. No mesmo dilema recai qualquer tentativa de clausura interpretativa quanto a esse “*algo*”: interpretá-lo como auto-afirmação feminina, percepção ou auto-compreensão da existência, possessão demoníaca ou angelical, relação sexual consentida etc. É como se, na descrição desse “*algo*”, na descrição da epifania resumida em uma única e simples palavra, a própria textualidade chopiniana se fechasse em si mesma ante a impossibilidade de tal descrição¹³⁶ e, com isso, encenasse seus próprios limites enquanto construto de linguagem. Emily Dickinson recorre a mecanismo semelhante quando coloca Deus em todos os portões no último verso de “Nossa jornada avançara:”, impossibilitando assim aos eus líricos do poema caminharem à frente ou voltarem atrás. Como a Madame Sade de Amherst, Kate Chopin interdita todas as possibilidades de se delimitar o “*algo*” pelas sendas da razão/lógica, mesmo quando coloca a pergunta “o que?” no corpo do texto.

“O que era?”, diz a voz narrativa do conto referindo-se ao “*algo*”. Com isso, ao invés de propor ou indiciar uma resposta, esta voz instaura sub-repticiamente o discurso indireto livre, pois não se sabe se é o narrador ou Louise o emissor da pergunta e da resposta, podendo ser um dos dois ou ambos. Além disso, tem-se ainda um efeito interessante desse jogo de vozes instaurado por esse tipo de discurso, qual seja a própria voz interna do leitor se mesclando às vozes do narrador e da personagem por meio da curiosidade que o “*algo*” incita no momento da leitura. Pelo menos três vozes, a da personagem, a do narrador e a do leitor — e aqui se está excluindo deliberadamente a figura do autor como voz discursiva —, poderiam ter emitido esse questionamento sobre o “*algo*”, mas apenas Louise emite uma resposta (que nada responde) à pergunta, “[n]ão o sabia”, enquanto o narrador se cala e o leitor mergulha em pensamentos ou tem sua atenção meticulosamente distraída pela malha textual da obra na imediata consequência da epifania. Verifica-se aqui, portanto, mais uma vez a escritura

¹³⁶ O que, vale lembrar, também é feito por Dante ao final do Paraíso n’A *Divina Comédia*, quando o eu lírico do poema se depara com a visão imponderável do “em si” da Trindade.

tecendo a linguagem, a ocorrência de “uma ‘operação’ textual [...] única e diferenciada, [a] cujo movimento inacabado não se atribui qualquer começo absoluto e que [...] não remete, entretanto, de certa maneira, senão à sua própria escrita” (DERRIDA, 2001a, p. 9 – 10).

É por essa indecidibilidade, mesmo derrisão de significados, do “algo” que nenhum crítico ou comentador de “The Story of an Hour” arriscou-se, antes do ano de 2003, a propor uma interpretação do vir a ser da epifania de Louise Mallard, que é incendiada por algo sutil, mas ao mesmo tempo ardiloso, que provém de todos os lugares e de nenhum lugar fazendo seu peito arfar, como se a personagem fosse tomada por uma onda arrebatadora de prazer, um prazer claramente sexual. Conotada no “algo”, essa onda arrebatadora de prazer sexual faz com que a Sra. Mallard se abandone em pleno relaxamento — “sua pulsação estava acelerada, e o sangue circulante aquecia e descontraía cada ínfima parte do corpo” (CHOPIN, 2006m, p. 353) —, efeito típico de um orgasmo.

É por essa senda da leitura do “algo” como um fenômeno relacionado ao prazer sexual que segue Daniel Deneau, o único comentador de “The Story of an Hour” até o momento a propor uma leitura para este ponto fundamental do texto. Em um curtíssimo ensaio publicado em 2003 no periódico **Explicator**, Deneau apresenta uma espécie de “definição” desse “algo”, para ele “o indefinido, o não-identificável que, no melhor que podemos julgar, é algo como uma força poderosa, sobrenatural e além do campo da experiência mundana e dos preceitos da lógica” (2003, p. 211). O crítico vai além e, recorrendo a trechos do resultado da Cena da Epifania {“boca um pouco aberta”, os olhos da personagem que se tornam “penetrantes e radiantes”, “[a] pulsação estava acelerada e o sangue circulante aquecia e descontraía todo o corpo” (CHOPIN, 2006m, p. 353)}, bem como ao uso que Chopin faz da palavra “possuir” na mesma cena (“esta coisa que se aproximava para a possuir”) e na descrição da relação sexual entre Alcée e Calixta no conto “The Storm” [“quando ele a possuiu” (CHOPIN, 2006q, p. 595)], ou seja, no sentido de “possuir sexualmente”, propõe uma interpretação para o que ocorre na cena e para o que seria o “algo”:

[o] que ocorre é, claramente, algum tipo de experiência sexual, que em um primeiro momento parece [...] um estupro aterrorizante, mas um estupro que se desdobra em algo sensualmente estimulante e relaxante e, por certo, espiritualmente iluminador. Em suma, um estupro que parece ter um resultado irônico.

Não há dúvida de que a passagem crucial se torna uma descrição explícita de uma união sexual [...].

Sem um agressor como contrapartida masculina no texto, mas apenas um “algo”, os leitores são naturalmente levados a especular. Para mim, existem duas

possibilidades, ambas sobrenaturais, às quais pendo toda vez que contemplo a passagem: a primeira é clássica, pagã; e a outra é cristã (DENEAU, 2003, p. 211 – 212).

Assim, Deneau lê a Cena da Epifania como uma relação sexual descrita de uma maneira um pouco menos explícita e erótica do que a que ocorre em “The Storm”. No entanto, diferentemente do coito consentido que se apresenta neste conto, em “The Story of an Hour” há a encenação de um coito não-consentido, que o crítico sugere se tratar de um estupro — o que seria o “algo”, na sua acepção —, mas um estupro “sensualmente estimulante e relaxante e, por certo, espiritualmente iluminador. Em suma, um estupro que parece ter um resultado irônico”. Um estupro com conotações irônicas, um estupro que não é exatamente um estupro no sentido de um ato de violência, mas sim no sentido de um ato de prazer tanto para quem (ou para “o que”, no caso) o perpetra quanto para quem é “vitimizado”. O estupro se tornaria aqui, num insidioso e brilhante *coup démoniaque*, o que Freud chama de perversão, ao mesmo tempo um princípio de prazer e um desvio sexual, à medida que a “vítima” sente prazer com o ato perpetrado por seu algoz, logo a “vítima” se torna algoz, mas talvez não se possa dizer que a recíproca seja também verdadeira visto que o “algoz” é esse “algo” “além do campo da experiência mundana ou dos preceitos da lógica” (DENEAU, 2003, p. 211). Sendo a suposta “vítima” a Sra. Mallard, resta especular quem ou o que seria o suposto “estuprador”.

A primeira possibilidade apontada pelo crítico, clássica e pagã, é o “algo” como Zeus transmutado em cisne no mito de Leda. Nesse mito, o Zeus-cisne representa “uma força potente e sinistra que advém furtivamente do ‘céu’, ataca e engendra um curso de eventos aterradores” (id., p. 212). A cena, um dos grandes motivos renascentistas, é pintada por Da Vinci e Michelangelo¹³⁷ com tintas claras e transmite um momento de intenso prazer sexual. Contudo, certamente Deneau se refere ao mito quando aponta o engendrar de “um curso de eventos aterradores”, que é resultado da união entre Zeus-cisne e Leda da mesma forma que o despertar de Louise em relação ao “algo”: Zeus, o pai dos deuses, aquele que castrou o próprio pai, é de fato essa força potente e sinistra que advém furtivamente do céu para possuir a rainha de Esparta à revelia e como que a colocar em xeque a autoridade de Tíndaro, seu marido. O resultado dessa possessão são os gêmeos Cástor e Clitemnestra e Pólux e Helena,

¹³⁷ Da Vinci na tela “Leda e o cisne” (1510 – 1515) [uma boa imagem do quadro pode ser vista no seguinte link: < <http://www.wga.hu/art/l/leonardo/05copies/4leda.jpg> >, acesso em: 06 fev. 2011] e Michelangelo na tela também denominada “Leda e o cisne” (c. 1530) [que pode ser vista no link < <http://www.wga.hu/art/m/michelan/2paintin/2leda.jpg> >, acesso em: 06 fev. 2011].

que, como se sabe, estão diretamente relacionados à famílias inteiras de mitos e seus desdobramentos (a Argonáutica e o Velo de Ouro no caso dos Dióscuros, os Atridas e a Guerra de Tróia no caso de Helena e Clitemnestra etc.). Novamente o “algo” escapa a qualquer interpretação: não é possível dizer o que ele é, mas apenas o que dele resulta.

Ainda que de conotações interessantes, Deneau parece declinar a essa leitura frente a uma segunda possibilidade, mais rica em termos de significações, por ele apontada como explicação do “algo”, qual seja a infusão do Espírito Santo, cena que é narrada em dois momentos do texto bíblico: no episódio do batismo de Cristo¹³⁸, em que o Espírito Santo desce sobre o avatar do Demiurgo na forma de uma pomba, e, muito especialmente, no episódio de Pentecostes (Atos 2, 1 – 13), o episódio clássico, difundido na cultura ocidental, em que a terceira pessoa da Trindade manifesta-se em “línguas como de fogo, que se repartiam e que pousavam sobre cada um deles [os apóstolos]” (Atos 2, 3), manifestação que resulta numa re-inscrição do mito babélico, pois “todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas” (Atos 2, 4).

Cabe notar aqui que há uma relação intrínseca entre as duas possibilidades apontadas por Deneau, e destas com “The Story of an Hour”, a partir da figurativização de Zeus como cisne e do Espírito Santo como pomba, pois ambas as forças se manifestam como pássaros. Além da presença de pássaros ser uma constante na obra de Kate Chopin — **O despertar** inicia-se com o palrar de um papagaio —, no conto em questão estes são uma das características que compõem o ambiente sinestésico do sótão chopiniano à medida que “inúmeros pardais chilreavam nos beirais” (CHOPIN, 2006m, p. 352). Há também uma identificação entre essas duas forças implícita em suas manifestações como fogo — toda vez que há na **Bíblia** uma manifestação do Demiurgo pelo fogo há uma manifestação do Espírito Santo; a manifestação mais conhecida e poderosa de Zeus dá-se pelo raio, desdobramento do fogo em sua relação com a luz —, mas Kate Chopin parece não perseguir essa possibilidade em suas obras a não ser em “The Story of an Hour”, onde ela é, no máximo, inferida. No fundo, trata-se da mesma coisa sob manifestações diferentes, mas a autora não as desenvolve dessa forma e Deneau não as percebe.

O crítico lê a cena bíblica da infusão do Espírito Santo como “concepção, renovação, autoridade, inspiração, iluminação e liberdade” (DENEAU, 2003, p. 212) e a associa à experiência epifânica de Louise Mallard, que “de fato recebe uma infusão de conhecimento de uma fonte que parece além do entendimento e mesmo da capacidade de nomear humanos”

¹³⁸ Vide nota 92 à página 185 do presente estudo.

(id., *ibid.*). Esta leitura, diferentemente da primeira possibilidade apontada pelo crítico, encontra forte respaldo na própria obra chopiniana. A figura do Espírito Santo é diretamente invocada por Chopin em dois textos: primeiramente, no conto “At Chênrière Caminada”¹³⁹ (1894), presente na coletânea **A Night in Acadie**, no qual a personagem Tonie — o barqueiro do capítulo treze de **O despertar** que leva e traz Edna e Robert de Grande Isle à Chênrière Caminada — senta-se em dado momento para conversar com sua mãe, Madame Antoine, um avatar de Afrodite¹⁴⁰, algum tempo depois de receber a notícia da morte de sua amada. A mãe estava preocupada com Tonie em razão da terrível perda, mas havia algo de diferente nele nesse momento em que veio ter com ela, pois “ela achou que havia em seu rosto um brilho que não estivera ali antes. Isso a fez pensar no Espírito Santo descendo e trazendo algum tipo de iluminação para um homem” (CHOPIN, 2006r, p. 317). A mesma figura é também invocada, de maneira um tanto quanto irônica, no capítulo seis de **O despertar**, um dos capítulos mais importantes da obra por ser a primeira descrição do despertar da protagonista, um despertar também epifânico. Diz o texto desse capítulo que

a Sra. Pontellier estava começando a perceber sua posição no universo como ser humano e a reconhecer suas relações, enquanto indivíduo, com seu mundo interior e com o que a cercava. Pode parecer um oneroso fardo, esta chegada da sabedoria à alma de uma jovem mulher de vinte e oito anos — mais sabedoria talvez do que a que o Espírito Santo geralmente admite conceder a qualquer mulher (CHOPIN, 1994a, p. 25).

De fato, tanto em “At Chênrière Caminada” quanto em **O despertar**, a invocação do Espírito Santo está sempre associada a uma “infusão de conhecimento”, a um entendimento superior, a uma compreensão sobre a existência que se assemelha a trazida pelo *Aleph*¹⁴¹ borgeano, compreensão esta libertadora de toda e qualquer amarra patriarcal — Tonie compreende que sua vida deve continuar depois da morte de sua amada; Edna Pontellier começa a compreender seu eu feminino —, na mesma linha do que ocorre em “The Story of an Hour”, ou seja, um despertar que se coaduna ao acontecimento do *Aleph* e libertador da subjetividade, no caso a subjetividade feminina na *persona* de Louise Mallard. A figura do Espírito Santo está sempre contextualizada, dentro da obra chopiniana, como o vir a ser da sabedoria, mas não qualquer sabedoria e sim uma sabedoria específica, como bem o

¹³⁹ Este conto dialoga diretamente, sob diversos aspectos, com **O despertar**.

¹⁴⁰ Vide páginas 188 e 189 deste estudo para a leitura de Madame Antoine como avatar de Afrodite.

¹⁴¹ A palavra “Aleph” é utilizada aqui conforme seu entendimento no conto “O Aleph” [“El Aleph”, 1949], de Jorge Luis Borges.

demonstram o conto em questão e as demais obras mencionadas, qual seja a sabedoria feminina que resulta no despertar propriamente dito na acepção da palavra “despertar” dentro de toda a obra da autora: é Madame Antoine quem nota uma certa presença da terceira pessoa da Trindade em seu filho; é a voz feminina do narrador de **O despertar**, feminina porque sempre a mesclar-se com a voz da protagonista nas malhas do discurso indireto livre, quem associa uma conjunção entre sabedoria, Espírito Santo e mulher na figura de Edna Pontellier; o “algo” epifânico de “The Story of an Hour”, lido por Daniel Deneau como uma infusão do Espírito Santo, se manifesta em uma mulher.

Esse vir a ser da sabedoria feminina — compreensão, entendimento, percepção de uma subjetividade feminina — está ainda relacionado a dois outros aspectos que se amalgamam na obra da autora: as uniões sexuais e as metáforas do olhar. Quanto ao primeiro aspecto, sendo o Espírito Santo a metáfora utilizada por Kate Chopin em sua obra para a sabedoria feminina, e tendo em vista que o “algo” que possui sexualmente Louise Mallard em “The Story of an Hour” é a própria terceira pessoa da Trindade na leitura que se vem perseguindo aqui sob inspiração de Daniel Deneau, então há no conto em discussão uma releitura que se estabelece como uma espécie de suplemento desarticulador da cena bíblica da Anunciação (Lucas 1, 26 – 38), a cena em que o arcanjo Gabriel anuncia à Virgem Maria que “[o] Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra” (Lucas 1, 35), ao que a santa se submete dizendo “[e]u sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo a tua palavra” (Lucas 1, 38). Esse suplemento desarticulador se dá primeiramente no fato de que o Espírito Santo não se faz anunciar antes de possuir a Sra. Mallard, empreendendo o feito em surdina, o que caracterizaria, como já aventado, um estupro. Entretanto, esse estupro perde a sua conotação de ato de violência à medida que gera prazer (sexual) e a infusão da compreensão última, e conseqüente libertação, da subjetividade feminina na personagem. Assim, como diz Jacqueline Padgett em um ensaio iluminador, a releitura da cena da Anunciação em “The Story of an Hour”, “longe de anunciar gravidez, vida conjugal e maternidade a uma mulher virginal, [...] proclama a libertação dos eus físico e espiritual das restrições do casamento” (1994, p. 101).

No que concerne às metáforas do olhar, como bem aponta também Deneau, Chopin acreditava que “a genuína paixão sexual deve, em si, ajudar o cego a ver” (2003, p. 212), ou seja, o olhar, para a autora, é uma manifestação da sexualidade, é uma forma de união sexual diretamente relacionada ao vir a ser da sabedoria feminina, como a espelhar esse vir a ser e a desdobrá-lo no espírito, visto que o olhar é, no dito popular, o espelho da alma, logo esse aspecto sexual atribuído ao olhar por Chopin diviniza, torna sagrado, o ato sexual, o que está

em consonância, por exemplo, com as leituras dos êxtases dos santos pelas teorias do erotismo (cf. BATAILLE, 2004). Essa sacralização de algo considerado profano pelo universo patriarcal dá-se a partir de um perpassar, um tímpano/margem/hymen entre olhar e sexo, há muito haurido por Freud em seus estudos (cf. 1969d), mas tratado de outra forma pelo Médico de Viena.

Estabelece-se assim, no multiverso da obra chopiniana, uma extrema cumplicidade, uma justaposição aos moldes do que ocorre entre a voz da protagonista e a voz do narrador do conto, entre olhar e sexualidade que se amalgama ao despertar, ao vir a ser da sabedoria feminina, algo que fica explícito, por exemplo, numa das diversas reações de Edna Pontellier à sua primeira união sexual com o *roué* Arobin, em **O despertar** — “[h]avia, sobretudo, a compreensão. Sentia como se uma névoa tivesse se levantado de seus olhos, permitindo-lhe ver e compreender o significado da vida” (CHOPIN, 1994a, p. 112). Esse amálgama também está presente nas conexões que existem entre os contos “At the ‘Cadian Ball” e “The Storm”¹⁴², pois no primeiro um dos aspectos que mais chamam a atenção é a descrição dos olhos de Calixta, a protagonista, como “os mais azuis, os mais entorpecedores, os mais atormentadores que já pousaram sobre os de um homem” (CHOPIN, 2006o, p. 219); enquanto no segundo a cena mais importante é a da união sexual entre Calixta e Alcée Laballière.

Vale notar, ante esses exemplos e antes de se propor uma discussão do amálgama mencionado em “The Story of an Hour”, que esse entendimento chopiniano da justaposição sexo+olhar estabelece-se como um (perigoso) suplemento ao pensamento freudiano sobre o assunto. Para o pai da Psicanálise, “[d]ecapitar = castrar. O terror da Medusa é assim um terror de castração ligado à visão de alguma coisa” (FREUD, 1969d, p. 329), ou seja, a relação sexo+olhar é um desdobramento do Complexo de Castração, o medo supremo do patriarcado, daí a castração simbólica a que Édipo se impõe ao cegar-se com as presilhas do vestido de Jocasta. Vale observar que Freud trata sempre, em toda a sua teoria, do olhar/Complexo de Castração masculino, do olhar que o homem debruça sobre a mulher, e nunca da contrapartida, do olhar feminino voltado ao homem. O único texto em que o Médico de Viena deixa uma pista sobre seu entendimento do olhar feminino é no esboço de ensaio aqui mencionado, “A cabeça da Medusa” (1940): o olhar feminino é medusino, paralisante e petrificante, por isso castrador. Um olhar monstruoso, reafirmação das representações patriarcais da mulher como monstro discutidas por Gilbert e Gubar, o que evidencia que se uma das mulheres chopinianas voltar seu olhar para um homem ele será fulminado, pois não

¹⁴² “The Storm” é uma continuação demarcada por Kate Chopin de “At the ‘Cadian Ball”, pois no subtítulo do primeiro lê-se “Uma sequência a ‘The ‘Cadian Ball””.

resistirá ao poder ali presente, à força da infusão do Espírito Santo — que a este ponto já está claro se tratar de uma aporética manifestação feminina da Trindade —, ao entendimento pleno decorrente do despertar feminino.

Entretanto, não se pode deixar de notar que, ainda que tratado como medusino, como monstruoso, esse olhar feminino é reconhecido pelo mesmo Freud, um dos pais do patriarcado, como inexoravelmente relacionado ao conhecimento, à compreensão, à sabedoria feminina, que seria então inacessível ao homem — e aqui caberia tecer-se considerações sobre essa inacessibilidade, algo que não será feito em razão de tempo e espaço — por ser castradora. Nas palavras do Médico de Viena, “[e]sse símbolo [a cabeça da Medusa] é usado sobre as suas vestes pela deusa virgem Atena, e com razão, porque assim ela se torna uma mulher que é inabordável” (1969d, p. 330). Atena é a deusa grega da sabedoria, uma mulher inabordável porque insubordinável na sua condição de ser divino, condição que lhe dá, por exemplo, acesso ao olhar semelhante ao *Aleph*, o olhar múltiplo e plural, o olhar do todo em todas as suas perspectivas sem as limitações do espaço-tempo, o olhar que vê “claramente de todos os pontos do universo” (BORGES, 1999, p. 136) porque para além do maniqueísmo enviesado da sociedade patriarcal. É esse olhar que Kate Chopin evoca na justaposição sexo+olhar que faz em sua obra.

Assim, talvez seja em “The Story of an Hour” que tal justaposição vem à tona de modo mais explícito e premente porque há na obra uma intensa erupção de metáforas do olhar em íntima relação com a emergência epifânica da sabedoria feminina, do despertar do feminino no âmago da Sra. Mallard. Sendo o “algo” mencionado na Cena da Epifania uma possessão sexual perpetrada pelo Espírito Santo, essa força divina está circundada por metáforas do olhar em seu ato profano, as quais estão presentes no parágrafo imediatamente anterior à cena mencionada (que ocupa dois parágrafos do texto) e no parágrafo imediatamente posterior. Estas metáforas do olhar estão como a contemplar o episódio na perspectiva de um *voyeur*, como a sentir prazer, um prazer sexual, em simplesmente olhar, o que delineia um *voyeurismo* da linguagem em olhar para si mesma ou, em uma palavra, a escritura: “agora havia um *olhar melancólico* nos seus *olhos*, que estavam fixos”, “[n]ão era um *olhar de reflexão*”, “[o] *olhar fixo e vago* e o *olhar de terror* [...] deixaram os seus olhos”¹⁴³ (CHOPIN, 2006m, p. 353, grifo nosso). Nas iluminadas palavras de Bernard

¹⁴³ O jogo com as palavras relacionadas ao olhar é intraduzível ao português, por isso o texto original é aqui reproduzido com essas palavras grifadas: “now there was a *dull stare* in her *eyes*, whose *gaze* was fixed away”, “[i]t was not a *glance of reflection*”, “[t]he *vacant stare* and the *look of terror* [...] went from her *eyes*” (CHOPIN, 2006m, p. 353 – grifo nosso).

Koloski ora citadas, este conto de Chopin é “em grande parte sobre a visão, sobre o que a Sra. Mallard vê, sobre o que o narrador da história vê que a Sra. Mallard vê” (1996, p. 4).

Pode-se, num sempre discutível exercício especulativo, reconhecer esse *voyeurismo* da linguagem para consigo mesma na própria disposição gráfica da Cena da Epifania na obra, disposição esta que lembra um olho aberto: a cena seria ela mesma esse olho que se abre para a compreensão última com o despertar da subjetividade feminina em Louise Mallard — cujos olhos “ficaram penetrantes e radiantes” (CHOPIN, 2006m, p. 353) após a Cena da Epifania —, enquanto os dois parágrafos saturados com metáforas do olhar seriam as pálpebras que a circundam. Um olho recoberto de olhos que se disseminam infinitamente; um olhar que olha para si mesmo em um caleidoscópio de olhares, como se o gigante Argos Panoptes voltasse seus cem olhos para seu interior sem, no entanto, deixar de olhar tudo que está no seu exterior em uma visão para além do alcance da lógica Falogocêntrica. Um olhar que só pode ser, como se vem perseguindo aqui, semelhante ao *Aleph*.

É neste ponto que emerge o subtexto feminino no palimpsesto desta obra chopiniana, um subtexto que é tanto desarticulador da instância patriarcal do casamento, quanto uma encenação da linguagem, a linguagem voltando-se para si mesma, o acontecimento do fenômeno da escritura que aponta para essa desarticulação reforçando-a e desdobrando-a *ad infinitum*, pois no trecho citado abaixo há o resultado da Cena da Epifania, ou o que viu o medusino olhar da personagem, um olhar que, no caso, projeta-se para o futuro, vislumbra um futuro que só se tornou possível graças ao Feminismo.

Quando se abandonou, uma pequena palavra sussurrada escapou por entre seus lábios semi-abertos. Disse-a repetidamente em voz baixa: “livre, livre, livre!”. O olhar fixo e vago e o olhar de terror que tinham se seguido deixaram os seus olhos. Eles ficaram penetrantes e radiantes. Sua pulsação estava acelerada, e o sangue circulante aquecia e descontraía cada ínfima parte do corpo.

Não parou de se perguntar se a alegria que se tinha apoderado dela era monstruosa ou não. [...].

Sabia que iria chorar novamente quando visse as mãos meigas e gentis [do Sr. Mallard] sobrepostas em sinal de morte. O rosto que nunca olhara para ela senão com amor estava imóvel, cinzento e morto. Mas ela viu para além daquele momento amargo uma longa procissão de anos vindouros que iriam pertencer-lhe completamente. Então, abriu os braços para eles dando-lhes as boas vindas.

Não haveria ninguém para viver por ela durante aqueles anos. Ela viveria para si própria. Não haveria uma vontade poderosa sobrepondo-se à sua naquela

persistência cega com a qual homens e mulheres acreditam ter o direito de impor uma vontade pessoal sobre seus semelhantes. [...].

E ainda assim ela o tinha amado [o Sr. Mallard]... às vezes. A maior parte das vezes não. O que isso importava! Que importava o amor, o mistério insolúvel, diante desta autoconfiança que ela subitamente reconhecera como o impulso mais forte do seu ser!

“Livre! Corpo e alma livres!” Continuava ela a sussurrar.

[...].

Sua imaginação corria descontroladamente por aqueles dias que tinha à sua frente. Dias de primavera e dias de verão, e todos os tipos de dias que seriam só seus (CHOPIN, 2006m, p. 353 – 354).

Imediatamente após ser possuída de modo epifânico pelo Espírito Santo, tendo como testemunha dessa possessão apenas o leitor e como seu espaço um sótão revisado, feito de sinestésias que incitaram e refletiram a possessão propriamente dita e a consequente emergência da compreensão última do feminino, Louise sussurra a palavra “livre”, palavra que é soprada no silêncio. Louise blakeanamente fala no silêncio, mas não o silêncio absoluto e sim o silêncio sinestésico, o silêncio que não é a ausência de som mas o som misturado a outras sensações. Esse “livre”, que em momento posterior estende-se ao corpo e à alma, expressa a libertação ante a instituição do casamento, ante uma das formas de repressão e silenciamento do feminino criadas pelo universo patriarcal. Com a morte do marido a Sra. Mallard estava livre de alguém “para viver por ela”, livre de uma “vontade poderosa sobrepondo-se à sua naquela persistência cega com a qual homens e mulheres acreditam ter o direito de impor uma vontade pessoal sobre seus semelhantes”. A vida de Louise se torna, nesse momento, plena de possibilidades de significação.

O regozijar da personagem ante essa tomada de consciência da liberdade contida na morte do Sr. Mallard foi tão intenso, tão avassalador, que se tornou um gozo feminino ao mesmo tempo criador e destruidor, o riso da Medusa, como diria Hélène Cixous (CIXOUS, cf. 1976), ou *jouissance*, palavra que no pensamento feminista francês tem “*simultaneamente* implicações sexuais, políticas e econômicas. Acesso total, participação total, bem como êxtase total, estão nela implicados” (WING, 1986, p. 165, grifo da autora). Cabe lembrar também aqui, nas palavras de Derrida, que “[t]oda vez que há ‘*jouissance*’ (mas o ‘há’ desse evento é em si extremamente enigmático), há ‘desconstrução’” (1992, p. 56). Esse regozijar é a “alegria monstruosa” sobre a qual se questiona Louise, e também aquilo que Gilbert e Gubar

chamam “acesso metafórico a conhecimentos obscuros” e “poder metafórico de aniquilação” (2000, p. 95) no último capítulo da primeira parte de **Madwoman**.

Enquanto gozo criador, a alegria monstruosa da personagem é um acesso metafórico ao conhecimento obscuro porque projeta o futuro no presente: Louise vislumbra o futuro após a morte de Brently Mallard como “uma longa procissão de anos vindouros que iriam pertencer-lhe completamente” nos quais “[n]ão haveria ninguém para viver por ela”, por isso “[s]ua imaginação corria descontroladamente por aqueles dias que tinha à sua frente. Dias de primavera e dias de verão, e todos os tipos de dias que seriam só seus”. No exato instante em que a Sra. Mallard prevê o seu futuro ele se cria, ele se fixa na textualidade e se torna um presente eterno porque criado no espaçamento intangível do *hymen*, o espaçamento entre o anúncio da “morte” do Sr. Mallard e seu súbito (re)aparecimento como vivente ao final da obra, o espaçamento no qual emerge a escritura porque a linguagem ali acontece. Como bem lembra Nadilza Moreira sobre esse conto, a Sra. Mallard “escolhe[u] [...] a vida” (2003, p. 145), logo, ela com isso cria a vida, a sua própria vida. Ao mesmo tempo, na previsão de seu próprio futuro Louise Mallard prevê um futuro que não lhe pertence da mesma forma que não pertence 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, que só em 1999, mais de cem anos depois da publicação da história de uma hora da Sra. Mallard, vai se decretar, nas palavras de Elaine Showalter, “livre”: “apenas superstição fez da Medusa — a mulher intelectual, escritora ou crítica — um monstro mítico que transforma os homens em pedra [...]. Agora estamos *livres* para ir e vir como quisermos, não em sofrimento mas em gargalhada” (1999, p. 335, grifo nosso).

Por outro lado, enquanto gozo destruidor a alegria monstruosa de Louise é também um poder metafórico de aniquilação à medida que cria, na projeção presentificada de um futuro muito próximo, o cadáver de Brently Mallard, mais propriamente o seu corpo petrificado pelo fulminante olhar medusino e semelhante ao *Aleph* do despertar que a personagem acabara de experimentar: “[s]abia que iria chorar novamente quando visse as mãos meigas e gentis [do Sr. Mallard] sobrepostas em sinal de morte. O rosto que nunca olhara para ela senão com amor estava imóvel, cinzento e morto”. Como essa criação também se fixa perpetuamente pelo *coup démoniaque* da escritura, pode-se dizer que, caso Brently Mallard estivesse de fato morto, sua morte real, inexorável, teria sido causada pelo olhar medusino de sua esposa, e não propriamente pelo acidente de trem que supostamente sofrera, como fica claro no momento em que a protagonista abre a porta do quarto onde estivera para encontrar a irmã e voltar com

ela ao térreo da casa, cenário inicial do conto: “[s]eus olhos [de Louise] ostentavam um triunfo febril, e ela caminhava inconscientemente como uma deusa da Vitória” (CHOPIN, 2006m, p. 354). Para além disso, a alegria monstruosa configurada como gozo destruidor assume tons de insanidade narcísica ao, num esgar irônico, aniquilar também a única força capaz de igualar-se em poder à vida e à morte, qual seja o amor. É por isso que a malha textual de “The Story of an Hour” tecida com o discurso indireto livre diz, sardônica, “[q]ue importava o amor, o mistério insolúvel, diante desta autoconfiança que ela subitamente reconhecera como o impulso mais forte do seu ser!”.

Mas — e sempre há um inquietante e desconcertante “mas” disseminado, inferido ou referido, nas obras de Kate Chopin, um “mas” que é um prelúdio à abertura infinita das significações, “uma expectativa [...] de continuidade” (MOREIRA, 2003, p. 174 – 175) —, a alegria monstruosa, ainda que eternizada no movimento escritural do *hymen*, no subtexto feminino do conto em questão, não poderia perdurar para sempre no plano do texto, não poderia eternizar-se também na superfície do palimpsesto onde se manifesta sob pena de se tornar cifra, ilegível ao patriarcado e compreensível apenas às mulheres, fulminante em sua presença como seria fulminante a presença absoluta caso ela fosse possível, o que resultaria talvez em “The Story of an Hour” ter tido o mesmo destino de “The Storm” ou, o que seria pior, do terceiro romance da autora, **Young Dr. Gosse and Thel**, cujos originais foram por ela queimados. Deve-se lembrar aqui que **A Vocation and a Voice**, a terceira coletânea de contos organizada por Chopin, para a qual a autora selecionara “The Story of an Hour” como o oitavo texto, teve a publicação recusada¹⁴⁴.

Louise Mallard é interrompida em sua alegria monstruosa quando ainda está a se regozijar com a repetição da palavra soprada — “Livre! Corpo e alma livres!”. Josephine, sua irmã, bate à porta preocupada e chama por ela, ao que a Sra. Mallard responde, não sem clara impaciência e enfado, “— Vá embora. Não vou ficar doente. Não. Ela estava sorvendo o próprio elixir da vida por aquela janela aberta” (CHOPIN, 2006m, p. 354). Note-se que o narrador da obra assume bruscamente a voz narrativa para descrever o que a personagem está sentindo e vivenciando, como se fossem também seus próprios sentimentos e vivência. Note-se ainda que há aqui uma clara marcação narrativa da identificação entre o sótão chopiniano e o que ocorre nesse sótão na figurativização da janela como fonte do elixir da vida, como fonte do ambiente sinestésico que provoca e possibilita a epifania do despertar. Entretanto, o que chama a atenção nesse prelúdio do retorno de Brently Mallard, vivo, à cena é a evocação do

¹⁴⁴ Vide a quarta parte do primeiro capítulo desta tese para discussões sobre este ponto.

elixir da vida, alegoria que torna esse prelúdio também um prelúdio funesto à medida que tal substância é, talvez mais do que alegoricamente, o *phármakon*.

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, uma vez que relacionada, certamente não por acaso, à figuras míticas como Enoque, Thot e Hermes Trismegisto, figuras estas que também participam, de algum modo mais claro ou mais obscuro, dos mitos em torno da escrita e da escritura¹⁴⁵. O elixir é uma bebida feita com fragmentos da Pedra Filosofal que tem o poder de prolongar indefinidamente a vida de quem a ingere, de criar a vida ou mesmo de ressuscitar os mortos. Na tradição literária, ele é tematizado, por exemplo, em textos tão díspares no tempo e no espaço quanto o romance **The Devil's Elixir**¹⁴⁶ [**Die elixiere des Teufels**, 1815], de Hoffmann; o conto “O sinal de nascença” [“The Birth-Mark”, 1843], de Hawthorne; e o primeiro volume da série Harry Potter — **Harry Potter e a Pedra Filosofal** [**Harry Potter and the Philosopher's Stone**, 1997] —, de J. K. Rowling.

Nesses textos, exceto no de Rowling¹⁴⁷, fica expresso, implícita ou explicitamente, que o elixir, quando ingerido, enlouquece ou mata (especialmente se ingerido por uma mulher), ainda que de fato exerça algum efeito sobre aspectos da condição de vivente. É o que se pode observar em “O sinal de nascença”, no qual a personagem Aylmer, o alquimista, prepara a bebida para “aperfeiçoar” sua amada Georgiana, que era em tudo bela não fosse uma minúscula marca congênita em forma de mão em seu rosto. Quando Georgiana ingere o líquido a marca desaparece e sua beleza se torna plena, mas ao preço de sua morte, ou seja, o que era “suposto produzir o positivo e anular o negativo não faz mais que *deslocar* e ao mesmo tempo *multiplicar* os efeitos do negativo, conduzindo à proliferação da falta que foi sua causa” (DERRIDA, 2005, p. 47, grifo do autor). O elixir da vida, portanto, é um *phármakon*, ao mesmo tempo remédio e veneno e, como tal, sempre aponta para a escritura à medida que lida com a Vida e a Morte. “O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida ou de morte” (id., p. 52).

Sendo assim, Louise Mallard ingere um *phármakon* quando o narrador de “The Story of an Hour” afirma que “[e]la estava sorvendo o próprio elixir da vida por aquela janela

¹⁴⁵ Vide a brilhante discussão de Jacques Derrida sobre os mitos platônicos de Thot relacionados à figura de Hermes Trismegisto no capítulo três de **A farmácia de Platão**.

¹⁴⁶ Sem tradução ao português até o momento.

¹⁴⁷ No texto de Rowling o elixir da vida simplesmente cumpre a função a que é destinado: prolonga a vida de quem o ingere. Como se trata de uma obra destinada ao público infantojuvenil, ela não traz as contradições e problemáticas inerentes a esse tema apresentadas por outras obras que o abordam, o que não a torna menos complexa do que estas, uma vez que o aparentemente simples e objetivo fato do elixir da vida funcionar não anula sua condição de *phármakon*.

aberta” (CHOPIN, 2006m, p. 354). A esse momento se segue a chegada do Sr. Mallard vivo: “[e]ra Brently Mallard quem entrava, um pouco sujo da viagem, carregando calmamente sua maleta de mão e seu guarda-chuva. Estivera muito longe do local do acidente e nem sequer sabia que tinha havido um” (id., ibid.). A consequência disso é a súbita morte da protagonista de “ataque de coração... de uma alegria fatal” (id., ibid.). A alegria monstruosa, o elixir da vida, lhe fora fatal. Num demoníaco *coup de langage*, aquilo que seria a libertação, o positivo, se desloca e multiplica o negativo.

Como já dito anteriormente, Louise Mallard falece e junto dela o leitor. A dinâmica do *phármakon* emerge, então, no jogo de Vida e Morte presente no conto, pois a “morte” anunciada do Sr. Mallard resultara na Vida, na alegria monstruosa, da Sra. Mallard. Entretanto, no exato momento em que essa alegria se estabelece, no exato momento em que ela se cria nos vislumbres futuros da protagonista, o que era uma morte anunciada e tomada como verdade se revela inverídica e se torna, por um milagre, Vida: Brently Mallard está vivo. Mais do que isso, nunca estivera sequer próximo do acidente que supostamente o teria matado e sequer sabia que houvera um acidente. A vida de Brently Mallard é trocada, num irônico *coup démoniaque*, pela morte de Louise Mallard, como se da morte de um dependesse a vida do outro e vice-versa, aos moldes de um macabro ritual de necromancia.

Trata-se, portanto, do *phármakon* se disseminando na narrativa a partir da inferência do funcionamento do elixir da vida segundo o cânone literário que o precede: a bebida concede a Vida na Morte de quem o ingere, eterniza a Vida na Morte — ao mesmo tempo em que investe a Morte de uma autoridade sobre a Vida —, aos moldes de uma tradição tanto pagã (grega, por exemplo) quanto judaico-cristã de que a verdadeira Vida, a Vida Eterna, só se torna possível para além do véu de Ísis, ou seja, depois da passagem pela Morte. A Morte, portanto, é uma passagem para a eternidade, um tímpano/margem/hymen entre a vida/matéria e a Vida Eterna/essência, logo detém o eternizar como um de seus aspectos. Em última instância, é isso que Kate Chopin persegue com a morte de Louise Mallard em “The Story of an Hour”: ao mesmo tempo em que aponta para o subtexto, para o movimento escritural da tessitura do próprio texto no espaçamento entre a notícia da “morte” do Sr. Mallard e seu retorno vivo à narrativa, Chopin eterniza — fixa no tempo e no espaço — na Morte da protagonista do conto a experiência fulgurante do vir a ser da sabedoria feminina por ela vivenciada em seu despertar. Não por acaso, ainda que por outros caminhos, é a uma conclusão semelhante a esta que chega Xuemei Wan em uma análise do conto em questão sob uma perspectiva que aproxima os pensamentos de Martin Heidegger e do filósofo chinês Zhuang-Zi sobre a Morte:

[d]epois da morte súbita, a Sra. Mallard ganha a liberdade espiritual eterna ao fundir-se com o universo. [...]. Sob este ponto de vista, talvez o diagnóstico dos médicos esteja correto quanto à morte da Sra. Mallard ter sido causada por alegria, mas o prazer dessa alegria não advém da boa notícia de que o Sr. Mallard ainda está vivo e sim da morte, na qual a protagonista adquire uma liberdade imortal (2009, p. 169).

Partindo do argumento consensual estabelecido pela crítica especializada na obra de Chopin, qual seja o de que a morte de Louise Mallard se dá em razão da perda de sua liberdade — a liberdade que acabara de conquistar, ou o seu despertar —, perda esta então simbolizada na figura de Brently Mallard, Richard Fusco apresenta uma explicação “lógica” para o irônico *coup démoniaque* instaurado na última linha do conto, explicação que poderia servir, por exemplo, para justificar a escolha de Chopin do efeito de reversão brusca causado pela concretização da ironia dramática. Diz o crítico que, “[o]bviamente, o retorno de seu [Louise] marido simboliza um retorno à prisão do casamento. Se a liberdade individual, com potencial para se consumir, depende, entretanto, da morte de um outro, a virtude de tal feito parece questionável” (1994, p. 154).

Poderia-se argumentar, ante as palavras de Fusco, o porquê e sob a perspectiva de quem¹⁴⁸ é questionável a co-dependência Vida e Morte no que tange à liberdade individual com potencial de se consumir, pois tanto no caso de Louise quanto no caso de Brently essa liberdade está inteiramente condicionada à morte de um dos parceiros: é preciso, na dinâmica do *phármakon* vinda à tona neste ponto do subtexto da obra, que um morra para que seja possível a liberdade do outro. Isso se dá, no caso do Sr. Mallard, pelo simples fato dele pertencer ao patriarcado e, com isso, metaforizar em si mesmo o Falogocentrismo em sua condição de homem, logo sua “vontade poderosa sobrep[õe]-se à [de Louise] naquela persistência cega com a qual homens e mulheres acreditam ter o direito de impor uma vontade pessoal sobre seus semelhantes” (CHOPIN, 2006m, p. 353), o que resulta na repressão e silenciamento do feminino, ou seja, na imposição de uma morte metafórica para que o masculino possa viver.

Ao passo que, diante do fato da Sra. Mallard ter despertado, ter sido possuída pelo Espírito Santo, pela compreensão última do feminino delineada na Cena da Epifania, sua

¹⁴⁸ Do Sr. Mallard, da Sra. Mallard, do leitor ou de Kate Chopin? Neste último caso, estaria o crítico colocando em xeque as escolhas de Chopin em sua obra, o que seria bastante audacioso, mas igualmente imprudente? Esse ponto não fica claro em seu texto.

subjetividade adquiriu um poder tão grande quanto o poder da subjetividade patriarcal, ou seja, o poder, por exemplo, de presentificar e com isso eternizar o futuro, que é, em última análise, o poder de criar a linguagem. O despertar de Louise a investe de um poder que a torna medusina, o que faz com que seu despertar seja tão perigoso ao Falogocentrismo quanto o Falogocentrismo o é para o feminino. Como dito em momento anterior, Brently Mallard teria verdadeiramente morrido caso tivesse contemplado o olhar medusino da Sra. Mallard depois da Cena da Epifania, talvez por isso seu amigo Richards tenha pensado e agido tão rápido para “impedi-lo de *ver* sua esposa” (id., p. 354, grifo nosso), ainda que também se possa interpretar esse movimento de Richards como uma tentativa de proteger Louise — esta é a interpretação mais óbvia dentro dos limites do enredo do conto —, haja vista todos os seus préstimos de homem cuidadoso e sensível em dar a notícia da “morte” do marido à Sra. Mallard. Todavia, não se pode esquecer, como dito em momento anterior da presente análise, que Richards é um índice das instabilidades de significação de “The Story of an Hour” à medida que índice da abertura infinita de possibilidades de interpretação característica da textualidade chopiniana.

Em outras palavras, o que está em cena aqui, para além da instauração do medo da castração na Cena da Epifania, é a decapitação da Medusa. Uma vez que castradora para o patriarcado, ou seja, uma vez que monstro, a Medusa precisa ser destruída ou silenciada, como tudo que carrega a marca do feminino. O patriarcado o faz ao decapitá-la, signo tanto de morte quanto de silenciamento. Kate Chopin o faz com Louise Mallard para agradar ao patriarcado ou, mais propriamente, para enredá-lo em um furtivo jogo de linguagem contaminado de modo inexorável pelo signo do indecível. No entanto, e aqui está outro *coup démoniaque* em “The Story of an Hour”, o fato de se decapitar a Medusa, como bem ensina a mitologia grega nas aventuras de Perseu, não significa que ela perdeu seus poderes petrificantes, não significa que ela perdeu sua capacidade de castrar. Ainda que morta — e provavelmente porque morta, na leitura da Morte como mecanismo eternizador perseguida aqui —, a Medusa permanece *ad aeternum* impossível de ser contemplada, pois um rastro da sua monstruosidade ainda habita o mundo dos vivos, um rastro que é irredutível: a sua cabeça, suporte do seu olhar paralisante. Esse rastro é um signo, logo um texto. É a escritura da Medusa.

Ao morrer em razão da vida do Sr. Mallard, ao morrer em razão da alegria monstruosa do despertar, “de uma alegria fatal” (CHOPIN, 2006m, 354), Louise Mallard foi silenciada pelo patriarcado, que Kate Chopin faz crer então ter um (ilusório) poder onipotente sobre a mulher. No entanto, e plenamente consciente disso, a autora arquitetou cuidadosamente a

ironia dramática da obra para que ela apontasse para a Cena da Epifania, para que permanecesse e se eternizasse o acontecimento da linguagem em “The Story of an Hour”, e esse acontecimento se dá entre a notícia da “morte” do Sr. Mallard e seu retorno vivo à narrativa e não depois, se dá nos infinitos desdobramentos, aqui meramente tangenciados, da cena do despertar de Louise Mallard, a cena do vir a ser da escritura no conto, a cena da emergência do subtexto feminino.

A ocorrência da morte da Sra. Mallard ao final do conto de fato é impactante, uma vez que demanda do leitor uma completa revisão do que acabara de ler, e ela foi deliberadamente construída por Chopin para causar esse impacto no leitor, para chamar sua atenção ao risco que correu em se identificar, em olhar com os olhos, de Louise Mallard, lembrando ao leitor que ele só está vivo — seja ele homem ou mulher — graças ao fato do texto à sua frente ser uma ficção, ainda que essa ficção tenha lhe causado um efeito de espanto e puro estranhamento em conjunto ao prazer do texto e, com isso, mudado sua existência. Com isso, Kate Chopin quer chamar a atenção para a textualidade, para a tessitura da linguagem que cria a “realidade” do enredo do conto.

No entanto, não é propriamente para essa morte, o lugar-comum da morte de mais uma heroína romântica assassinada de modo irônico pelo patriarcado, que Kate Chopin quer que se voltem e permaneçam as atenções, mas sim para o eternizar do momento do despertar da subjetividade feminina no movimento escritural presente no conto, no acontecimento da linguagem que aponta para si mesma e no prazer absoluto causado por esse acontecimento, prazer que é experimentado por Louise (e pelo leitor) em sua possessão pelo Espírito Santo, em seu sussurro da palavra “livre”, em seu vislumbre de um futuro livre das repressões patriarcais. Vale lembrar novamente as palavras de Barthes, para quem o prazer do texto é a própria escritura: “[o] prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza” (BARTHES, 2006, p. 12).

Por fim, diante dessa possibilidade de leitura do fecho da obra, cabe um breve retorno ao sótão chopiniano, sótão esse que, apesar de sua configuração diferenciada, de fato escondia um monstro, possivelmente a monstruosidade última, mais escabrosa do que a que estava confinada no sótão de Thornfield Hall em **Jane Eyre**, uma vez que aquela monstruosidade, diferente desta, não estava louca: Louise Mallard, fantasmagoria de uma morta em vida à medida que, como dito em momento anterior, sua morte já está consumada na primeira linha do conto, o que é reforçado por uma segunda leitura deste em razão da ironia dramática

estabelecida em seu final. Louise, portanto, é um cadáver que mesmo depois de morto — e isso é inconcebível para uma “lógica” patriarcal, logo é o *unheimlich* freudiano que está à espreita aqui, e o *unheimlich*, como demonstrado em diversos outros momentos deste estudo, é o feminino — desperta para a Vida ante a ilusão criada pela linguagem de que seu marido está morto. Poderia-se até dizer que a Sra. Mallard é, sob essa perspectiva, um zumbi iluminado pelo Espírito Santo.

O sótão chopiniano esconde, portanto, um avatar da Medusa — a própria Medusa —, uma morta em vida que desperta toda vez que abre seus olhos quando sua cabeça decapitada é exposta a alguém ou algo. Por certo que uma monstruosidade dessa magnitude jamais poderia ter sido confinada no sótão por quem quer que seja. Antes, porém, ela só poderia ir para o sótão de livre e espontânea vontade, o que por si só transforma inexoravelmente o significado desse lugar, que passa de espaço de repressão e sofrimento para espaço de compreensão e discernimento aos moldes do Oráculo de Delphos e da caverna da Sibila. Só aí o avatar da Medusa pode abrir os seus olhos petrificantes e similares ao *Aleph* a si mesma de forma a tomar consciência de si e de seu poder, fazendo com que a textualidade de sua cabeça/olhos se volte para si mesma e faça emergir a resistência do feminino, a alegria monstruosa, seu riso de regozijo em libertação — “[e] seu primeiro riso é para ela mesma” (CIXOUS, 1981, p. 55), como bem lembra Cixous em sua revisitação ao tema da Medusa no ensaio “Castration or Decapitation?” [“Le Sexe ou la têtê?”, 1976].

Independentemente se o avatar da Medusa está morto, como decretam os médicos na última linha de “The Story of an Hour” e o narrador na primeira linha do mesmo conto, ou se está vivo, o despertar já ocorrera; a Cena da Epifania já se dera com todas as suas infinitas e incontroláveis conotações; o leitor já “morrera” junto à Sra. Mallard/Medusa e, nesse ato, dera-se conta de sua própria existência; Louise Mallard já se transmutara em Medusa e, nessa sua transmutação, estabelecera um ponto irredutível de resistência do feminino ao patriarcado: a textualidade, o prazer do texto, o subtexto no palimpsesto, o acontecimento da escritura.

“The Story of an Hour” é, dessa forma, um dos textos de Kate Chopin que ensinaram o Feminismo a resistir, e que ainda hoje ensina as mulheres a persistir ou, para além disso, a despertar. Como? “Você tem apenas que olhar diretamente para a Medusa para vê-la. E ela não é mortal. Ela é bela e está rindo” (CIXOUS, 1976, p. 885).

**4. ENIGMAS DA MARCA NEGRA:
AS PROLIFERAÇÕES DOS MISTÉRIOS DO SÓTÃO EM
“DÉSIRÉE’S BABY”**

*Nós ao menos aqui seremos livres,
Deus o Inferno não fez para invejá-lo;
Não quererá daqui lançar-nos fora:
Podemos aqui reinar seguros.
Reinar é o alvo da ambição mais nobre,
Inda que seja no profundo Inferno:
Reinar no Inferno preferir nos cumpre*

John Milton¹⁴⁹

“Désirée’s Baby”¹⁵⁰ é, desde antes da publicação de **O despertar**, a obra mais conhecida de Kate Chopin, e tem sido antologizado nas mais importantes e representativas coletâneas da literatura estadunidense desde então. Escrito em 24 de novembro de 1892 e publicado pela primeira vez na importante revista **Vogue** em 14 de janeiro de 1893 (cf. SEYERSTED, 2006, p. 1014), o conto foi um sucesso imediato de público e crítica, tendo sido posteriormente incluído na coletânea **Bayou Folk** (1894), o livro que consagrou a autora em seu país à sua época, onde é, indiscutivelmente, a obra máxima, ainda que nesta coletânea estejam também obras de grande representatividade como “O divórcio de Madame Célestin” [“Madame Célestin’s Divorce”] e “At the ’Cadian Ball”.

No século XX, “Désirée’s Baby” vem sendo foco da crítica especializada desde 1907, quando Leonidas Routledge Whipple afirmou que a obra é “um dos contos mais perfeitos em inglês” (*apud* SEYERSTED, 1980, p. 186). Na década de 1920 o conto era tão conhecido que Alexander Jessup sentiu-se no dever de justificar a sua omissão na importante antologia **Representative American Short Stories** (1923): “[a]o incluir *Azélie* (1894), de Kate Chopin, no lugar de *Désirée’s Baby* (1894), seu conto mais conhecido, dei preferência àquele que me parece ter méritos mais sólidos em termos de enredo” (1923, p. XXXIV). Tal omissão é, evidentemente, injustificável dada a escolha, por parte do crítico, de “*Azélie*”, conto pouco representativo e em nada comparável à força avassaladora de “Désirée’s Baby”.

Na década de 1930 o conto deslumbrou o respeitado e sisudo Arthur Hobson Quinn que, além de considerá-lo “um dos melhores contos da língua inglesa”, foi o primeiro a

¹⁴⁹ In: **Paraíso perdido** (2003, p. 35 – 36).

¹⁵⁰ “O bebê de Désirée”, em uma tradução livre. Vide Anexos para acesso ao texto integral do conto.

chamar atenção para as possibilidades ímpares do último parágrafo da obra ao questionar retoricamente “[o]nde, em qualquer peça de ficção, um ser humano foi capaz de trazer Nêmesis sobre si de modo tão cego? Onde, exceto em páginas de Poe ou de Maupassant — que a Sra. Chopin frequentemente traduzia —, uma sentença selou de tal forma a porta da esperança sobre o futuro de um homem?” (1936, p. 355). Na década de 1940, Joseph Reilly canonizou a obra ao dizer que “[c]onforme se lê ‘*Désirée’s Baby*’, lembranças de outros mestres do conto vêm à tona com as revelações de poder e habilidade evocadas no espírito trágico da obra — Poe, Hawthorne e Thomas Hardy” (REILLY, 1942, p. 136).

A partir da década de 1950 se torna impossível enumerar os críticos que abordaram aquele que é tido como o conto mais importante de Kate Chopin. Dentre os mais conhecidos estão Edmund Wilson, George Arms, Sandra Gilbert e, claro, Per Seyersted — para quem “[e]m ‘*Désirée’s Baby*’ (1892), o primeiro conto importante de Kate Chopin, ela cria atmosfera com a mão de uma *expert*” (1980, p. 122) — e Emily Toth — “‘*Désirée’s Baby*’ não é simplesmente a história de um senhor de escravos e sua esposa. Sua força deriva do que diz sobre a escravidão e o caráter, sobre as mulheres e os negros em uma sociedade patriarcal” (1981, p. 205). A lista, no entanto, não se resume a estes e vai além, abarcando análises de suma importância como o importante ensaio de Robert Arner sobre a magistral tessitura narrativa do conto [“*Pride and Prejudice: Kate Chopin’s ‘Désirée’s Baby’*”, 1972], o famoso ensaio de Cynthia Griffin Wolff sobre “*Désirée’s Baby*” e a ficção dos limites [“*The Fiction of Limits: ‘Désirée’s Baby’*”, 1978], o importante artigo de Ellen Peel sobre a relação entre Semiótica e Política estabelecida na obra [“*Semiotic Subversion in ‘Désirée’s Baby’*”, 1990], o inusitado ensaio de Jon Erickson sobre o gênero conto de fadas imbricado no seu tecido [“*Fairytales Features in Kate Chopin’s ‘Désirée’s Baby’: A Case Study in Genre Cross-Reference*”, 1990] e o aclamado estudo de Margaret Bauer sobre a personagem Armand Aubigny [“*Armand Aubigny, Still Passing After All These Years: The Narrative Voice and Historical Context of ‘Désirée’s Baby’*”, 1996].

Além disso, em termos de antologias, a obra figura em compilações tão díspares quanto a organizada por Jessup já mencionada; **Scribbling Women** (1996), organizada por Elaine Showalter; e **American Gothic** (1999), organizada por Charles Crow. Nesta última, “*Désirée’s Baby*” é tido como conto representativo do gênero gótico na literatura estadunidense, ao lado de clássicos como “*Young Goodman Brown*” (1835), de Hawthorne; “*A queda da casa de Usher*” [“*The Fall of the House of Usher*, 1839], de Poe; e **A volta do parafuso** [“*The Turn of the Screw*, 1898], de Henry James. Como se observará na análise que segue, não são poucos os elementos textuais que fundamentam essa escolha de Crow,

ainda que o crítico aponte apenas um: a personagem “Armand se revela como simplesmente um monstro” (CROW, 1999, p. 339).

O que haveria neste conto de Chopin para atrair tanta e tão diversificada atenção de especialistas das mais variadas épocas e linhas teóricas? Por que ele é um dos textos canônicos da literatura dos Estados Unidos? O que há neste conto para que ele conste como um dos objetos de análise nesta tese? A construção do enredo, como se verá abaixo, é realmente de um brilhantismo ímpar, comparável apenas aos arquitetados pelos grandes mestres do conto de todos os tempos e, mais do que isso, figurando entre eles. Contudo, há algo mais. Há algo de misterioso que não permite que se apreenda esta obra no seu todo, algo que escapa a toda tentativa de clausura interpretativa, como se a obra se esquivasse a quaisquer apreensões no exato momento em que é apreendida, o que é um indício tanto da presença de um subtexto, portanto a obra também seria um palimpsesto, quanto do acontecimento do fenômeno da escritura. Como bem nota Cynthia Griffin Wolff, “‘Désirée’s Baby’ permanece um enigma. Nós ainda tendemos a admirá-lo e a demonstrar nossa admiração ao selecioná-lo para constar em antologias, ainda que a admiração se dê com certa relutância... talvez porque não nos seja possível entendê-lo completamente” (1987, p. 36).

Da mesma forma que “The Story of an Hour”, “Désirée’s Baby” inicia-se em *medias res*, com Madame Valmondé dirigindo-se à *L’Abri* para visitar Désirée e seu bebê recém-nascido. Durante este percurso, Madame Valmondé ri ao ocorrer-lhe a imagem da protagonista do conto com um bebê, pois “parecia que fora ainda ontem que a própria Désirée era pouco mais que um bebê quando Monsieur, ao cavalgar pelo portão de Valmondé, encontrou-a dormindo à sombra do grande pilar de pedra” (CHOPIN, 2006n, p. 240). Désirée, portanto, fora encontrada e adotada pelos abastados Valmondé, uma família de aristocratas rurais da Louisiana, e nada se sabe sobre suas origens, ainda que “[a] crença predominante era de que ela fora deixada propositalmente por um grupo de texanos” (id., *ibid.*), mas não havia provas disso. Com o tempo, Madame Valmondé deixou de questionar-se e passou a acreditar que “Désirée tinha sido enviada a ela por uma Providência beneficente para ser a menina de seus olhos, uma vez que não tinha filhos” (id., *ibid.*).

As recordações de Madame Valmondé cobrem um longo período de tempo e chegam à juventude de Désirée que, ao completar dezoito anos, recebeu uma proposta de casamento de Armand Aubigny, filho do proprietário de uma imensa *plantation* de algodão vizinha à dos Valmondé. O jovem senhor Aubigny estava passando pelo portão de entrada da propriedade dos Valmondé e Désirée estava parada sob o mesmo pilar onde fora encontrada. Armand apaixonou-se imediata e arrebatadamente por ela “como se atingido por um tiro de pistola”

(id., ibid.), e “[a] paixão que nele despertou àquele dia, quando a viu no portão, arrastou-o como uma avalanche, ou como fogo de pradaria, ou ainda como qualquer coisa que derruba todos os obstáculos” (id., ibid.). De pronto ele pediu sua mão em casamento a Monsieur Valmondé, que lhe explicou todos os detalhes sobre “as origens obscuras da moça. Armand olhou-a nos olhos e não se importou. Foi-lhe lembrado que Désirée não tinha nome. Que importância tinha um nome quando ele podia lhe dar um dos mais antigos e mais orgulhosos da Louisiana?” (id., p. 241). Em pouco tempo eles se casaram.

Neste momento cessa a digressão de Madame Valmondé e se estabelece o presente da narrativa com a chegada da respeitável senhora a *L’Abri*, a mansão dos Aubigny onde Armand e Désirée residiam desde o casamento. *L’Abri* “[e]ra um lugar triste, que por muitos anos desconhecia a gentil presença de uma senhora [...]. O teto era íngreme e negro como um capuz [...]. Carvalhos imensos e solenes cresciam próximos a ela, e seus longos e folhados ramos encobriam-na como uma mortalha” (id., ibid.). À descrição da sombria mansão Aubigny é acrescentado também que seu proprietário, Armand — ao que tudo indica, o pai de Armand já falecera —, é uma pessoa que estabelecera regras rígidas, sob as quais “seus negros esqueceram-se de ser alegres como o foram durante a existência serena e indulgente do velho patrão” (id., ibid.). Armand Aubigny é, portanto, um violento senhor de escravos do sul dos Estados Unidos, ainda que bastante jovem.

Quando Madame Valmondé encontra Désirée ela está ainda convalescendo do parto junto do bebê, uma criança em tudo saudável descrita como um “pequeno *cochon de lait*¹⁵¹” cujo choro podia ser ouvido por seu pai “tão longe quanto a cabana de La Blanche” (id., ibid.) e cujas “unhas verdadeiras [...] Zandrine teve que cortá-las nesta manhã”. A criança é então apresentada à avó, que exclama, em tom bastante surpreso, “[e]ste não é o bebê!” e comenta que “a criança cresceu, mudou. [...] O que diz Armand?” (id., ibid.). Désirée, em extrema felicidade, responde que Armand estava bastante orgulhoso pelo filho e, desde o casamento e o nascimento da criança, não punira nenhum dos negros, ao que o narrador reassume sua voz e confirma tais palavras:

[o] que Désirée dissera era verdade. O casamento e depois o nascimento de seu filho tinham em muito abrandado a natureza imperiosa e severa de Armand Aubigny. Era isso que deixava tão feliz a dócil Désirée, pois ela o amava desesperadamente. Quando ele franzia o cenho ela estremecia, mas o amava. Quando ele sorria, ela não pedia maior bênção de Deus. Mas o rosto belo e soturno de Armand raramente se

¹⁵¹ “Leitão”, em francês.

desfigurava pelo franzir do cenho desde o dia em que ele se apaixonara por ela (id., p. 242).

Há então um corte narrativo para três meses depois da conversa de Désirée com sua mãe adotiva, em um dia que a protagonista acordara com a convicção de que “havia algo no ar ameaçando sua paz” (id., *ibid.*). Naquele curto período Armand mudara novamente e de modo bastante estranho, pois já não a olhava diretamente ou falava com ela, evitando sua presença, “[e] o próprio espírito de Satã se tinha repentinamente apoderado dele no tratamento com os escravos. O desgosto abatera-se sobre Désirée” (id., *ibid.*). Désirée se sente perdida, preocupada e incomodada com aquela súbita mudança do marido, mudança que não conseguia entender. Até que um dia à tarde ela estava sentada com a criança em seu quarto. O bebê estava seminu enquanto um menino negro, filho da escrava La Blanche e também seminu, abanava-o.

[o]s olhos de Désirée estavam ausente e tristemente fixos sobre o bebê, enquanto se esforçava para penetrar o nevoeiro ameaçador que ela sentia enclausurá-la. Olhou para o bebê e para o menino que permanecia a seu lado, e depois novamente para o bebê, por diversas vezes. “Ah!” Foi um grito que não conseguiu evitar e de que não estava cônica de ter dado. O sangue enregelou-se nas veias e uma umidade fria e viscosa apoderou-se de seu rosto (id., *ibid.*).

Nesta cena, doravante referenciada como Cena do Reconhecimento, Désirée deu-se conta de que a criança não era branca, estando aí o motivo da progressiva mudança de Armand. Ela dirigiu-se ao marido em choque, perguntando o que aquilo significava, ao que Armand lhe respondeu com uma crueldade inumana: “[s]ignifica [...] que a criança não é branca. Que você não é branca” (id., p. 243). Diante destas palavras Désirée inflama-se em desespero e contesta o marido dizendo-lhe que “[é] mentira. É mentira, eu sou branca! Olhe meus cabelos, são castanhos; e meus olhos são acinzentados, Armand, e você sabe que os são. E minha pele é clara. [...]. Olhe minha mão: mais branca que as suas, Armand” (id., *ibid.*). Mas Armand, em um toque último de crueldade, lhe diz que suas mãos são “[t]ão brancas quanto as de La Blanche” (id., *ibid.*).

Désirée resolve escrever uma carta para Madame Valmondé contando-lhe o ocorrido, ao que a respeitável senhora lhe responde simplesmente que “[v]olte para Valmondé, de volta à casa de sua mãe que te ama. Volte com seu filho” (id., *ibid.*). Diante da resposta, Désirée vai ter com Armand e lhe mostra a carta. Ele a lê com olhos frios e nada diz. A protagonista lhe

pergunta se deve fazer o que diz Madame Valmondé, ao que o marido responde que sim. Ela lhe diz adeus em uma voz sussurrada e imediatamente sai em busca do bebê.

Ela tomou-o dos braços da ama sem dizer palavra ou dar qualquer explicação e, descendo os degraus, afastou-se sob os ramos de carvalho.

[...].

Não seguiu pelo caminho largo e familiar que levava à distante propriedade dos Valmondé. Atravessou um campo deserto, onde o restolho lhe feria os pés sensíveis, tão delicadamente calçados, e lhe rasgava o fino vestido.

Desapareceu por entre os juncos e salgueiros que cresciam abundantes ao longo das margens do moroso e profundo igarapé. Nunca mais voltou (id., p. 244).

Semanas depois deste episódio, naquele que constitui o segundo final da história, Armand decide queimar todos os pertences de Désirée e do bebê que ainda existiam em *L'Abri*. Para isso, convocou seis de seus negros para juntarem as coisas e acenderem a fogueira. A última coisa a ser atirada ao fogo era um maço de cartas escritas por Désirée a Armand quando eles ainda eram noivos. Na mesma gaveta onde estavam essas cartas havia uma que não era de Désirée, mas sim da mãe de Armand endereçada a seu pai. Armand leu essa carta, que dizia que “acima de tudo, [...] dia e noite agradeço ao bom Deus por ter organizado nossas vidas de tal forma que nosso querido Armand nunca saberá que sua mãe, que o adora, pertence à raça amaldiçoada com o estigma da escravidão” (id., p. 245).

Como se pode notar, Kate Chopin recorre à ironia dramática no fecho de seu conto, algo que a autora repetiria também, anos depois, em “The Story of an Hour”, como se verificou no capítulo anterior. Aqui, a força da inversão brusca causada pelo último parágrafo da obra é tão intensa que chega a criar um novo foco do enredo e da instância da personagem principal na figura de Armand, reflexo do que, nas palavras de Richard Fusco, é um uso magistral do preceito de Maupassant de que “o final surpresa não deve introduzir um novo tema, mas sim amplificar com grande força um tema que permeia todo o texto” (1994, p. 150). Nas mãos da Rebelde de Saint Louis, discípula declarada de Maupassant — e que, claramente, vai além do mestre —, essa técnica ganha proporções épicas ao gerar, como consequência imediata de sua concretização, não apenas uma inversão irônica brusca, mas a instauração de uma tríade de personagens principais: Désirée, Armand e o bebê.

Essas três personagens são indissociáveis, são duplos de si mesmas, co-existem e se definem a partir de suas intrincadas diferenças, as quais se reduplicam e se multiplicam caleidoscopicamente nos interstícios da narrativa. É interessante notar que a instauração da

tríade se dá na última cena do enredo, a cena onde ocorre a ironia dramática que acopla Armand de modo indissociável às outras duas personagens. Por isso, vale observar que, em termos estruturais, toda a última cena da história — a fogueira e a leitura da carta — é uma intervenção do narrador e aparece destacada do texto por um espaçamento, como uma espécie de apêndice irônico, um *post-scriptum* ao todo de sentido que se conclui com o auto-exílio de Désirée ou, mais propriamente, um suplemento, “aquilo que parece acrescentar-se como um pleno a um pleno, [que] é também aquilo que supre” (DERRIDA, 2002, p. 200), o que indicia o acontecimento da escritura nesse movimento da textualidade, movimento este que estabelece então dois finais para a narrativa: o auto-exílio de Désirée e a cena da fogueira e da leitura da carta. O. Henry vai utilizar esta mesma técnica, por certo influenciado por Kate Chopin, na composição de um de seus contos mais líricos e famosos, “O quarto alugado” [“The Furnished Room”, 1906].

Paralelamente e como novo suplemento a esses dois pontos iniciais, outro aspecto, inteiramente composto por sutilezas em sua maioria cruéis, também faz-se notar na obra em uma primeira leitura, qual seja todo o substrato sócio-cultural não apenas evocado, mas utilizado e mesmo (re)construído por Chopin em seu tratamento da escravidão, da relação do senhor de escravos com seus servos, dos sentidos da paternidade e da herança genética nesse contexto e do papel da esposa do senhor de escravos na casa-grande e fora dela. Trata-se das questões de raça e cor, mais precisamente da questão da miscigenação racial entre brancos e negros.

Praticamente todas as leituras críticas do conto, especialmente pós-1969, tocam, sugerem ou voltam-se inteiramente a essa questão, que é mesmo inescapável [cf. ELFENBEIN (1989b) e BAUER (1996), por exemplo]. A Louisiana pintada por Kate Chopin, em todos os seus contos que têm o estado como pano de fundo, guarda marcas indeléveis de seu passado escravocrata e, no caso específico de “Désirée’s Baby”, apesar de não haver nenhuma referência temporal explícita, a história se passa claramente em um momento anterior à Guerra de Secessão, pois após este conflito a escravidão foi rigorosamente proibida pela Décima Terceira Emenda à Constituição estadunidense.

No contexto criado por Chopin no conto se podem reconhecer aspectos gerais de fato em vigor à época da existência da escravidão no continente americano, independentemente se nos Estados Unidos ou no Brasil, como as relações sexuais entre os senhores de escravos e suas escravas, relações estas sempre veladas, porém não desconhecidas à sociedade e mesmo consentidas a esperadas por esta, que normalmente se estabeleciam como decorrentes da própria relação de poder senhor – escravo, então legalizada, na qual a vida e a morte do

escravo pertenciam inteiramente ao seu dono. Dentro desse pressuposto o que se tinha, em praticamente todos os casos, era um estupro da escrava por parte do seu senhor, estupro esse que poderia se repetir quantas vezes o bel prazer do senhor o aprovesse, e o resultado de tal prática era, na maioria das vezes, o nascimento de uma criança bastarda, que era geralmente vendida para se evitarem problemas de ordem moral (o filho bastardo servir ao filho reconhecido, por exemplo). Isso quando mãe e filho não eram torturados e/ou mortos pela esposa do senhor de escravos que, nada podendo fazer contra o marido em relação à traição, vingava-se no veículo e resultado dessa traição.

É dentro desses pressupostos que Chopin insere velada e ironicamente, num sopro subtextual de sutil crueldade, a fala de Désirée à Madame Valmondé quando a primeira se refere com grande felicidade à potência do choro de seu filho, “o jeito que ele chora [...] é ensurdecedor. Outro dia, Armand o ouviu tão longe quanto a cabana de La Blanche” (CHOPIN, 2006n, p. 241). Seria excessivamente *naïve*, mesmo leviano, interpretar a menção de Armand ter ouvido o choro da criança de um lugar tão longe quanto a cabana de La Blanche por estar ele simplesmente próximo ou passando por aquele local. O que emerge implícito ao subtexto do conto é que se Armand ouviu o choro da criança naquele local é porque ele certamente estava com La Blanche, uma das escravas que serviam em *L’Abri*, e estava com ela certamente perpetrando um estupro. Isso implica, por exemplo, que existe uma possibilidade de que “as duas crianças”, o bebê de Désirée e o filho de La Blanche, peça-chave na Cena do Reconhecimento, “compartilhem o mesmo pai” (CASTILLO, 2008, p. 71); ao mesmo tempo em que traz à tona certa ingenuidade impressa no caráter de Désirée, pois tal ideia, por certo sórdida, não lhe ocorre.

Pode-se reconhecer ainda, no contexto sócio-cultural criado pela autora, aspectos muito particulares à escravidão especificamente no estado da Louisiana, como a terrível Lei da Única Gota¹⁵² e a proibição legal do casamento entre brancos e negros. No que concerne ao primeiro aspecto, era considerado negro na Louisiana todo aquele que tivesse algum parentesco com alguém da raça negra até sua oitava geração, daí a existência naquele estado de palavras outras e intraduzíveis, diferentes de “mulato” [“mulatto”, em inglês], que designavam miscigenação, como “quadroon” (alguém com um quarto de sangue legitimamente africano em qualquer ponto de sua descendência até a quarta geração) e

¹⁵² Esse conceito é desenvolvido por Joel Williamson em *New People* (1980) e mencionado, evocado ou utilizado por Anna Shannon Elfenbein (1989b) e Ellen Peel (1990) em suas considerações sobre “Désirée’s Baby”. Vide Referências Bibliográficas.

“octoroon” (alguém com um oitavo de sangue legitimamente africano em qualquer ponto de sua descendência até a oitava geração).

Desse modo, *quadroons* e *octoroons* podiam ter a pele muito clara, mesmo branca, mas eram considerados e tratados como negros, constituindo-se dessa forma a Lei da Única Gota: uma única gota de sangue africano no sangue de alguém implicava imediatamente neste alguém ser negro e, como tal, passível de ser escravizado. A questão é como saber se esse alguém tinha ou não sangue negro? No caso dos escravos, seus senhores tinham esse conhecimento. Mas no caso dos alforriados, esse conhecimento se perdia. Ainda assim, esse aspecto era considerado de modo arbitrário no universo social, o que deixa entrever que essa lei não está atrelada a uma questão exatamente de cor ou aparência física, algo visível e discernível, mas de identidade, identidade esta determinada pela legislação e por padrões sociais que tinham a estrita finalidade de excluir e que, por serem determinações legais e sócio-culturais, podiam ser perfeitamente manipuladas de modo a enquadrar quaisquer pessoas em seus meandros. Como bem nota Robert Arner sobre o contexto com o qual Chopin dialoga, “não há distinção absoluta entre branco e negro, mas sim uma linha imaginária traçada por homens brancos e cruzado ao próprio bel prazer destes” (1996, p. 140).

Agregue-se a isso o fato de, na Louisiana da época, a palavra “black” (“negro”) ser usada exclusivamente para pessoas negras vindas da África, enquanto a palavra “negro” (“negro”, também traduzida como “preto”) para toda pessoa negra, ou com “uma gota” de sangue negro, que tivesse nascido em solo estadunidense, mas que não fosse nem mulata, nem *quadroon* e nem *octoroon*, ou como palavra pejorativa¹⁵³. Note-se que, também neste contexto, não ser branco não designa necessariamente ser negro, mas ter uma gota de sangue africano correndo nas veias dentro de determinações sócio-culturais arbitrárias e subjetivas. Assim, as questões da raça e cor no contexto sócio-histórico com o qual Kate Chopin dialoga em “*Désirée’s Baby*”, e na própria construção desse contexto na obra, são fantasmáticas, inexplicáveis em sua gênese ou essência, mas instituídas e tomadas como reais e verdadeiras. Dentro dessas prerrogativas correntes no estado da Louisiana à época, ser negro e ser branco eram um modo de olhar, um ponto de vista de quem olhava, e isso, como se verá, é uma das pedras angulares que fazem deslizar toda possibilidade de fixação de sentido na narrativa arquitetada pela autora.

¹⁵³ Ainda hoje a palavra “negro” soa pejorativa na língua inglesa falada, particularmente se usada por uma pessoa branca para se referir a uma pessoa negra. No entanto, entre guetos negros e entre negros de uma maneira geral, geralmente transmutada na gíria “nigga”, a palavra tende a perder tal conotação.

Em “*Désirée’s Baby*” o filho de La Blanche, que participa da Cena do Reconhecimento, a cena em que Désirée reconhece que seu bebê não era branco, é descrito pelo narrador como “[u]m dos pequenos *quadroons* de La Blanche” (CHOPIN, 2006n, p. 242), o que significa que La Blanche pode ser negra, mulata ou mesmo branca. Sua cor não é mencionada pelo narrador do conto, o que de fato não tem importância dado o contexto com o qual Kate Chopin está lidando na construção da história: ela é uma escrava porque tem “uma gota” de sangue africano correndo em suas veias. Isso faz com que venham à tona conotações muito mais sutis e cruéis quando Armand, depois de acusar Désirée de não ser branca quando questionado por ela pelo fato da diferença na cor da pele do bebê, diz à protagonista que suas mãos são “[t]ão branca quanto as de La Blanche” (id., p. 243), ou seja, a real cor da pele de Désirée em nada influencia no “fato” dela pertencer ou não à raça negra. O que determina que a protagonista é “negra” são alteridades, a cor diferenciada da pele de seu filho e a consequente conclusão de seu marido, que, como representante do patriarcado, faz as leis, logo dita o que é certo e o que é errado, o que é verdadeiro e o que é falso, o que é visível e o que é invisível.

No entanto, está em jogo aqui um problema bem mais profundo, a ser discutido em momento oportuno, qual seja a questão da identidade feminina em relação à identidade racial (que pode ser também uma questão escritural, mas não necessariamente): ao notar que seu filho não é branco Désirée conclui, e depois recebe a confirmação de Armand, de que é sua a “culpa” por esse fato, como se a cor da criança fosse determinada apenas pela mãe, como se os índices de cor e raça estivessem sob o poder e controle exclusivamente do feminino.

No que tange ao segundo aspecto mencionado, o da proibição legal do casamento entre brancos e negros no estado da Louisiana, seu tratamento também emerge do subtexto criado no conto por Chopin à medida que a mãe de Armand era negra e seu pai era branco. Em razão dessa questão legal o casal Aubigny foi morar na França, onde Armand nascera e de onde viera com o pai para os Estados Unidos quando tinha oito anos de idade, logo após a morte de sua mãe — “seu pai o trouxe de Paris, já um menino de oito anos, após a morte da mãe” (CHOPIN, 2006n, p. 240). O enredo ainda dá a entender que a família Aubigny sempre viveu na França desde o casamento dos pais de Armand, que a mãe de Armand era francesa e que ela nunca quisera deixar seu país. Na verdade, ela nunca sequer estivera nos Estados Unidos — “o velho Monsieur Aubigny casara-se e enterrara sua esposa na França, terra que ela amava por demais para sequer conseguir deixá-la” (id., p. 241).

Pode-se extrair desses indícios que o pai de Armand queria evitar problemas com a legislação de seu estado ao optar por morar com a família na França, pois cometera um ato

proibido na Louisiana ao casar-se com uma mulher negra, o que poderia lhe trazer sérios problemas judiciais. Contudo, emerge também neste aspecto um problema ainda mais complexo, a ser tratado também oportunamente, com relação à real identidade da mãe de Armand. Conjugando-se os trechos acima citados com o texto da carta lida pela personagem ao final da obra, esta carta que apresenta uma interessante questão de dêixis no uso de pronomes pessoais, tudo leva a crer que a pessoa com quem o pai de Armand se casara, esta pessoa que também escrevera a carta lida no final da narrativa, não é a mãe de Armand.

Diante dos detalhes acima esmiuçados, a primeira conclusão a que se pode chegar, que é a mesma conclusão clássica a que normalmente chega a crítica especializada ao ler este conto de Chopin, é que a autora está compondo uma séria crítica ao racismo, o que é uma conclusão verdadeira que ganha reforços pelo fato de Chopin ter vivenciado o período da escravidão nos Estados Unidos, ainda que no momento do conflito que a extinguiu oficialmente do país, e de ser ela uma exímia *local colorist*. Por certo que um contraponto possível a essa conclusão é o famoso episódio ocorrido em 1863, quando a autora, aos treze anos de idade, arrancou e escondeu a bandeira unionista pendente do pórtico à frente de sua casa, visto que sua família havia se alinhado aos Confederados durante a Guerra de Secessão¹⁵⁴. Entretanto, ainda que a crítica ao racismo seja um dos aspectos fulcrais de “*Désirée’s Baby*”, as questões de raça e cor desenvolvidas em seu enredo parecem ir muito além de uma simples crítica social à medida que se mesclam com questões de gênero e, a partir desta mistura, arregimentam o acontecimento da escritura.

Quando *Désirée* se dá conta, num momento que pode ser denominado epifânico, que seu bebê não é branco ao comparar a cor da pele da criança com a cor da pele do filho de *La Blanche* que o abanava, ela entra em desespero e vai pedir explicações a *Armand*:

— *Armand* — chamou-o, com um tom de voz que decerto o teria apunhalado, se ele fosse humano. Mas ele não deu atenção. — *Armand* — disse ela outra vez. Então ela se levantou e cambaleou até o marido. — *Armand* — ofegou uma vez mais, agarrando-lhe o braço — olhe nosso filho. O que significa isso? Diga-me.

Fria, porém delicadamente, ele soltou os dedos de *Désirée* de seu braço e afastou as mãos dela para longe de si. — Diga-me o que isso significa! — gritou ela, em desespero.

— Significa — respondeu ele, brandamente — que a criança não é branca. Significa que você não é branca (CHOPIN, 2006n, p. 243).

¹⁵⁴ Vide página 33 do presente estudo para considerações sobre este episódio.

Observe-se o extremo desdém e repúdio por parte de Armand, que primeiramente não responde aos chamados de Désirée e, quando ela lhe toca, retira friamente a mão da esposa de seu braço e coloca-a longe de si, como se Désirée pertencesse de fato à raça negra pela qual, tradicionalmente, os senhores de escravos e pessoas brancas em geral tinham ojeriza em tocar e em se deixar tocar por acreditarem que seriam, de alguma forma, maculados na “pureza” de sua raça. No momento em que vem conversar com Armand, Désirée já é negra no imaginário deturpado daquele. No entanto, a protagonista ainda não se dera conta disso. Na verdade, não se dera conta do que exatamente significava o fato de seu filho não ser branco. Em sua ingenuidade, Désirée precisa da confirmação de Armand, da sentença de seu marido, para que os significados se lhe tornem claros, ou seja, ela é uma mulher-anjo, uma mulher passiva que interiorizara e reificara essa sua condição imposta pelo patriarcado. Em suma, um woolfiano Anjo da Casa.

Enquanto Anjo da Casa, Désirée assume a “culpa” que lhe é impingida por Armand: o bebê não era branco porque ela não era branca. Mas essa “culpa”, essa marca negra da escravidão regida pela fantasmática Lei da Única Gota, se instaurou antes desse momento, precisamente no instante da Cena do Reconhecimento, ao que Désirée reage com um grito “que não estava cônica de ter dado” e um quase-desmaio, pois seu “sangue enregelou-se nas veias e uma umidade fria e viscosa apoderou-se de seu rosto” (CHOPIN, 2006n, p. 242). Ao reconhecer seu filho como não-branco, Désirée automaticamente reconhece-se como não-branca, o que traz à tona, além de um inquietante efeito reverso do fenômeno freudiano da identificação do filho com o corpo da mãe¹⁵⁵, ou seja, a mãe se “identifica” no filho, toda a questão da atribuição das falhas, erros, defeitos e culpas à mulher pela sociedade patriarcal. Na dinâmica do contexto sócio-cultural escravocrata e Falogocêntrico criado por Kate Chopin no conto em questão, é simplesmente por ser mulher que Désirée de pronto assume para si, e depois tem a confirmação pelo marido, de que é “culpada” pela criança não ser branca. Assim, há em “Désirée’s Baby” a re-encenação do mito bíblico da Queda (Gênesis 3, 1 – 24), da perda do Jardim do Éden por “culpa” de Eva em razão dela ter cometido o Pecado Original incitada pela serpente e, com isso, estampado no feminino a marca do “pecado” em todas as acepções patriarcais dessa palavra atribuídas à mulher.

O Pecado Original parece ser um pressuposto em “Désirée’s Baby” à medida que Désirée imputa-se, e depois é imputada por Armand — o próprio Deus no paradigma do

¹⁵⁵ Como se sabe, no pensamento freudiano o filho reconhece a mãe como extensão de seu próprio corpo e de seu próprio ser até que se instaure o que Lacan chama de Estádio do Espelho, ou seja, até antes do surgimento da personalidade.

Demiurgo¹⁵⁶ —, essa “culpa”, esse “pecado”, numa insidiosa analogia que associa “pecado” às cores de pele diferentes da branca, que no caso do conto em questão é a cor negra. Ela (re)imputa-se e lhe é (re)imputado, portanto, o “erro” de Eva, a mancha da desobediência ao Demiurgo, ao Pai do Logos, ao Pai de todos os Pais que funda o Falogocentrismo. Como o “pecado” de Eva, o “pecado” de Désirée estampou-se inexoravelmente, como uma marca indelével, uma mancha inexpugnável, em seu companheiro (Armand, alegoria de Adão, que é factualmente não-branco de acordo com o conto) e em sua descendência direta (o bebê, alegoria de Caim e Abel, os filhos de Adão e Eva).

No caso do filho do casal há um redobrar-se em si mesma dessa marca do “pecado”, da “impureza” de possuir o sangue negro que é marca da escravidão, quando se faz uma aproximação da personagem mencionada com a personagem de Caim, assassino de seu irmão Abel, que foi marcado pelo Demiurgo com o sinal da errância (cf. Gênesis 4, 15), o sinal do erro irreparável ao mesmo tempo em que sinal da busca da reparação (os dois sentidos da palavra “errar”). O Pecado Original e a Errância Original, as duas marcas originais que são transformadas em alegorias no subtexto do conto em análise. Dessa forma, dois aspectos estão em jogo no enredo de “Désirée’s Baby”, aspectos estes que elevam as possibilidades de significação da obra para muito além tanto de questões de raça e cor quanto de questões de gênero, mas esse “além” se estabelece nessas questões ou a partir delas: a marca e a origem, as quais, em última instância, indiciam desdobramentos do “*phármakon* [...] compreendido na estrutura do *lógos*” (DERRIDA, 2005, p. 62, grifo do autor) ou da *différance*, aquilo que possibilita o diferir, “o movimento de jogo que ‘produz’, por meio do que não é simplesmente uma atividade, [as] diferenças, [os] efeitos de diferença. [...]. [A] ‘origem’ não-plena, não-simples, a origem estruturada e diferente das diferenças” (DERRIDA, 1991a, p. 43). Esses dois aspectos, a marca e a origem, serão perseguidos na análise que segue.

Tomando-se com um pouco mais de cuidado as duas marcas originais mencionadas e acrescentando-se a elas uma terceira, o estigma da cor negra dramatizado na obra, pode-se notar que o signo “marca” se replica e contamina a tessitura textual de “Désirée’s Baby”, “marca” esta que aqui será doravante denominada, por mera convenção, Marca Negra. Em seu desdobramento trino enquanto Pecado Original, Errância Original e Estigma Original (a cor/raça negra, por oposição à cor/raça branca), a Marca Negra se revela *phármakon*, rastro escritural indecível, *différance* porque “passagem desviada e equivocada de um diferente para outro, de um termo da oposição para o outro” (DERRIDA, 1991a, p. 50), à medida que o

¹⁵⁶ Vide página 72 deste estudo para explicação do paradigma do Demiurgo.

Pecado Original, infusor, segundo dramatizado no mito bíblico, do (auto)Conhecimento (*logos*) no ser humano, é também o que possibilitou à humanidade se desenvolver enquanto humanidade (*technè + physis*), independentemente se para o Bem ou para o Mal; a Errância Original a que essa mesma humanidade foi condenada na figura de Caim é, ao mesmo tempo, um reflexo caleidoscópico do Pecado Original e a instauração dramática do livre-arbítrio, aquilo que a move; o Estigma Original, além de também reflexo caleidoscópico do Pecado e da Errância Originais, é regido pela Lei da Única Gota que estrutura o substrato sócio-cultural com o qual Kate Chopin dialoga, logo configura-se como convenção fantasmática conforme acima discutido.

“*Désirée’s Baby*”, portanto, é um conto construído, temática e estruturalmente, sob a chancela da Marca Negra. Como tal, trata-se de uma obra feita de rastros, de traços, de indícios que levam a lugar nenhum e a todos os lugares, daí a constatação feita no início destas considerações de que este conto escapa a toda tentativa de clausura interpretativa no exato momento em que se deixa apreender, em que se abre para infinitas possibilidades de interpretação. Onde há rastros-traços-indícios do que quer que seja há um enigma ou vários enigmas em questão, pois é o enigma, o “verdadeiro” enigma, aquilo que se fecha no momento em que mais se abre e vice-versa. Logo, um enigma não é um enigma se pode ser completamente solucionado. No entanto, mesmo quando se tem a ilusão da completa solução de um enigma, ele ainda assim, de modo estranho e inexplicável, permanece enigma, como se pode observar no mito de Édipo e a Esfinge: Édipo soluciona o enigma da Esfinge, que de imediato se suicida, anula-se na Morte porque sua existência perdera o sentido ante a resolução do enigma da existência, porém o enigma da existência permanece insolúvel, permanece enigma, ou não haveria existência; ao mesmo tempo em que, ao proferir a resposta para a existência, Édipo anula sua própria existência enquanto *arqui-alazón*, já que de posse da resposta ele ainda assim não cumpre o imperativo inscrito no portal do Oráculo de Delphos, ele não conhece a si mesmo, e o enigma da existência permanece insolúvel e imortalizado na auto-imposição do cegar-se pela personagem de Sófocles, um cegar-se que o torna errante como Caim.

Em suma, a solução de um enigma é sempre um enigma ou, talvez mais precisamente, uma proliferação de enigmas, “silenciosos, ausências sem forma que não podem ser encontradas em nenhuma localização específica” (PEEL, 1990, p. 233). A Marca Negra, então, constitui-se como essa proliferação de enigmas em “*Désirée’s Baby*”, do mesmo modo que a própria obra “permanece um enigma” (WOLFF, 1987, p. 36). É essa proliferação de enigmas, muitas vezes transmutados em mistérios — como o mistério do acontecimento da

escritura, do acontecimento da linguagem, por exemplo —, no fundo uma proliferação incontável de possibilidades infinitas de significação, que será perseguida e trazida à tona a partir deste ponto, mas sem a pretensão, é claro, de se buscar quaisquer soluções.

Talvez um primeiro enigma que possa ser trazido à tona e perseguido dentre os vários dessa proliferação seja o embutido à já mencionada cena em que Désirée, tendo se auto-imputado a “culpa” por seu bebê não ser branco, volta-se a Armand em busca de uma confirmação dessa “culpa”. Entre essa auto-imputação e a imputação por parte de Armand há um suspense, um curtíssimo espaçamento temporal que ocorre entre o derradeiro instante da Cena do Reconhecimento e a súbita entrada de Armand no aposento onde estava a protagonista, o filho do casal e, até momentos antes, o filho da escrava La Blanche. Nesse curto espaçamento temporal, talvez um laivo de compreensão outra tenha se apossado de Désirée enquanto ela “permaneceu imóvel, com o olhar absorto sobre a criança, o pavor estampado em seu rosto” (id., p. 243), laivo este que se expressa na maneira como ela se dirige ao marido na primeira das três vezes que o chama — “com um tom de voz que decerto o teria apunhalado, se ele fosse humano” (id., *ibid.*) — e na intensidade com que o faz na terceira dessas vezes, “agarrando-lhe o braço” (id., *ibid.*).

Há algo de ameaçador nessas reações da personagem — uma voz que *apunhala* (o canto da Sereia? o grito das Górgonas?), mãos que *agarram* (as garras da Harpia?) —, algo de contestador, como se Désirée também estivesse imputando a Armand a “culpa” pelo bebê não ser branco, o que poderia indiciar, em última instância e ainda que isso não encontre sustentação explícita no enredo, que a protagonista tinha algum tipo de conhecimento sobre a carta lida pelo marido ao final da narrativa ou vislumbrara algo que não deveria ter vislumbrado, algo que deveria permanecer ignorado mesmo que percebido (que Armand também não era branco, por exemplo). Há algo de monstruoso à espreita nesse Anjo da Casa que é Désirée, e aqui cabem ser lembradas as fundamentais palavras de Gilbert e Gubar sobre a inter-relação mulher-anjo/mulher-monstro, inter-relação presidida pelo *phármakon*¹⁵⁷, ou seja, “o monstro pode, na verdade, residir *no interior* (ou na metade mais inferior) do anjo. Assim [...], todo Anjo da Casa [...] é, talvez, um monstro, ‘diabolicamente hediondo e trapaceiro’” (2000, p. 29, grifo nosso).

Três conclusões se delineiam ante esta constatação: Désirée detém algo de monstruoso, assim como Armand é monstruoso, o que gera um ponto de identificação entre ambos que se configura como uma das linhas de sustentação do enredo da obra; esse algo de

¹⁵⁷ Vide páginas 157 a 159 do presente estudo para a articulação entre a inter-relação mulher-anjo/mulher-monstro e o *phármakon*.

monstruoso em *Désirée* é um movimento de contestação do patriarcado, de contestação às leis criadas para silenciar e manter subjugada a mulher (e, por extensão, os negros, homossexuais e diferenças em geral), logo há aqui mais do que a emergência do subtexto como técnica narrativa: há aqui a emergência do subtexto feminino, o subtexto que se dissemina nas malhas da textualidade e da linguagem patriarcais para desarticulá-las em si mesmas, revelando a estratégia do palimpsesto conforme teorizado por Gilbert e Gubar enquanto estrutura mínima da narrativa; essas duas conclusões são costuradas, tecidas, possibilitadas, pelo fenômeno da escritura, que em “*Désirée’s Baby*” está desdobrado em *phármakon* e/ou *différance* muito mais no multiverso semântico da textualidade, muito mais como “geração do significante perpétuo” (BARTHES, 2004, p. 69), do que na estrutura composicional dessa textualidade (como ocorre em “*The Story of an Hour*”). Não se trata de uma tematização da escrita [algo que ocorre no conto “*Elizabeth Stock’s One Story*” (1963), por exemplo], mas da presença fantasmática da escritura conduzindo as múltiplas significações sugeridas não tanto na forma, mas no conteúdo. Como a segunda e a terceira conclusões estão imbricadas na primeira, serão perseguidas aqui as sendas apenas da primeira conclusão.

A identificação entre *Désirée* e Armand é, por certo, a chave-mestra dos enigmas que se proliferam em “*Désirée’s Baby*”, identificação esta articulada, em todos os seus aspectos, pela Marca Negra. Um primeiro desses aspectos diz respeito à origem — e “origem” deve ser aqui entendida ao mesmo tempo como origem sócio-cultural, descendência, e a “Origem”, o suposto ponto identificável do início de qualquer coisa — das duas personagens principais, origem que é, em ambos os casos, desconhecida.

Kate Chopin inicia o conto em questão focalizando primeiramente a origem misteriosa de *Désirée*. Ela foi encontrada por Monsieur Valmondé “dormindo à sombra do grande pilar de pedra” (CHOPIN, 2006n, p. 240) à entrada da *plantation* Valmondé. O respeitável senhor a levou, então, à Madame Valmondé, que, “uma vez que não tinha filhos” (id., *ibid.*), acolheu a menina como sua prole adotando-a e dando-lhe um nome bastante revelador: “*Désirée*”, “desejo” em francês, expressão da imensa vontade de Madame Valmondé em exercer a maternidade. Observe-se que “*Désirée*” não é exatamente um nome, mas um substantivo que expressa vontades alheias, visto *Désirée* ser a corporificação do “desejo” da respeitável senhora em ser mãe e, também, a vontade divina de acordo com a própria Madame Valmondé, que acreditava que a menina “tinha sido enviada a ela por uma Providência beneficente para ser a menina de seus olhos” (id., *ibid.*). Não por acaso o narrador, quando descreve a conversa entre Monsieur Valmondé e Armand, afirma que o primeiro alertou o segundo sobre o fato de que *Désirée* “não tinha nome” (CHOPIN, 2006n, p. 241), e esse não

ter nome significa muito mais do que simplesmente não ostentar um patronímico, um sobrenome, um nome de família, o nome do Pai. Significa, de fato, não ter um nome. Significa ser um signo incompleto, um signo sem significante¹⁵⁸.

Sendo a protagonista a realização do desejo de Madame Valmondé e a vontade divina, ela não pode mesmo ter uma origem definida e clara, pois um desejo simplesmente é ou não é, realiza-se ou não realiza-se à medida que participa das possibilidades trazidas pelo acontecimento do dom, aquilo que é dado, aquilo que é doado, a dádiva. Por sua característica de acontecimento, a origem do dom é, necessariamente, desconhecida, pois um dom não tem um doador ou esse doador não é identificável. Observe-se também que um dom pode ou não ser a realização de um desejo desde que não ocorra a participação de outrem (fadas-madrinhas, duendes, gênios da lâmpada etc.) nessa realização. Ao que tudo indica Désirée, enquanto realização do desejo de Madame Valmondé, a realização de um desejo por meio do outro, ou seja, um dom não-inerente à pessoa que o possui — Désirée não “pertence” à Madame Valmondé, não é um de seus próprios filhos —, logo um dom que tem vida própria, é uma manifestação corporificada do mistério, do enigma do dom, o simples doar-se do dom. Isso, é claro, enfatiza a passividade da personagem, a condição de Anjo da Casa que é “o ídolo de Valmondé” (CHOPIN, 2006n, p. 240), mas também adverte que ela possui algum tipo de força ou poder oculto, adverte que ela, sendo dom, também possui algum tipo de dom.

Diante desses aspectos, só se pode fazer conjecturas sobre o dom, já que sua manifestação é inexplicável, por isso o narrador tece duas possibilidades, duas tentativas de explicação, quanto à origem de Désirée, ambas discutíveis e não definitivas, mas que enxertam significações várias à narrativa. “Alguns eram da opinião de que talvez ela tivesse se perdido e caminhado até o local por si mesma, pois já sabia andar” (id., ibid.) é a primeira dessas conjecturas, o que implicaria então que a protagonista perdeu-se da família e veio caminhando sozinha até o local onde fora encontrada. Esta possibilidade se opõe frontalmente à segunda conjectura tecida pelo narrador, qual seja “[a] crença predominante era de que ela fora deixada propositalmente por um grupo de texanos, cuja carroça coberta de lona tinha atravessado o rio ao final do dia, na balsa que Coton Mais mantinha logo abaixo da propriedade” (id., ibid.). Essa segunda conjectura tornaria Désirée uma *foundling*, uma criança rejeitada, na mesma linha do **Tom Jones** (1749), de Fielding, e de várias personagens de Dickens, e estabeleceria dois pontos de interesse quanto à sua origem: primeiramente, se assim for, então há uma pista de quem poderiam ser seus verdadeiros pais em outro conto de

¹⁵⁸ Vide páginas 16 e 17 deste estudo para uma breve discussão sobre o signo sem significante.

Kate Chopin, pista essa que se delineia a partir da menção do narrador ao grupo de texanos. Trata-se de “In Sabine” (1894), obra também presente em **Bayou Folk**.

Em “In Sabine” a personagem Bud Aiken, que mora na margem texana do rio Sabine, rio que se localiza na fronteira (no *hymen*?) entre os estados do Texas e da Louisiana, recebe a visita inesperada de Grégoire Santien — o sobrinho de Thérèse Lafirme em **Culpados**, primeiro romance de Chopin —, que estava viajando pelo Texas. Quando os dois se apresentam, Grégoire reconhece em Bud Aiken “o indecoroso assim chamado ‘texano’ que, um ano atrás, tinha fugido e se casado com a bela filha de Baptiste Choupic, ’Tite Reine, na longínqua Bayou Pierre, na paróquia de Natchitoches” (CHOPIN, 2006r, p. 326). Em dado momento da conversa entre os dois, Bud diz que “eu estou querendo vender tudo e tentar Vernon” (id., p. 328). Ou seja, a personagem pretende partir para outro lugar, e isso se concretiza quando ’Tite Reine o abandona e parte de volta à Natchitoches incitada por Grégoire, enquanto este rouba seu cavalo e embrenha-se pelo Texas: Bud expressa o forte desejo de perseguir os dois fugitivos, sua esposa e Grégoire. Não seria forçado inferir que Bud Aiken tenha, de fato, ido ao encalço de ambos e, em algum momento, depois de vingar-se de Grégoire e de reaver sua esposa, se mudado como pretendia, possivelmente do Texas para a Louisiana. Sendo alguém sem caráter, Bud poderia ter tido um filho com a própria ’Tite Reine ou com outra pessoa e depois, por motivos vários, abandonado a criança. Essa criança poderia ser Désirée.

Outro ponto interessante quanto à origem de Désirée estabelecido a partir da segunda conjectura do narrador do conto é que, ante a hipótese da protagonista ser uma *foundling*, configuraria-se uma releitura feminista da história de Moisés, que também foi abandonado pela família para não perecer à ordem do faraó de que fossem mortos todos os meninos hebreus assim que nascessem. O pai de Moisés o colocou em um pequeno cesto e fez com que esse cesto fosse levado por entre os juncos à margem do Nilo até a filha do faraó, que o adotou secretamente e com isso o tornou um príncipe egípcio. Dentro desta possibilidade, o fato de Désirée ter sido deixada às portas de uma família abastada e ter se tornado “o ídolo de Valmondé” (CHOPIN, 2006n, p. 240), ou seja, claramente uma princesa, seria algo deliberado.

Por outro lado, esse segundo ponto também comporia uma peculiar linha de significação com o fato de que “[c]om o tempo, Madame Valmondé abandonou todas as conjecturas exceto a de que Désirée tinha sido enviada a ela por uma Providência beneficente para ser a menina de seus olhos, uma vez que não tinha filhos” (id., *ibid.*). Apesar das considerações tecidas pelo narrador, Madame Valmondé deixou de buscar uma explicação

para a origem de Désirée e simplesmente a aceitou como dom, como o inexplicável, como uma manifestação da Providência divina, algo implícito à história de Moisés. Note-se ainda, a título de pura especulação, que Moisés foi tirado das águas — inclusive, esse é o significado popular atribuído ao seu nome — e havia um rio próximo à *plantation* Valmondé. Além disso, ao final do conto, Désirée se auto-exila “por entre os juncos e salgueiros que cresciam abundantes ao longo das margens do moroso e profundo igarapé” (id., p. 244).

Como se pode notar, tudo que se sabe sobre a origem de Désirée são puramente conjecturas, desdobramentos possíveis, mas não necessariamente prováveis, de uma história de vida que teve, de modo deliberado ou não, sua origem apagada, constituindo-se e instituindo-se nesse apagamento. O drama da origem de Désirée — que se torna um drama para a personagem e é um drama no contexto da sociedade patriarcal, na qual está ligada ao nome, ao pai etc., ou seja, às estruturas psíquicas, sociais e filosóficas que sustentam essa sociedade — é, na verdade, a encenação da origem que é não-origem. Como bem ensina Derrida, “[o] desejo da origem torna-se uma função indispensável e indestrutível, mas situada numa sintaxe sem origem” (2004, p. 296), a sintaxe do suplemento, algo que “não é nem uma presença e nem uma ausência” (id., p. 383), mas que possibilita tanto a presença quanto a ausência. A condição da existência de Désirée, o fato dela ser quem é — “o ídolo de Valmondé” (CHOPIN, 2006n, p. 240), por exemplo, ou a senhora de *L’Abri* —, é resultante do apagamento de sua origem, ou, mais propriamente, de sua não-origem. Em razão disso e de ser mulher, o Falogocentrismo representado por Armand atribuiu-lhe, como filha de Eva, a “culpa” pelo enigma da Marca Negra que se manifesta inelutável também no filho do casal.

Mas Kate Chopin, em seu movimento feminista de desarticulação do patriarcado, mina essa “culpa”, coloca-a em xeque na articulação do subtexto feminino que compõe o palimpsesto do conto, e ao fazê-lo lança um anátema ao Pecado Original tido como “culpa” de Eva. Para isso, e por isso, a autora imputa, com o acontecimento da ironia dramática no *post-scriptum* que conclui “Désirée’s Baby”, ironia esta configurada como inversão brusca dos sentidos gerados pela superfície da textualidade, a mesma dinâmica da existência resultante do apagamento da origem à figura de Armand Aubigny, de modo que Désirée o contamine, como sua contraparte bíblica, com a não-origem, outro nome da Marca Negra; como se a protagonista também imputasse a Armand a “culpa” pelo filho do casal não ser branco, conforme aventado acima, revelando que tal “culpa” esvazia-se de sentido uma vez que é um efeito da busca de Armand, o representante do patriarcado, por acobertar a sua não-origem. Essa “culpa”, portanto, é uma convenção arbitrária criada por uma sociedade patriarcal com a finalidade de justificar estas mesmas convenções que a estruturam e que são,

elas também, efeitos da luta pelo significado, da luta pelo acobertamento da não-origem, da busca pela encenação de uma origem que é não-origem.

Desde o início de “*Désirée’s Baby*”, personagens e leitores são plenamente conscientizados pelo narrador sobre a origem desconhecida de Désirée, o apagamento de sua origem ou sua não-origem, na mesma medida em que são plenamente conscientizados e regidamente certificados quanto às origens claras e definidas de Armand: filho legítimo da rica e poderosa família Aubigny; portador de um dos nomes “mais antigos e mais orgulhosos da Louisiana” (id., ibid.); senhor de *L’Abri* pelo inalienável direito de herança concedido pelo sobrenome que ostenta, sobrenome que lhe foi dado pelo pai na dinâmica no Nome do Pai, o patronímico, o nome que tradicionalmente torna homens e mulheres existentes socialmente. O narrador faz questão de frisar que Armand detém até mesmo características psíquicas e/ou espirituais específicas dos (homens) Aubigny, pois quando ele se apaixona de modo arrebatador por Désirée é mencionado que “[a]quele era o modo pelo qual todos os Aubigny se apaixonavam, como se atingidos por um tiro de pistola” (id., ibid.). Armand, como o leitor, é conhecedor de sua própria origem, origem que lhe garante o pátrio-poder, que o conecta com a sociedade patriarcal da qual ele é fruto. Pátrio-poder que o torna um patriarca.

Toda essa certeza da origem, certeza incutida como verdade tanto em Armand quanto no leitor, é colocada em xeque pela carta lida ao final do conto. Nessa carta, personagem e leitor são informados de que Armand também é portador da Marca Negra, pois sua mãe pertence a um grupo social escravizado, um grupo social inferiorizado cuja origem não é reconhecida como legítima: a mãe de Armand é negra e, como tal, ele também o é dentro da Lei da Única Gota. Sua origem, da forma com que ele e o leitor foram informados, conscientizados e, portanto, tomaram como verdade, é uma não-verdade. Num *coup démoniaque* de linguagem, ou seja, em um texto presente dentro de outro texto que indicia o acontecimento da escritura, aquilo que era certo e verdadeiro, a origem de Armand Aubigny, se torna incerto e não-verdadeiro, se torna não-origem.

Mais do que isso, se torna apagamento da origem em razão da própria sintaxe do texto da carta: “[m]as, acima de tudo’, escreveu ela [a mãe de Armand], ‘dia e noite agradeço ao bom Deus por ter organizado nossas vidas [dos pais de Armand] de tal forma que nosso querido Armand nunca saberá que *sua* [*his*] mãe, que *o* [*him*] adora, pertence à raça amaldiçoada com o estigma da escravidão” (CHOPIN, 2006n, p. 245, grifo nosso). A interpretação corrente deste trecho de “*Désirée’s Baby*” pela crítica especializada é de que a

autora da carta é a mãe de Armand¹⁵⁹, que seria então negra, algo que é corroborado pelo narrador ao descrever a missiva como algo que “era parte de uma carta antiga de *sua* [*his* – referência a Armand] mãe para o *seu* [*his* – também referência a Armand] pai” (id., p. 244, grifo nosso).

Entretanto, o uso do pronome de primeira pessoa acoplado no verbo “agradecer” em conjunção com os pronomes de terceira pessoa “sua” [*his*] e “o” [*him*] geram, da maneira como foram usados na carta, uma instabilidade semântica, pois, no caso específico dos pronomes de terceira pessoa estes podem se referir tanto à autora da carta quanto a uma terceira pessoa. Se, hipoteticamente, eles se referirem à autora da carta, suposta mãe de Armand, há o delinear-se de uma incongruência, de algo estranho: porque ela iria se referir a si mesma na terceira pessoa, tendo já se referido em momento anterior como “eu”, num texto dirigido ao seu próprio marido? Três hipóteses podem ser aventadas, todas a partir dessa peculiar construção da dêixis e todas, evidentemente, discutíveis em razão da característica da abertura infinita de significações presente no conto de Chopin em questão.

Primeiramente, a autora da carta refere-se a si mesma na terceira pessoa, mesmo dialogando com o marido, por uma questão de respeito, invocando um uso muito específico e arcaico — usado em novelas de cavalaria, por exemplo, em que a dama refere-se a si mesma na terceira pessoa para indicar seu pertencimento ao cavaleiro — do pronome de terceira pessoa que, dessa forma, carregaria também a função de pronome possessivo. Isso indica submissão de um ator do discurso ao outro, submissão essa que de fato encontra sustentação na textualidade chopiniana por ser a autora da carta uma mulher negra, pertencente a outrem, e, como tal, alguém que ou tinha uma relação platônica de amor com o marido, a relação de amor cortês das novelas de cavalaria, logo ter-se-ia a expressão de uma submissão consentida; ou tinha internalizado de tal forma sua condição inicial de escrava que, mesmo tendo se casado com seu senhor, ainda o reconhecia como dono, em uma interessante sobreposição da questão racial à fantasmagoria woolfiana e gilbert-gubariana do Anjo da Casa que, em última análise, redobra a condição de submissão da mulher expressa por essa fantasmagoria: submissão enquanto mulher e submissão enquanto sujeito pertencente à raça negra. O uso do pronome de primeira pessoa acoplado ao verbo “agradecer” se delinaria, então, ante esta hipótese, como uma possível falha de redação cometida deliberadamente ou não por Kate Chopin.

¹⁵⁹ Cf. Toth (1981), Elfenbein (1989b), Erickson (1990), Peel (1990), Fusco (1994), Bauer (1996), Beer (1998) e Castillo (2008). Vide Referências Bibliográficas.

Uma segunda hipótese, que não encontra sustentação direta na textualidade chopiniana ainda que esta mesma textualidade a invoque de modo fantasmático, é aquela que parte do princípio da cultura ocidental em usar os pronomes de terceira pessoa para se referir ao “eu”, princípio este observado principalmente na relação mãe-filho e que serve de mote para o desenvolvimento da teoria freudiana do Fort-Da e da teoria lacaniana do Estádio do Espelho: a criança, até determinada idade, não consegue se referir a si mesma como “eu” porque não se reconhece como um sujeito independente de sua mãe. Ao mesmo tempo, a mãe — e, por inferência, todas as pessoas que têm contato com a criança — também não se refere à criança como “você”, o primeiro outro do discurso correspondente imediato a “eu”, possivelmente em razão desta ainda não-emergência da identidade na criança. Antes de reconhecer-se como “eu” a criança refere-se a si mesma e é referida por aqueles que a rodeiam com declinações verbais de terceira pessoa cujo sujeito é sempre o nome da criança, uma forma indireta de projetar a emergência do “eu”. Não há como simplesmente transportar esta hipótese para o texto da carta ao final de “Désirée’s Baby”, pois ela fica apenas sugerida como uma linha interpretativa que demandaria percorrer caminhos diferentes dos que estão sendo percorridos aqui para que se tornasse um ponto de argumentação minimamente consistente.

A terceira e última hipótese instaurada pela construção da dêixis presente na carta em questão é, talvez, a mais instigante e produtiva em termos de significação: a mãe de Armand não é a mesma pessoa que escreveu a carta. A pessoa que escreveu a carta, o “eu” embutido no verbo “agradecer”, seria a esposa do pai de Armand, uma figura não nomeada na narrativa que encontraria seu possível desdobramento na *persona* de Madame Valmondé, ou seja, a mãe adotiva de um *foundling*; e a pessoa referida pelos pronomes “seu” e “o” seria o que esses próprios pronomes denotam, ou seja, uma terceira pessoa, alguém que, neste caso em especial, é absolutamente outro à própria malha textual de “Désirée’s Baby”, uma presença fantasmática que de pronto traz à tona uma conclusão óbvia: Armand também teria sido adotado, ou seria um filho bastardo do velho Monsieur Aubigny com uma de suas escravas, aos moldes do que fica implícito em relação a Armand e ao filho de La Blanche. Todavia, esta última possibilidade é pouco provável, pois não encontra sustentação na narrativa chopiniana à medida que a única descrição do pai de Armand oferecida pelo texto é de que ele era uma pessoa “serena e indulgente” (CHOPIN, 2006n, p. 241).

Partindo-se da premissa de que Armand é adotado, mas com a ressalva de que, diferentemente de Désirée, se sabia ao menos que sua mãe adotiva era uma negra escrava, toda a certeza e verdade quanto à origem do jovem senhor de *L’Abri* caem por terra e se tornam não-origem, se tornam uma origem que se apaga no exato momento em que é

descoberta, pois o nome da mãe biológica de Armand não é mencionado; a existência dessa pessoa é referida de forma indireta pelo discurso no uso de pronomes de terceira pessoa, ou seja, ela é alguém de quem se fala, alguém ausente na situação de diálogo instaurada entre a autora da carta e o pai de Armand, alguém ausente da própria textualidade do conto; e a referência a tal figura se dá em um meta-discurso, em uma carta (um discurso) dentro de um conto (outro discurso), um discurso mais ficcional do que a própria ficção onde ele se encontra, um texto que aponta para a sua própria condição de texto. Toda a textualidade chopiniana arquiteta-se, dessa forma, para que a origem de Armand se apague também no enigma da Marca Negra, se torne tão incerta quanto a origem de Désirée, num movimento que identifica as duas personagens fazendo-as participar da encenação do apagamento da origem — encenação que, em última instância, é a própria “origem” do Falogocentrismo passada em revista por Derrida em todo o seu pensamento — no apagamento textual de suas próprias origens.

Armand e Désirée são iguados, são identificados, portanto, em suas não-origens, e, com isso, se tornam reduplicações de uma entidade desconhecida, quiçá não única, aos moldes da dinâmica do duplo (*Doppelgänger*) exemplificada por Poe em “Willian Wilson”, mas articulada pelo diferir, pela proliferação incontrolável de efeitos de diferença produzidos no seio dos efeitos de igualdade: uma identificação diferida, portanto, já que o identificar se dá no distanciamento, no afastamento, na não-identificação que determina o casamento das duas personagens. Armand e Désirée são rastros do apagamento original gerados por esse mesmo apagamento; manifestações do que se vem chamando aqui Marca Negra; “efeitos de diferença”, “a ‘origem’ não-plena, não-simples, a origem estruturada e diferante das diferenças” (DERRIDA, 1991b, p. 43), logo o que possibilita o diferir na igualdade e, por conseguinte, a igualdade no diferir que caracteriza a ambos enquanto *foundlings*; personalidades que se constituem justamente naquilo que negam em si próprias a partir do outro e, com isso, arregimentam a multiplicação *ad infinitum* dos jogos de contraste sobre os quais se assenta “Désirée’s Baby”: claro e escuro, verdade e não-verdade, preto e branco, bem e mal, visível e invisível, homem e mulher, dito e não-dito etc.

Dessa forma, a identificação na não-origem entre Armand e Désirée é o que abre possibilidades infinitas de interpretação do conto em questão. Para além disso, tal identificação é propriamente essa abertura, o que torna ineludível a textualidade chopiniana, inabarcável em seu todo em termos de crítica e/ou teoria, pois ela se abre no advento do fenômeno da escritura, no tecer-se da linguagem: abre-se em sua própria abertura. Essa capacidade de gerar diferenças, de diferir, característica presente na obra da autora como

um todo, torna virtualmente impossível abordar ou mesmo acessar todos os sentidos possíveis articulados pela malha textual de “Désirée’s Baby”. Por isso, apenas três aspectos, três enigmas instaurados pela chancela da Marca Negra, serão perseguidos a partir daqui, quais sejam *L’Abri* como metáfora do sótão gilbert-gubariano, ou seja, manifestação do subtexto feminino criado por Kate Chopin; Désirée e Armand como habitantes desse sótão, ou uma entre várias interpretações possíveis da identificação diferida entre ambos; e a figura do bebê do casal, o produto aparentemente impossível e inominável, o excesso, de uma identificação diferida.

Se a identificação diferida entre Désirée e Armand é, como se procurou demonstrar, a chave-mestra dos enigmas que se proliferam em “Désirée’s Baby”, *L’Abri* é o espaço onde se resguardam, se desdobram e de onde emergem tais enigmas a partir do fato desse lugar ser ele também um mistério. Nome ao mesmo tempo da *plantation* e da casa-grande do local, a descrição que se tem de *L’Abri* (“o abrigo”, em francês) é dada pelo narrador do conto na perspectiva de Madame Valmondé, que “estremeceu ao avistá-la, como sempre ocorria” (CHOPIN, 2006n, p. 241):

[e]ra um lugar triste, que por muitos anos desconhecer a gentil presença de uma senhora [...]. O teto era íngreme e negro como um capuz, chegando além dos vastos alpendres que circundavam a casa de estuque amarelo. Carvalhos imensos e solenes cresciam próximos a ela, e seus longos e folhados ramos encobriam-na como uma mortalha (id., ibid.).

Além desta descrição, o narrador acrescenta que, no local, “[a]s regras do jovem senhor Aubigny eram igualmente austeras, e sob elas seus negros esqueceram-se de ser alegres” (id., ibid.). O que Madame Valmondé sentiu ao entrar em *L’Abri*, mesma sensação partilhada pelo leitor, evoca, de modo fantasmático, a última linha da inscrição presente na porta do Inferno n’**A Divina Comédia** (1321), de Dante: “Deixai toda esperança, ó vós que entraís” (ALIGHIERI, 1998, p. 37). Assim, a arquitetura externa da casa reflete o ambiente terrível que a cerca: uma masmorra a céu aberto, onde os escravos eram torturados de modo insano e sádico. Note-se o formato e a cor do teto, “íngreme e negro como um capuz”, que lembram o capuz de um frade dominicano, os frades responsáveis pela Inquisição na Idade Média, tradicionais usuários do hábito negro com capuz pontudo. Em suma, *L’Abri* parece ser um microcosmo infernal, ou um Inferno em tamanho microscópico se comparado ao Inferno de Dante, um lugar que causa receio, até certo repúdio, quando avistado seja por Madame

Valmondé, seja pelo leitor, da mesma maneira que um dos eus líricos da **Comédia** tem “a cabeça já de horror tomada” (id., p. 38) ante a visão do Inferno que se abre à sua frente. *L’Abri* é um espaço onde reina o sofrimento, “um lugar de horror, uma materialização do potencial para a tragédia” (KOLOSKI, 1996, p. 24).

O conto não oferece uma descrição interna da casa-grande, a qual, ao que tudo indica, reflete a condição psíquica daqueles que a habitam e seria, dessa forma, um espaço psicológico onde convivem em uma relação estranha, uma identificação diferida, o sombrio e satânico Armand e Désirée, o Anjo da Casa que guarda um monstro em seu âmago. Logo, talvez não seja possível descrever o interior de tal casa porque é impossível descrever o Inferno, o Céu e tudo que existe entre ambos ao mesmo tempo. Uma casa sombria e assombrosa por dentro e por fora, em cuja arquitetura ecoa Thornfield Hall em **Jane Eyre**, a abadia de Northanger no romance homônimo de Jane Austen, Wuthering Heights e Thrushcross Grange na obra-prima de Emily Brontë. Edmund Wilson, ao contar a história da propriedade em que Kate Chopin morou enquanto esteve em Cloutierville¹⁶⁰, evoca indícios que poderiam ter inspirado a autora na composição desse lugar assustador ao dizer que

este *Place-du-Bois* tinha uma história sinistra. Pertencera a Robert McAlpin, que viera da Nova Inglaterra e vivera sozinho com seus escravos. McAlpin se tornou uma lenda local por sua crueldade no tratamento dos negros [...]. A tradição de brutalidade continuou com o sogro de Kate Chopin, cujos recursos financeiros estavam, em sua maioria, nas estradas de ferro francesas e que passava a maior parte de seu tempo na França [como o pai de Armand], o que a incomodava profundamente (1962, p. 588).

L’Abri, como todos esses lugares da ficção e como fica implícito à história da propriedade de Cloutierville, é mais uma alegoria do sótão, o local de silenciamento e reclusão imposto à mulher pelo patriarcado e também metáfora da criatividade feminina: um espaço de Vida e Morte, de criação e estagnação onde vigora a dinâmica do *phármakon*, ao mesmo tempo túmulo e útero. A título de comparação, o *layout* da casa-grande é identificado no momento em que se opõe ao iluminado, branco e brilhante palácio erigido como habitação dos anjos caídos no **Paraíso perdido**, de Milton, ainda que, como este, aquele guarde algo de

¹⁶⁰ Vide páginas 39 a 41 deste estudo para maiores detalhes sobre a estada de Kate Chopin em Cloutierville.

indecidível em sua arquitetura¹⁶¹; e se alinha ao espaço de horrores figurativizado no Inferno de Dante.

Enquanto metáfora do sótão e local que evoca imagens infernais, a de Milton e a de Dante, *L'Abri* só pode ser uma habitação de “monstruosidades”. Todavia, o que chama a atenção neste caso específico é que se trata de um espaço onde não é apenas a “monstruosidade” feminina que está reclusa, mas também outras “monstruosidades”, pois ele é habitado por um homem e por uma criança que, como se verificará, também são seres que apresentam algo de “monstruoso”. Além disso, vale observar que, por nomear a casa e a *plantation* onde se situa tal casa, *L'Abri* é um sótão que se dissemina para dentro e para fora, um sótão (a casa) dentro de outro sótão (a *plantation*), um sótão que reflete caleidoscopicamente, no dentro e no fora, os humores de seu senhor, que ao abrandar-se pelo casamento e pelo nascimento de seu filho também abranda os castigos aos seus escravos, e ao recrudescer com sua esposa em razão da cor de seu filho também recrudescer no tratamento de seus servos. Há, portanto, alguma coisa de estranho nesse sótão chopiniano, uma espécie de distorção da típica metáfora do sótão como esta é articulada em “The Story of an Hour”, por exemplo, ou em quaisquer das obras clássicas acima mencionadas, uma vez que esse espaço não é habitado apenas por mulheres e se desdobra em *mise-en-abyme*.

Diante desta constatação, poderia-se até questionar se *L'Abri* seria mesmo uma metáfora do sótão aos moldes da caracterizada por Gilbert e Gubar em **Madwoman**, ao que se obteria, a princípio, uma resposta positiva embasada nos elementos apontados acima sobre a descrição da propriedade. No entanto, uma resposta negativa também se vislumbra possível, pois o narrador se omite em detalhar se Désirée ocupa um cômodo específico da residência e Armand, como Edward Rochester em **Jane Eyre**, é o senhor de *L'Abri* e nela habita zelando para que permaneçam reclusos esposa, escravas, escravos e filho. Desse modo, o primeiro enigma em discussão permanece insolúvel, suspenso entre o possível e o não-possível, entre o positivo e o negativo, uma vez que erigido no *hymen*, e o *hymen* é o espaço do indecidível, como se procurou clarificar no capítulo anterior.

Esse enigma será aqui respeitado enquanto manifestação do mistério, enquanto acontecimento da linguagem, já que sua solução é impossível e assim deve ser para que se possa denominá-lo ou tratá-lo como tal. Entretanto, em sua condição de enigma *L'Abri* abre a

¹⁶¹ Em termos excessivamente resumidos, pois não se pretende desenvolver esta discussão aqui, o palácio do Inferno miltônico, arquitetado por Múlciber (Hefesto) para habitação de Satã e dos anjos caídos, é uma construção paradisíaca — paradisíaca tanto na aparência quanto na substância de que é feita — erigida no Inferno; enquanto *L'Abri* é uma construção infernal — infernal porque local de sofrimento, algo que também se expressa em sua arquitetura gótica — erigida próxima a um local paradisíaco (a propriedade dos Valmondé) e à luz do dia (nenhuma cena de “Désirée’s Baby” se passa durante a noite).

possibilidade de se especular sobre seus habitantes, sobre as “monstruosidades” que ali habitam. É interessante notar, ante esta perspectiva outra, que a propriedade, pela sua própria condição de mistério manifesto, parece abrir-se a outros mistérios, estes não menos insolúveis do que o próprio espaço em que estão enclausurados, corroborando e por isso reduplicando a proliferação caleidoscópica de enigmas outrora apontada como aspecto fundamental de “Désirée’s Baby”.

De que tipo ou espécie seriam essas “monstruosidades”? Seriam elas de fato “monstruosidades” à medida que o monstruoso, enquanto demoníaco e por ser demoníaco, é *phármakon*¹⁶²? O que se esconde nas profundezas desse sótão ironicamente chamado de “abrigo”? Por certo não se trata da Medusa, como em “The Story of an Hour”, e nem de Afrodite, como em **O despertar** e “The Storm”. Em um primeiro momento, o subtexto feminino criado nas malhas textuais do conto faz emergir a presença marcante de duas personagens habitando o sótão indecidível que é *L’Abri*, Armand e Désirée, que, por livre associação, podem ser tomados como metáforas ou avatares das duas únicas entidades que tiveram a coragem de contestar os desígnios do próprio Criador, do Pai do Logos, do ser mítico que funda o Falogocentrismo: Satã e Lilith.

Por três vezes o narrador de “Désirée’s Baby” indicia, nas descrições que faz de Armand Aubigny, um desdobramento da figura do Satã miltônico, o Serafim que ousara desafiar o Demiurgo e que, junto de seus seguidores, preferira “Reinar no Inferno [...] / À vileza de ser no Céu [escravo]” (MILTON, 2003, p. 36) ao ser expulso deste último: quando diz que “o rosto belo e soturno [*dark*] de Armand raramente se desfigurava pelo franzir do cenho desde o dia em que ele se apaixonara por ela [Désirée]” (CHOPIN, 2006n, p. 242); quando afirma que “o próprio espírito de Satã se tinha repentinamente apoderado dele [Armand] no tratamento com os escravos” (id., *ibid.*); e quando interpola-se com a fala de Désirée após o reconhecimento de que o filho do casal não era branco: “— Armand — chamou-o, com um tom de voz que decerto o teria apunhalado, *se ele fosse humano*” (id., p. 243, grifo nosso).

O primeiro indício, o adjetivo “soturno” atribuído ao rosto de Armand, guarda um jogo de significações intraduzíveis ao português em uma única palavra à medida que Kate Chopin utiliza, no original, a palavra *dark* para esta adjetivação. *Dark* tem diversos significados além de “soturno”, como “obscuro”, “perverso”, “atroz” e “sombrio”, significados estes que se justapõem à palavra aqui escolhida na tradução e, como

¹⁶² Vide páginas 141 e 142 deste estudo para uma breve discussão do monstruoso e do demoníaco como *phármaka*.

consequência imediata, arregimentam nesse jogo semântico um primeiro delinear-se da maldade e da malignidade características da personagem, as quais são expressas de maneira mais clara no segundo e no terceiro indícios.

Além disso, *dark*, enquanto adjetivo, também significa “tom escuro”, “negro”, “moreno”, o que faz emergir uma possibilidade apenas tangenciada, mas nunca explorada, pela crítica especializada em “*Désirée’s Baby*” [cf. Foy (1991), Bauer (1996) e Castillo (2008)], qual seja a de que Armand Aubigny tem a pele visivelmente negra ou morena, algo que ganha forte embasamento quando Désirée, após ser por ele acusada de não ser branca, toma-lhe a mão e a compara com a sua própria: “[o]lhe minha mão: mais branca que as suas, Armand” (CHOPIN, 2006n, p. 243). Essa possibilidade, bastante produtiva em termos de estudos étnicos e raciais, pode suplementar interpretações existentes sobre a personagem e gerar interpretações outras sobre a obra.

No que concerne a poder suplementar interpretações existentes, é o que se verifica quando se aborda com esse olhar o celebrado ensaio de Margaret Bauer, “Armand Aubigny, Still Passing After All These Years: the Narrative Voice and Historical Context of ‘*Désirée’s Baby*’” (1996), no qual a teórica defende a tese de que “Armand esteve cômico *o tempo todo* de sua própria herança racial” (1996, p. 161, grifo da autora), algo que encontra sustentação no fato de que Armand tinha oito anos de idade quando veio de Paris com seu pai, após a morte de sua mãe (cf. CHOPIN, 2006n, p. 240), logo se sua mãe era negra ele mesmo era negro e, possivelmente, já tinha consciência disso nessa idade, ainda que, como argumenta Roslyn Foy na mesma linha de Bauer, mas por caminhos diferentes, possam ter havido “circunstâncias” que “lhe imputaram uma supressão do passado”, da “memória distante de sua mãe — uma lembrança reprimida e inconsciente” (1991, p. 223), o que explicaria seu sadismo em relação ao negros, uma vez que Armand neles se reconheceria inconscientemente, um reconhecimento que ele deseja negar e/ou anular castigando-se em seus outros.

Bauer, no entanto, articula sobre bases sócio-políticas e étnicas seu brilhante argumento de que Armand tinha conhecimento prévio sobre a carta de sua mãe, argumento que é um desenvolvimento da segunda das duas possibilidades trazidas à tona por Richard Fusco como explicação para os efeitos da reversão brusca causada pela carta, qual seja que “Aubigny já tinha conhecimento da carta há muito tempo”, o que o tornaria “ainda mais calculista, terrível e desprezível do que se possa crer” (1994, p. 151 – 152). Para Bauer, esse seria o motivo pelo qual Armand estaria à procura de uma *foundling*¹⁶³ que lhe desse um filho

¹⁶³ Note-se que esse argumento se torna um tanto quanto *naïve* uma vez que *foundlings*, especialmente brancos, não são exatamente comuns no universo social e mesmo no universo literário.

branco, de modo a “esconder o que ele entende como seu opróbrio” (1996, p. 174) em meio a um universo social regido por leis tão díspares quanto a Lei da Única Gota, o que leva a teórica a concluir, não sem propriedade, que “Armand não é uma anomalia satânica, mas um produto de seu universo racista” (id., p. 175). Ou seja, Armand seria uma vítima de seu meio sócio-cultural, e não um avatar do Satã miltônico.

Já no que tange a gerar interpretações outras sobre a obra, uma dessas interpretações, que não será desenvolvida a contento aqui, é gerada e sustenta-se pelo jogo de manipulação do visível e do invisível que permeia a textualidade do conto. À exceção de Désirée no momento em que questiona Armand sobre a cor do bebê e no momento em que compara sua própria pele com a do marido, nenhuma outra personagem e nem o narrador notam a tonalidade diferenciada da pele do senhor de *L’Abri*. Se Armand não é branco, como fica talvez mais do que sugerido na obra, e todos conseguem visualizar esse fato, por que motivo as demais personagens não questionam sua cor e sua raça? A resposta estaria, provavelmente, nos precedentes abertos pela Lei da Única Gota tomada como efeito da Marca Negra, ou, em outras palavras, no fato de que cor e raça, neste conto de Chopin, são pontos de vista, são aspectos arbitrariamente atribuídos por aqueles que detêm alguma forma de poder. Uma vez que Armand é prole de uma família tradicional e dono de uma grande *plantation*, seu poder sócio-político e econômico é capaz de “comprar” o olhar daqueles que o rodeiam, que passariam então a ignorar, a tornar deliberadamente invisível, a marca visível de sua pertença à raça que tanto abomina.

A questão da manipulação do visível e do invisível vai ainda além dessas conjecturas sobre Armand e, de alguma forma por demais misteriosa e estranha, perpassa o conto como um todo ao ficar implícita, por exemplo, na reação de Madame Valmondé quando esta se volta para a criança de Désirée e exclama “[e]ste não é o bebê!” (CHOPIN, 2006n, p. 241). Que teria visto a respeitável senhora que Désirée não notara até aquele momento e que o leitor é impossibilitado de ver, em um artifício narrativo construído com o claro intuito de chamar sua atenção? A resposta só é dada pela própria mãe da criança no momento da Cena do Reconhecimento, a partir da comparação da cor da pele de seu filho com a cor da pele de um dos filhos de La Blanche. Até aquele momento Désirée não havia notado essa mudança visível na fisicalidade do bebê, qual seja a de que ele não era branco. Ela tivera seus olhos enganados de alguma forma e o que era visível a outros (à Madame Valmondé, a Armand, talvez mesmo à ama Zandrine e à escrava La Blanche) era-lhe invisível, ou ela se negara, de modo deliberado, a constatar e a aceitar aquela mudança.

Sob esta perspectiva, é extremamente irônico o fato do filho de La Blanche estar abanando o bebê de Désirée durante a Cena do Reconhecimento com “um leque de penas de pavão” (CHOPIN, 2006n, p. 242). Como se sabe, a pena de pavão parece ter vários olhos ao longo de sua haste. O leque usado pelo pequeno *quadroon*, portanto, torna-se uma metáfora do olhar: vários olhos, múltiplos olhos, viam o que Désirée não via, como se o gigante Argos Panoptes, evocado na análise de “The Story of an Hour” empreendida no capítulo anterior, estivesse novamente assombrando uma obra chopiniana. Em “Désirée’s Baby”, a visibilidade do visível é manipulada de modo a se tornar invisível ao denunciar “[a] invisibilidade absoluta da origem do visível” (DERRIDA, 2005, p. 120), o que se poderia tomar como um índice do acontecimento da escritura, da tessitura da linguagem voltando-se para si mesma, contemplando voyeuristicamente a si mesma.

O jogo entre visível e invisível dá-se, no conto em questão, em um *coup démoniaque*, que parece ser o *modus operandi* do *phármakon* nas obras chopinianas. Como tal, alinha-se inexoravelmente, por ser um *coup* e por ser *démoniaque*, aos outros dois indícios ora apontados nas descrições de Armand, indícios de que esta personagem seria um avatar do Satã miltônico. Quando o narrador da obra estabelece uma comparação entre a agressividade de Armand para com os negros, agressividade esta que retornara sub-repticiamente ante o fato dele ter constatado que seu filho não era branco, e “o próprio espírito de Satã” (id., p. 242) que dele se apossara, a personagem se torna Satã a partir do princípio que só há possessão se o ser possuído apresentar uma predisposição a tal fenômeno, se o ser possuído guardar afinidades com a entidade que o possui. É nesse momento, portanto, que Armand, em sua desumanidade, se torna não-humano, se torna *des-humano*: “Armand se revela como simplesmente um monstro” (CROW, 1999, p. 339), o que fica explícito quando o narrador diz que Désirée o chamou “com um tom de voz que decerto o teria apunhalado, *se ele fosse humano*” (id., p. 243, grifo nosso).

O Satã a que o narrador se refere na comparação, ou no que se transmuta Armand nesse *coup démoniaque* de linguagem, não é Lúcifer, o Portador da Luz, e nem Satanás, o Príncipe deste Mundo ou o Diabo (cf. Mateus 4, 1 – 11). Satã seria o nome adotado por Lúcifer (que é, ao mesmo tempo, um epíteto e o verdadeiro nome do Serafim) depois de sua rebelião contra Deus, nome que ele decidiu manter posteriormente enquanto senhor dos anjos caídos e do Inferno; e Satanás seria um de seus seguidores ou, em outras interpretações, o que ele se tornou depois de consumido pelo orgulho. Ainda que a figura de Satã guarde íntimas relações com esses dois outros nomes, que seriam então seus desdobramentos, o narrador chopiniano refere-se, como se vem apregoando aqui, ao Satã miltônico, a personagem mais

marcante e ambígua do **Paraíso perdido**. Fato é que Armand guarda várias semelhanças com essa entidade, as quais permitem tomá-lo como seu avatar.

É o caso, por exemplo, da característica definidora de Satã, qual seja o orgulho: orgulho em ter tentado ombrear-se com Deus, orgulho por reinar no Inferno, orgulho por ter imensas hostes de anjos caídos à sua disposição etc. O orgulho também pauta a personalidade de Armand, algo que se revela quando o narrador, assumindo sua voz no uso do discurso indireto livre, se refere ao seu próprio sobrenome, na conversa que tem com Monsieur Valmondé, como “um dos mais antigos e mais orgulhosos da Louisiana” (CHOPIN, 2006n, p. 241), e quando Désirée diz à Madame Valmondé que “Armand é o pai mais orgulhoso da paróquia” (id., p. 242).

Em seu orgulho, o Satã miltônico prefere “Reinar no Inferno [...] / À vileza de ser no Céu [escravo]” (MILTON, 2003, p. 36) e, ao dizer isso, estabelece-se como soberano do Inferno. Da mesma forma procede Armand em *L’Abri*, um Inferno em proporção micro, uma vez que, naquele local, suas “regras [...] eram igualmente austeras” (CHOPIN, 2006n, p. 241), exercidas com “natureza imperiosa e severa” (id., p. 242). Tendo-se oposto a Deus e perdido a batalha, ou seja, tendo caído, Satã arquiteta e torna concreta a Queda, a perda do Éden por parte de Adão e Eva, como vingança: “Ao menos obteremos seduzi-los [os seres humanos] / À traição nossa; por tamanha ofensa / Seu Deus há de tornar-se em seu contrário, / E, arrependido da bondade sua, / As próprias obras destruirá, furioso” (MILTON, 2003, p. 80). Quando Armand diz à Désirée que quer que ela vá embora como resultado da Cena do Reconhecimento, o narrador chopiniano acrescenta que “Armand pensava que Deus Todo-Poderoso tinha sido cruel e injusto com ele; e que, de alguma forma, estava a pagar-Lhe com a mesma moeda quando trespassou assim a alma de sua esposa” (CHOPIN, 2006n, p. 244).

É o orgulho que torna Armand monstruoso a ponto de banir Désirée de *L’Abri* em razão da sua concepção deturpada de que ela era a “culpada” pela criança não ser branca, algo que trouxe injúria sobre a casa e o nome dos Aubigny. As convenções sociais eram-lhe mais importantes do que tudo, algo que faz ecoar Léonce Pontellier, o marido da protagonista de **O despertar**, que a adverte sobre se precisar “observar *les convenances* se quisermos acompanhar a procissão e não ficarmos para trás” (CHOPIN, 1994a, p. 71). Entretanto, o orgulho de Armand, como o de Satã, excede qualquer medida e o torna de fato um ser monstruoso e maligno — monstruoso porque maligno e vice-versa — quando ele pensa estar vingando-se de Deus no ato de expulsar Désirée de sua casa e de sua vida, de apagá-la de sua existência. Como bem aponta Robert Arner num dos ensaios mais líricos já escritos sobre “Désirée’s Baby”, Armand “compartilha com Satã o pecado do orgulho, especificamente

orgulho racial e aristocrático, mas também orgulho em seu próprio poder de se rebelar contra Deus” (1996, p. 143).

Mas, como ensina Blake no **Matrimônio do céu e do inferno** e em “Milton” (1804 – 1811), o Satã miltônico não é uma entidade tão simplista a ponto de se poder tomá-lo como mera alegoria do Mal dentro de um par conceitual tão maniqueísta quando a oposição Bem/Mal. Por isso, é nesse momento que ocorre uma nova transformação de Armand, sua Queda simbólica que, sendo ele também filho de Adão e Eva, constitui-se numa segunda Queda, na mesma linha do que ocorre com Satã no **Paraíso perdido**, o qual tem sua “verdadeira” Queda ao se consumir no orgulho e na vingança. Desse modo, Armand se transmuta em algo mais abjeto: consumido também no orgulho e na vingança ele se torna um demônio por oposição ao *daemon*, um dos “anjos bastante caídos” habitantes do “terrível universo da morte” por oposição ao “espírito guardião [...], nossa genialidade nos sentidos estético e intelectual” (BLOOM, 2008, p. 44 – 45). Ante esta segunda transformação da personagem é que o narrador compõe a visão do Inferno introdutória ao *post-scriptum* que instaura a ironia dramática em “Désirée’s Baby”, visão esta que de imediato remete à imagem do Satã miltônico entronado como rei supremo dos anjos caídos nos interiores fulgurantes do palácio erigido no Inferno:

[s]emanas depois [do banimento de Désirée e de seu auto-exílio junto do bebê], um episódio curioso ocorreu em *L’Abri*. Ao centro do terreiro cuidadosamente varrido havia uma grande fogueira. Armand Aubigny sentara-se no grande átrio, onde dispunha de melhor visão do espetáculo. Fora ele quem distribuía a meia dúzia de negros o material que mantinha a fogueira flamejante (CHOPIN, 2006n, p. 244).

O material que mantinha a fogueira acesa era o enxoval de Désirée e do bebê, que Armand decidira queimar para apagar de sua vida, talvez mais do que simbolicamente, todos os rastros desses dois seres. Observe-se a imponência satânica do senhor de *L’Abri* sentado a contemplar o crepitar da fogueira, como se a exercer algum poder sobrenatural sobre o fogo, um poder inerente ao Satã miltônico de quem Armand é avatar. Observe-se também a presença dos negros, como se fossem asseclas metafóricas do senhor infernal. Por fim, observe-se *L’Abri*, que com esta cena se transmuta definitivamente no Inferno, mas não o Inferno miltônico, repleto de belas criações e de criaturas angelicais, e sim o Inferno de Dante, habitação do horror e do sofrimento eternos. “Armand preside sobre o holocausto” (ARNER, 1996, p. 143).

Diante da leitura acima, o mistério permanece ainda irreduzível. Como se procurou demonstrar na recorrência ao pensamento de Harold Bloom, o demoníaco é diferente do *daemônico*, visto que o primeiro participa do universo da Morte e, portanto, é o Mal, enquanto o segundo participa do multiverso da genialidade, o impulso criativo, uma espécie de impulso de Vida, logo é o Bem. No entanto, há um resíduo do demoníaco no *daemônico* e vice-versa à medida que o impulso criativo tem algo de demoníaco da mesma forma que é necessário algo de *daemônico* para que o demoníaco assim possa sê-lo, por isso o Inferno miltônico é um espaço da arte, tanto da arte como arte, a qual se revela no palácio divinal ali construído para abrigar os anjos caídos que, mais tarde, seriam transmutados em demônios pela Teologia cristã; quanto da arte como artifício, como arquitetura de um engodo, de uma vingança etc., a arte como construto de linguagem, caso da trama da Queda de Adão e Eva articulada por Satã, queda esta que, pelo jogo do *phármakon*, cria a entidade humana, cria as entidades mais importantes da Criação, cria a obra-prima do Criador. Cria no momento que deveria destruir.

Mais uma vez, trata-se do *phármakon* estabelecendo-se aqui em uma “união sexual para sempre diferida” (SPIVAK, 1976, p. LXVI), como a inter-relação homem e mulher no universo patriarcal. “A mulher é daimônica” (1990, p. 23), diz Camille Paglia, e “todo Anjo da Casa [...] é, talvez, um monstro, ‘diabolicamente hediondo e trapaceiro’” (2000, p. 29), dizem Gilbert e Gubar. Paglia e Gilbert e Gubar estão respondendo a Harold Bloom, que, num texto muito anterior ao citado acima, contradiz a si mesmo ao afirmar que “[o] que faz do homem um poeta é uma força demoníaca, porque é uma força que distribuiu e que divide (que é o significado na raiz da palavra *daimon*)” (1991, p. 138). Assim, há algo de demoníaco e de *daemônico* no feminino, da mesma forma que há algo de demoníaco e de *daemônico* no masculino. Bem e Mal, Vida e Morte, Criação e Destruição permeiam-se a ambos, mas este permear-se ocorre numa dinâmica do tímpano/margem/hymen, numa dinâmica do diferir, da produção de só-diferenças, o que faz com que permaneçam para sempre enigmáticos, para sempre suspensos no mistério que os articula.

No entanto, ante a interpretação de Armand Aubigny acima empreendida fica claro que lhe falta o *daemônico*, lhe falta o impulso criativo. Diferentemente do Satã miltônico, Armand nada cria. Satã, em seu orgulho e rebeldia, cria o Inferno, espaço de criação, e, como efeito reverso de suas intenções de vingança e destruição, cria também a condição humana ao arquitetar e promover a Queda da criatura. Já Armand nada cria, mas apenas destrói: destrói a si mesmo ao tornar-se um simples demônio que contempla a efêmera destruição dos reminiscentes de sua esposa e filhos, e permanece destruindo-se ao banir Désirée junto do

filho do casal e ao continuar a torturar seus escravos, o que equivale a continuar a torturar a si mesmo uma vez que, na leitura aqui empreendida, Armand é negro.

Assim há, aparentemente, uma falha composicional nesse avatar de Satã, pois jamais pode haver somente a destruição sem a contraparte da criação que se lhe oponha para, dessa relação dialética, surgir o inesperado, o contraditório, o contestador, aquilo que foge à própria relação dialética, o desequilíbrio que se equilibra, ou a própria criação artística. Essa falha, no entanto, é só aparente. Da forma como lido aqui, pode-se dizer que o Satã miltônico é “[o] *phármakon* [...] compreendido na estrutura do *lógos*” (DERRIDA, 2005, p. 62, grifo do autor). Já Armand, como se verificará no que segue, cria sem o querer e sem o perceber, num *coup démoniaque* de linguagem, o *phármakon* compreendido na estrutura do Logos ao banir de sua presença e de sua propriedade a outra entidade que, por algum tempo, ocupou o sôtão *L’Abri* como sua esposa e mãe de seu filho, ali convivendo com o protagonista em uma relação de identificação diferida, em uma relação que, ao acrescentar a Armand o que lhe falta para ser Satã, excede-o por ter-lhe dado um filho e por abrir possibilidades infinitas de significações. Trata-se de Désirée, o duplo diferido do senhor de *L’Abri*.

A caracterização de Désirée em tudo difere da de Armand, a começar pelos poucos elementos disponíveis no corpo do texto para tal caracterização, que fica muito mais subentendida do que propriamente explícita. Dentre esses elementos disponíveis, no entanto, ela é “o ídolo de Valmondé”, trazida por uma “Providência beneficente” (CHOPIN, 2006n, p. 240). Uma princesa de conto de fadas que, como Bela Adormecida, “tornou-se bela e meiga, terna e sincera” (id., *ibid.*) e está sempre rodeada de signos que remetem ao sono: ela foi encontrada “dormindo” (id., *ibid.*) ao portão dos Valmondé; Madame Valmondé a encontra “deitada [...] num sofá” (id., p. 241) quando vai visitá-la em *L’Abri*; “[e]la sentou-se no quarto [...] em seu *peignoir*” (id., p. 242) momentos antes da Cena do Reconhecimento.

Dessa forma, num primeiro instante, Désirée é pintada com tintas que a tornam uma manifestação do Anjo da Casa, a heroína romântica ingênua como as princesas dos contos de fadas, a mulher passiva e dependente do marido até mesmo para compreender o significado do fato da cor da pele de seu filho ser semelhante à cor da pele de uma criança negra — “[o] que significa isso? Diga-me” (id., p. 243), pergunta ela em desespero a Armand após a Cena do Reconhecimento. Sob esta perspectiva, o anjo Désirée opõe-se frontalmente ao demônio Armand. Mas, como as leis da dialética ditam que um anjo só se define em comparação com um demônio e vice-versa, e tendo em vista que ambos são feitos de uma mesma “[...] empírea substância e empírea força” que “Não pode ser [...] aniquilada” (MILTON, 2003, p. 29), como

revela o Satã miltônico, eles misteriosamente coabitam o mesmo espaço numa relação indecidível.

Désirée parece flunar como um ser etéreo pela narrativa, como uma entidade fantasmática, pois não há no corpo do texto muitos detalhes ou referências à sua aparência a não ser que era bela e meiga. A superfície da textualidade chopiniana evita, de modo deliberado, dar indícios que permitam compor uma imagem mais completa da personagem e, com isso, reduplica nos vários níveis do texto, num efeito caleidoscópico, sua não-origem. Diferentemente de Armand, praticamente o regente absoluto da superfície textual de “Désirée’s Baby”, Désirée habita o subtexto feminino criado por Chopin, habita a sombra da narrativa, narrativa que é também, de algum modo por demais estranho, por ela assombrada à medida que, como os signos do sono, a protagonista está sempre envolta pelos signos da cor branca, a cor da pureza e da candura, a cor da página em branco a ser escrita com a tinta negra da pena, mas também a cor dos fantasmas: “musselinas e rendas brancas e delicadas” (CHOPIN, 2006n, p. 241) a envolviam quando da visita de Madame Valmondé; “[o]lhe minha mão: mais branca que as suas” (id., p. 243), diz a personagem a Armand; ela usava “delicada veste branca” (id., p. 244) no momento em que deixa *L’Abri*.

O fato da personagem habitar a sombra da narrativa, ainda que seu ser esteja sempre misteriosamente envolto em branco em um movimento que evoca a Mulher de Branco do famoso romance de Wilkie Collins [**The Woman in White**, 1860], talvez seja a razão pela qual Désirée nunca apareça à luz, nunca esteja diretamente exposta à luz, em nenhum momento do conto: ela foi encontrada “à sombra do grande pilar de pedra” (id., *ibid.*) da *plantation* Valmondé; Armand se apaixonou por ela quando “ela estava um dia recostada ao pilar de pedra sob cuja sombra fora encontrada dormindo” (id., *ibid.*); Désirée, depois de se casar, vai morar em *L’Abri*, onde “[c]arvalhos imensos e solenes cresciam próximos a ela, e seus longos e folhados ramos encobriam-na como uma mortalha” (id., p. 241); na primeira e última vez em que é narrada uma saída da personagem da casa-grande ela “afastou-se sob os ramos de carvalho” e “o sol estava para se por” (id., p. 244).

É como se a textualidade chopiniana quisesse esconder Désirée nas sombras, como se a personagem tivesse parte com as Sombras, em um movimento que remete ao que Tennessee Williams faz com Blanche DuBois em **Um bonde chamado Desejo** [**A Streetcar Named Desire**, 1947]. No entanto, essa participação nas Sombras ocorre da mesma forma que o contraditório uso da cor da branca por Désirée, uso este que insinua que ela teria parte com a Luz. Por isso, no momento em que ela sai ao crepúsculo, e o crepúsculo é signo do *phármakon* porque ao mesmo tempo meia luz e meia treva, “[s]eus cabelos estavam

descobertos e os raios de sol fizeram emergir um brilho dourado de suas madeixas castanhas” (id., *ibid.*). Esse ter parte com a Luz inerente à Désirée também remete à grande personagem de Williams na referida peça.

O jogo de claro e escuro que, de modo bastante sutil, torna Désirée o acontecimento, a manifestação, do indecível — o dom, como outrora demonstrado —, imprime algo de temerário na personagem, algo de ameaçador, uma vez que o indecível é o *unheimlich*, e o *unheimlich*, como se vem afirmando nesta tese, é a presença do feminino que aterroriza o patriarcado por seu caráter de desconhecido e inexplicável, portanto contestador do *status quo*. Observe-se que o ameaçador em Désirée dá-se pelo não-dito, pelo insinuado, pelo que é apenas sugerido nas reduplicações caleidoscópicas de sua não-origem que contaminam os vários níveis da textualidade da obra. Por essa razão é que há algo de monstruoso habitando os recônditos insondáveis desse Anjo da Casa, algo este que já foi anunciado acima quando se tratou da atitude da personagem no momento imediatamente posterior à Cena do Reconhecimento, em que ela se dirige a Armand com uma voz que apunhala e agarra-lhe o braço. Assim, no momento mais tenso da narrativa é revelado que Désirée é capaz de utilizar uma voz cortante e de agarrar como uma Harpia o braço de um homem. Logo, como também anunciado àquele momento, um monstro está a “residir *no interior* (ou na metade mais inferior) do anjo” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 29, grifo nosso).

Désirée é, portanto, uma habitante do sótão gilbert-gubariano: ela é uma das incontáveis *madwomen* da ficção. Mas Kate Chopin, como as grandes escritoras que a precederam, não trata suas *madwomen* de forma simplista, como se pôde notar no capítulo anterior quando se trouxe à tona a Medusa que habita o sótão existente em “The Story of an Hour”. Tendo isso em mente, é preciso voltar aos desdobramentos da Cena do Reconhecimento para se procurar compreender qual monstruosidade feminina habita o sótão diferido que é *L’Abri* e, com isso, suplementa, ou seja, adiciona e excede, a figura de Armand como avatar de Satã.

Após ouvir de Armand que o bebê era negro porque ela era negra, Désirée escreve uma breve carta à Madame Valmondé contando-lhe o ocorrido e, como resposta, a venerável senhora lhe aconselha a voltar com a criança à *plantation* Valmondé. Désirée mostra a carta a Armand e pergunta, “num tom cortante, com ansiedade angustiante” (CHOPIN, 2006n, p. 243), se deve partir, ao que Armand diz que sim. Em seguida, as personagens trocam duas frases importantes: “[v]ocê quer que eu vá?”, pergunta Désirée, ao que o senhor de *L’Abri* responde com toda clareza “[s]im, quero que você vá” (id., *ibid.*). Sendo Armand o patriarca,

ele detém a última palavra, e, neste caso, esta última palavra adquire o peso de uma sentença: Désirée, bem como seu filho, é banida da companhia do marido e de *L'Abri*.

Observe-se que tal sentença pode, num *coup démoniaque*, ser lida como uma alforria, um decreto de liberdade à medida que a protagonista estava então livre, a partir daquele momento e pela espontânea vontade do próprio patriarcado figurativizado em Armand, das amarras do casamento, um dos mecanismos de silenciamento e submissão da mulher inventados pelo Falogocentrismo. Mas, no momento em que tem à frente o caminho da liberdade, o caminho para a *plantation* Valmondé, ocorre um novo e revelador *coup démoniaque* — como ficou claro até aqui, “Désirée’s Baby” é um conto em que se prolifera uma miríade inabarcável e incontrolável de *coups sur coups* — e Désirée toma outro caminho, um caminho que se configura, dessa forma, no segundo momento da narrativa em que o monstro emerge do âmago angélico da personagem. É na escolha desse outro caminho que se consegue, então, vislumbrar de qual monstruosidade Désirée é avatar, qual monstruosidade Armand criara com seu ato impensado, ou seja, qual mecanismo o próprio patriarcado criou para contestar a si mesmo:

Désirée saiu em busca do bebê. Zandrine caminhava com ele pelo alpendre sombrio. Ela tomou-o dos braços da ama sem dizer palavra ou dar qualquer explicação e, descendo os degraus, afastou-se sob os ramos de carvalho.

Era uma tarde de outubro; o sol estava para se por. Nos campos, os negros ainda colhiam algodão.

Désirée não tinha tirado a delicada veste branca, nem os sapatos que usava. Seus cabelos estavam descobertos e os raios de sol fizeram emergir um brilho dourado de suas madeixas castanhas. Não seguiu pelo caminho largo e familiar que levava à distante propriedade dos Valmondé. Atravessou um campo deserto, onde o restolho lhe feria os pés sensíveis, tão delicadamente calçados, e lhe rasgava o fino vestido.

Desapareceu por entre os juncos e salgueiros que cresciam abundantes ao longo das margens do moroso e profundo igarapé. Nunca mais voltou (CHOPIN, 2006n, p. 244).

O momento do crepúsculo, a hora em que o dia evanesce na noite e a noite se fortalece no dia, de um dia de outubro, o mês das bruxas. Désirée declina ao “caminho largo e familiar que levava à distante propriedade dos Valmondé” e escolhe “um campo deserto”, depois do qual “os juncos e salgueiros [...] cresciam abundantes ao longo das margens do moroso e profundo igarapé”. O que era para ser um banimento ou uma alforria se torna, nesse *coup démoniaque* da escolha da personagem, um auto-exílio, auto-exílio que é uma terceira via,

uma possibilidade outra, entre o Inferno de *L'Abri* e o Paraíso de Valmondé, entre o demoníaco e o divino, entre duas configurações diferentes de um mesmo enclausuramento, pois Inferno e Paraíso são, em última instância, prisões criadas pelo patriarcado. O auto-exílio de Désirée é sua opção pela independência frente às duas possibilidades que o patriarcado lhe oferece: ser um anjo em Valmondé, submissa por escolha ou por vocação, ou ser um monstro em *L'Abri*, submissa por imposição, a ser sempre exorcizada da presença do patriarcado/Armand. Ela opta por trilhar o seu próprio caminho, livre das amarras Falogocêntricas.

O preço da independência feminina, como demonstra praticamente toda a tradição literária que trata desse tema, é justamente tornar-se monstro, é tornar-se demônio, e com isso submeter-se, apagar-se, silenciar-se frente ao patriarcado que impõe tal preço. No seu gesto Désirée não apenas paga esse preço, mas o assume por livre e espontânea vontade em um movimento que, ao invés de constituir uma vitória do patriarcado ante o feminino castrador, torna-se, num *coup démoniaque*, uma afronta a esse mesmo patriarcado, uma contestação às leis que o regem, uma denúncia da Marca Negra engastada em sua gênese. Désirée torna-se monstro, torna-se demônio, por escolha própria, não por imposição. Junto de seu filho que a acompanha nessa escolha, ela se transmuta numa figura *daemônica*, “diabolicamente completa. Como entidade ontológica, não precisa de nada nem de ninguém” (PAGLIA, 1992, p. 23).

Assim, Désirée é o avatar de Lilith, aquela que se auto-exilou por escolha própria; a lua negra; a senhora das bruxas; outro nome de Hécate, deusa da feitiçaria de quem Medéia e Circe eram sacerdotisas, e aqui vale lembrar que o grupo de texanos que provavelmente deixou Désirée à porta dos Valmondé atravessou o rio na balsa de Coton Maïs, nome que evoca Cotton Mathers (1663 – 1728), pastor puritano e ocultista que teve grande influência sobre os juízes dos processos de caça às Bruxas de Salem (1692). Para além disso, como Armand Aubigny é Satã, Désirée é Lilith, aquela que “nasce com Adão, logo após Adão [...], exatamente nas horas do entardecer [...], ao avançar das trevas” (SICUTERI, 1985, p. 29, grifo do autor), portanto não por acaso Kate Chopin compõe o auto-exílio da personagem à hora do crepúsculo; aquela que questionou Adão quanto a ficar por baixo durante o ato sexual, algo que ecoa no questionar de Armand por Désirée com relação à cor da pele da criança; aquela que, na tradição talmúdica, desafiou os preceitos do Demiurgo, que a criara para ser submissa, e por isso foi demonizada, daí haver algo de monstruoso na voz cortante e no ato de agarrar de Désirée; aquela que, também na tradição talmúdica, se auto-exilou nas montanhas ao redor do Mar Vermelho, por isso a presença da água no local onde Désirée

desaparece; aquela que, por ter se negado a se submeter ao Demiurgo e a Adão, teve seu nome apagado do Gênesis e foi relegada, inominada, à sombra do subtexto cuja superfície diz “Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou” (Gênesis 1, 27), por isso o nome de Désirée não é um nome; aquela que, segundo o profeta Isaías, descansa num lugar em que “Iahweh estenderá [...] o cordel do caos e o prumo do vazio”, em que “[o]s gatos selvagens conviverão aí com as hienas, os sátiros chamarão os seus companheiros”, “[a]li a serpente fará o seu ninho” e “se encontrarão as aves de rapina” (Isaías 34, 11.14 – 15), ou seja, na devastação, na desolação, no deserto, por isso Désirée atravessa “um campo deserto” ao iniciar seu auto-exílio.

Pela terceira vez nesta tese menciona-se Lilith e, também pela terceira vez, será aqui negado¹⁶⁴, em um movimento deliberado que se assemelha às três vezes em que Pedro nega o Cristo (Mateus 26, 69 – 75), um maior aprofundamento sobre aquela que é a figurativização do sumo medo patriarcal, aquela que é propriamente o “*phármakon* [...] compreendido na estrutura do *lógos*” (DERRIDA, 2005, p. 62, grifo do autor)¹⁶⁵, aquela que ao mesmo tempo possibilita e coloca em xeque os preceitos Falogocêntricos sob os quais se assenta o patriarcado. Dizem Gilbert e Gubar que “o problema que Lilith representa tem sido associado aos problemas da autoria e da autoridade femininas” (2000, p. 36). Para as teóricas,

mulheres autoras [...], deplorando o *double bind* ao qual as imagens mutuamente dependentes do anjo e do monstro as têm relegado, devem ter compreendido a mensagem personificada em Lilith: uma vida de submissão feminina, de “pureza contemplativa”, é uma vida de silêncio, uma vida sem pena e sem história; enquanto uma vida de rebelião feminina, de “ação significativa”, é uma vida que deve ser silenciada, uma vida cuja pena monstruosa conta uma história terrível. Em ambos os casos, as imagens [...] às quais a artista procura se igualar na busca de seu *self* a previnem de que ela seja ou deva ser uma “cifra”, moldada e construída, composta e culpada (id., *ibid.*).

Lilith, portanto, está associada ao impulso criativo, àquilo que faz as artes emergirem como artes, sejam as artes patriarcais ou as artes femininas. As artes patriarcais são o resultado da luta contra o medo da castração, da busca incessante pelo apagamento de Lilith da estrutura do Logos, pois, diz Harold Bloom, “[s]e o talento da imaginação tem sua origem necessariamente na perversidade do espírito”, e a perversidade do espírito é o demoníaco

¹⁶⁴ A primeira vez ocorre na nota 38 à página 72 deste estudo. A segundo vez nas páginas 143 – 144.

¹⁶⁵ O breve estudo de Lilith como o *phármakon* compreendido na estrutura do Logos é realizado nas páginas 143 a 145 da presente tese.

enquanto o talento da imaginação é o *daemônico*, “então o labirinto vivo da literatura está construído sobre a ruína de nossos mais generosos impulsos” (1991, p. 112). Esses generosos impulsos estão metaforizados em Lilith, da mesma forma que a angústia da autoria teorizada por Gilbert e Gubar, o impulso do qual resulta a arte feminina, também está metaforizada nessa entidade. Lilith é o impulso criativo, o *daemônico* que suplementa ao mesmo tempo em que é suplementado pelo demoníaco.

Dessa forma, Désirée/Lilith acrescenta a Armand o impulso criativo que lhe falta para ser propriamente o Satã miltônico, para ser ele também o *phármakon* compreendido na estrutura do Logos. Em sua monstruosidade angelical, Désirée, de algum modo enigmático, dá sentido à existência de Armand no momento em que o mesmo Armand dá sentido à existência de Désirée, por isso o leitor não consegue odiá-lo ou abominá-lo pelo que faz à sua esposa e filho, antes, porém, vindo a sentir por ele a mesma pena que sente pelo destino que dera aos seus. Pelo que há de inexplicável e indecível no mistério, e o mistério é aqui o acontecimento da escritura, Armand se completa em Désirée no exato instante em que contribui para que ela se complete, para que ela se torne Lilith na imposição do seu banimento de *L’Abri*, banimento este que se torna escolha, se torna libertação e afronta ao Falogocentrismo impetrado não apenas pela protagonista do conto, mas, nos termos aqui evocados, também pelo protagonista da obra, pois Armand, em seu gesto, emerge como um contribuinte à contestação, à desarticulação do patriarcado. Assim, ambos se tornam demoníacos e *daemônicos*, ambos são demoníacos e *daemônicos*. Completam-se no momento em que mais se distanciam, em que mais se opõem. É nesses termos que se dá o que aqui foi denominado identificação diferida entre essas personagens.

Diante de Désirée/Lilith é preciso voltar à Marca Negra, o amálgama entre Pecado Original, Errância Original e Estigma Original que se imprime em “Désirée’s Baby” e que possibilita sua textualidade, pois se Lilith foi apagada e relegada à sombra no livro do Gênesis, o livro que instaura o Logos, então ela assombra os atores do Pecado Original e, por consequência, é uma fantasmagoria desse Pecado. Lilith, portanto, é um excesso, uma “entidade” nomeada mas não presentificada que se produziu à revelia do Logos e do Pai do Logos enquanto resíduo irreduzível à relação de Adão e Eva, metáfora da relação entre homem e mulher no universo patriarcal. Lilith é o excesso ausente que habita à sombra da Marca Negra, ou seja, mais do que um efeito dessa Marca, é Lilith que a possibilita enquanto marca, enquanto chancela. Note-se que o mesmo não se pode dizer de Satã na leitura cristã que, desde a Idade Média, o associa à figura da serpente indutora do Pecado Original, pois a serpente está presentificada na cena, ela faz parte da superfície da textualidade bíblica

enquanto influenciadora e não possibilitadora do próprio episódio em que se insere. A serpente, portanto, já é prevista na estrutura do Logos: “Conseguirá Satã a queda do homem, / Que, a suas vãs lisonjas dando ouvidos, / Transgredirá com prontidão ruinosa / O só preceito que lhe impus benigno, / O só penhor da submissão humana” (MILTON, 2003, p. 114), afirma Deus no **Paraíso perdido**, prevendo a Queda da criatura e, note-se, instituindo-se como Aquele ao qual a criatura deve se submeter; enquanto Lilith é o inesperado, aquilo que foge ao previsível inerente a toda concepção de estrutura, aquilo que foge à lógica Falogocêntrica, aquilo que foge à submissão.

Se Lilith é o irreduzível e imponderável “algo que resta” à Marca Negra, “uma ‘operação’ textual [...] única e diferenciada, [a] cujo movimento inacabado não se atribui qualquer começo absoluto e que, inteiramente consumada na leitura de outros textos, não remete, entretanto, de certa maneira, senão à sua própria escrita” (DERRIDA, 2001a, p. 9 – 10), então ela instaura um indício de que algo resta, de que algo sobra na textualidade de “*Désirée’s Baby*” à medida que, na obra, a sombra de Lilith emerge do subtexto feminino criado por Kate Chopin, da mesma forma que ela, mais do que habitar à sombra do Logos, é essa própria sombra no Gênesis. Se é assim, o que, exatamente, resta/sobra/excede no conto em questão?

Falta algo à análise acima, e isso advém de um incômodo impresso no próprio título do conto. Nas considerações feitas até aqui, construiu-se deliberadamente um silogismo claro que torna Armand não apenas avatar, mas o próprio Satã miltônico. Do mesmo modo, o mesmo recurso foi utilizado na construção de uma argumentação silogística que torna Désirée, para além de um avatar de Lilith, a própria Lilith. Ante tais considerações, poderia-se concluir, juntamente com Sandra Gilbert, que em “*Désirée’s Baby*” Kate Chopin, “em última análise, impõe-se confrontar grandes questões, mesmo *questões apocalípticas*, que muitos artistas do *fin de siècle* estavam abordando sob outras perspectivas” (1984, p. 17, grifo nosso). Satã e Lilith estão invariavelmente relacionados, muito mais do que apenas de modo metafórico, à questões apocalípticas à medida que participam das teologias e teleologias cristã (no caso do primeiro) e judaica (no caso da segunda).

Todavia, é nesse momento de lógica e clareza, nesse momento em que texto e subtexto melhor se articulam, melhor se complementam de modo diferido um ao outro, que a textualidade chopiniana lança um anátema aos sentidos fixos e ao intérprete (o autor do presente estudo) que os construiu, ainda que toda a análise acima desenvolvida se sustente com teorias (Feminismo e Desconstrução) que desmancham no ar as próprias teorias. No derradeiro instante em que tudo parece estar claro, em que tudo parece perfeitamente

enclausurado na clareza da interpretação, a textualidade chopiniana faz com que os significados fixos deslizem em si mesmos, se abram bruscamente e permaneçam abertos em sua abertura, pois apesar de tudo que aqui foi abordado, apesar do efeito aparente de esgotamento de sentido criado pela interpretação aqui elaborada — efeito ou busca, como se sabe, de toda forma de interpretação/crítica —, ainda permanece algo, ainda resta algo. Um excesso. Um resíduo irreduzível que se esgueira sub-repticiamente por entre os poros da superfície e do subtexto da textualidade assombrando-a muito mais do que as poderosas monstruosidades (Satã e Lilith) que coabitam no sótão de *L'Abri*. Trata-se do bebê de Désirée.

O bebê de Désirée é uma entidade inominada, desconhecida não fosse a palavra “bebê”, que cria a imagem de uma criança recém-nascida na mente do leitor, símbolo da continuidade da Vida, expressão do poder de resistência da Vida frente o tender para o nada ou o tender para a Morte da existência. Pela própria construção sintático-semântica “bebê de Désirée”, essa criança pertence apenas à Désirée, à sua mãe, e não a Armand, logo ela é a representação presentificada daquilo que, para além de acrescentar como Désirée/Lilith acrescenta à Armand/Satã, excede, transborda. Excede a Armand porque essa criança é seu filho, ao mesmo tempo sua criação e sua destruição se se trazer à tona aqui o Complexo de Édipo freudiano como regente da relação pai-filho. Excede à textualidade do conto porque é força geradora de todas as infinitas possibilidades de significação da narrativa, já que é a partir da Cena do Reconhecimento, da cena em que Désirée descobre que seu filho não é branco, que se abrem essas infinitas possibilidades. Excede à sua mãe porque a ela se acopla na relação de identificação mãe-filho que Freud distingue como fator determinante do Complexo de Édipo, logo como excesso do excesso, visto que Désirée/Lilith já é o resíduo irreduzível, o “*phármakon* [...] *compreendido* na estrutura do *lógos*” (DERRIDA, 2005, p. 62, grifo do autor), e seu bebê, também um resíduo irreduzível, só pode a ela se acoplar e a ela acompanhar no auto-exílio, daí a relação de pertencimento meticulosamente criada por Chopin no título da obra. Que entidade seria essa com tamanho poder na narrativa em questão a ponto de possibilitar essa mesma narrativa? Seria ela também uma monstruosidade como seus pais ou seria ela algo outro?

O que a superfície do texto revela sobre o bebê de Désirée é que “é um menino” (CHOPIN, 2006n, p. 242) e que ele “não é branco” (id., p. 243), ficando inferido pela Cena do Reconhecimento e pelas posteriores palavras de Armand à Désirée que a criança é negra, mulata ou um *quadroon*, pois é a partir da comparação entre a cor da pele do bebê e a cor da pele do filho de La Blanche, que é um *quadroon*, que Désirée percebe que sua criança não é branca. Os principais elementos descritivos do bebê se encontram, no entanto, na fala da

protagonista à Madame Valmondé no momento em que esta fora visitá-la. Diante da enigmática exclamação da respeitável senhora de que “[e]ste não é o bebê!” (id., p. 241), a protagonista diz:

— Eu sabia que ficaria espantada [...] ante o quanto ele cresceu. O pequeno *cochon de lait*! Olhe as pernas dele, mamãe, e suas mãos e unhas — unhas verdadeiras. Zandrine teve que cortá-las nesta manhã [...].

“E o jeito que ele chora [...] é ensurdecedor. Outro dia, Armand o ouviu tão longe quanto a cabana de La Blanche”.

Madame Valmondé não tirava os olhos do bebê. Pegou-o [*it*] e caminhou com ele [*it*] até a janela onde havia mais claridade. Examinou-o minuciosamente e depois perscrutou Zandrine, cujo rosto estava voltado a contemplar os campos (id., *ibid.*).

Um detalhe muito sutil emerge nesta descrição da criança além, é claro, do indício de que ela é negra impresso no perscrutar de Zandrine por Madame Valmondé: toda vez que o narrador a ela se refere há o uso do pronome pessoal de terceira pessoa *it* no original. Esse uso se repete no decorrer de todo o conto e é específico da figura do narrador, pois as outras personagens utilizam *he/him* nas referências ao bebê. Outro exemplo desse uso bastante peculiar se verifica ao final do conto, quando Désirée toma o bebê dos braços de Zandrine, a ama da criança, para partir: “Zandrine caminhava com ele [*it*] pelo alpendre sombrio” (id., p. 244). Ainda que o pronome *it* seja um elemento dêitico e, como tal, possa ser usado simplesmente como mecanismo de construção da dêixis, a gramática da língua inglesa prescreve, já que se trata de um signo reminescente do gênero neutro herdado pelo inglês moderno do latim e do anglo-saxão, que ele não pode ser usado como referência a seres animados, especialmente seres humanos. Dessa forma, ao usar *it* para referenciar o bebê de Désirée, o narrador cria uma instabilidade de significação quanto ao fato de a criança ser ou não humana, instabilidade esta que ganha força ante o teor da descrição feita por sua mãe: o bebê era muito grande; mamava em excesso como um *cochon de lait*, em uma analogia que lhe imprime algo de animalesco; tinha pernas avantajadas; unhas verdadeiras e fortes, a ponto de ser necessário cortá-las; e seu choro era ensurdecedor.

Há algo de anormal, algo de monstruoso nessa criança, algo de demoníaco e pertencente às Trevas, pois Madame Valmondé precisou expô-la à luz para melhor reconhecê-la. Modernamente, o uso de *it* pelo narrador em conjunto com a descrição da criança remete ao famoso filme de Roman Polanski baseado no romance homônimo de Ira Levin, **O bebê de Rosemary** [**Rosemary's Baby**, 1967 (romance) e 1968 (filme)]. No entanto, diferente deste,

que era filho de uma humana que fora fecundada por um demônio em rituais macabros, o bebê de Désirée é a prole de duas entidades monstruosas, ao mesmo tempo demoníacas e *daemônicas*, portanto é certo que ele não poderia ser outra coisa que não um monstro, que não uma síntese diferida, uma fusão inconcebível, do demoníaco com o *daemônico*, ou a possibilidade mesma da textualidade. Mas que tipo de monstro? Que tipo de criatura poderia resultar da união entre Satã e Lilith: um demônio ou um anjo? Ou algo intermediário entre esses dois extremos, ainda não concebido na cultura e na literatura ocidentais?

Jon Erickson, em seu instigante ensaio sobre as características do conto de fadas presentes em “Désirée’s Baby”, também debruça-se sobre esta questão e propõe uma possibilidade de explicação baseada em uma figura, “mais uma lenda do que um *motif* de conto de fadas”, presente “no folclore do Oeste Europeu: aquela da criança trocada ao nascer (*Wechselbalg*)”. Segundo o crítico,

[s]eres sobrenaturais podem foragir-se como uma criança verdadeira e deixar um de seus membros em seu lugar. A princípio, a criança não é reconhecida como um substituto, mas certas características apontam para o fato de que não se trata de uma criança humana. Ela apresenta um apetite voraz [...] e se desenvolve fisicamente de modo incomum [...]. Quando se descobre a existência da criança trocada, esta pode ser exorcizada e a criança verdadeira é trazida de volta. Em “Désirée’s Baby” este *motif* é apenas indiciado. É introduzida a questão do apetite da criança: Désirée refere-se ao bebê como “o pequeno *cochon de lait*” [...]. E é evidente que há algo incomum em seu físico (1990, p. 60 – 61).

Observe-se que a leitura de Erickson oferece uma possibilidade caso houvesse a presença explícita do sobrenatural em “Désirée’s Baby”, o que não ocorre. Sem dúvida, na leitura empreendida aqui e na do crítico, o sobrenatural está subentendido ou sugerido nos interstícios da obra, mas para que o bebê de Désirée fosse uma criança trocada, nos termos de Erickson, o sobrenatural teria que ser uma condição *sine qua non* da narrativa, algo que o próprio crítico admite não ser verificável quando propõe uma segunda explicação, que “evita o sobrenatural”, para o bebê, explicação essa que decorre da proposição feita acima. Essa segunda explicação, no entanto, não encontra sustentação na malha narrativa da obra e o autor do presente estudo, frente à interpretação aqui construída, a ela não se alinha e com ela não concorda. Diz Erickson que

[a] segunda possibilidade oferecida evita o sobrenatural ao sugerir algo que encontra paralelo à substituição da criança animalesca ora mencionada. Chopin indicia que a ama La Blanche, uma escrava de raça miscigenada, pode de algum modo estar por trás de uma substituição, pois somente quando Désirée compara o bebê com uma das crianças de La Blanche é que ela de fato nota o que parece já ter sido notado por outras personagens (1990, p. 61).

De qualquer forma, a ideia do crítico quanto ao bebê de Désirée ser uma criança trocada ao nascer é interessante e ajuda a lançar um pouco mais de luz sobre sua figura enigmática. No entanto, a pergunta sobre que tipo de monstro seria essa criança permanece sem resposta e a textualidade chopiniana não aponta, nem em sua superfície e nem em seu subtexto, para qualquer possibilidade ou indício interpretativo que pudesse remeter, por analogia ou comparação, a uma figura literária, cultural ou mesmo fílmica que proporcionasse um rosto, uma imagem, um signo, a essa monstruosidade infantil¹⁶⁶.

Pode-se dizer que Désirée é Lilith porque Lilith é um nome que se refere a algo, ou seja, é um signo que comporta significado, significante e referente. O mesmo se pode dizer no que concerne a Armand ser Satã. Esse modelo interpretativo, no entanto, não se aplica com a mesma facilidade ao bebê de Désirée, pois lhe falta um nome ainda que se saiba com relativa clareza qual é a sua origem: ele é filho das personagens principais do conto. Em última instância, é herdeiro igualmente dos Valmondé e dos Aubigny, duas famílias abastadas e proeminentes que podem lhe prover tudo de que precisa, inclusive um patronímico “dos mais antigos e mais orgulhosos da Louisiana” (CHOPIN, 2006n, p. 241). O bebê de Désirée, diferente de seus pais, tem uma história conhecida, tem uma origem, ainda que essa origem possa se perder caso Désirée, em seu auto-exílio, faça com seu filho o que seus verdadeiros pais lhe fizeram, ou seja, abandone-o à porta de outra família, o que é uma leitura sugerida pelo próprio conto se se pensar sua estrutura composicional como um ciclo *en-abyme*. Entretanto, também diferentemente de seus pais, não se sabe o nome da criança. Uma origem sem nome, uma origem que se apaga na falta de um signo que a nomeie, um significado sem significante, “uma função indispensável e indestrutível, mas situada numa sintaxe sem origem” (DERRIDA, 2004, p. 296), a compor um estranho amálgama com o nome de

¹⁶⁶ Até se poderia invocar aqui outros filmes, além de **O bebê de Rosemary**, que tratem da temática da prole de seres sobrenaturais e que, por isso, gerariam algum modelo interpretativo em relação à figura do bebê de Désirée. Em **Constantine** (2005), por exemplo, o demônio Mamon é tido como o filho de Lúcifer por oposição a Cristo, o filho de Deus. Mas essa é uma leitura deturpada do **Paraíso perdido**, onde Mamon é clamado por Satã a ser um dos generais dos anjos caídos. Como se pode notar, esse modelo interpretativo é por demais fraco e forçado, evanescendo frente ao poder de gerar significações infinitas da textualidade de “Désirée’s Baby”. A possibilidade da criança ser um Nephlim também parece estar descartada, pois na leitura realizada aqui o bebê de Désirée não é um híbrido resultante da união entre anjos ou demônios com um ser humano.

Désirée, que é também um significado sem significante conforme a interpretação oferecida anteriormente.

O bebê de Désirée é a manifestação demoníaca e *daemônica* da *différance*, aquilo que possibilita as diferenças, o espaçamento que, na abertura de sua abertura infinita, permitiu toda a leitura empreendida aqui de *L'Abri* como sótão, de Armand como Satã e de Désirée como Lilith; é “[e]ste perigoso suplemento” (id., p. 173), aquilo que acrescenta e que excede, sendo que “[c]ada uma [dessas] duas significações apaga-se por sua vez ou esfumaça-se discretamente diante da outra” (id., p. 178), ou seja, aquilo que evanesce no exato momento em que se solidifica; é o acontecimento da escritura, um efeito da textualidade que se volta para si mesma. Como tal, o bebê de Désirée é inominável. Ele precisa ser inominável ou os sentidos da obra se solidificariam e o fenômeno da escritura simplesmente não estaria ali mantendo aberta a abertura infinita das significações. O bebê de Désirée é o mistério, aquilo que escapa à clausura de quaisquer interpretações no exato instante em que faz emergir essas interpretações. Ele é a própria chancela da Marca Negra, a possibilidade mesma dos seus enigmas aqui apenas tangenciados.

Com isso, a leitura empreendida não se conclui, não se fecha, visto que o bebê de Désirée deixa em suspenso todas as interpretações no instante em que as possibilita. Cabe aqui apenas aceitá-lo como um dos incontáveis e insondáveis mistérios do sótão de *L'Abri*, um sótão diferido. Todavia, esse mistério é, de um modo por demais estranho e inexplicável para minimamente se deixar compreender ou mesmo vislumbrar, aquilo que permite a proliferação dos demais enigmas ao mesmo tempo em que ele se estabelece e evanesce como o mais insolúvel desses enigmas. Como advertiu Dante quinhentos anos antes de Chopin, “Deixai toda esperança, ó vós que entráis” (1998, p. 37) nos meandros textuais de “Désirée’s Baby” com a intenção de resolver seus mistérios.

5. AFRODITE VIVE: A REVOLUÇÃO DO SÓTÃO EM “THE STORM”

*Encontraram-me os guardas
que rondavam a cidade:
“Vistes o amado da minha alma
Passando por eles, contudo,
encontrei o amado da minha alma.
Agarrei-o e não vou soltá-lo,
até levá-lo à casa da minha mãe,
ao quarto da que me levou em seu seio.*

Cântico dos Cânticos 3, 3 – 4

“The Storm”¹⁶⁷ é, atualmente, considerado pela crítica especializada “o primeiro grande conto estadunidense do século XX” (KOLOSKI, 1996, p. 77). Escrito em 19 de julho de 1898 (cf. SEYERSTED, 2006, p. 1028), no momento em que Kate Chopin já havia enviado **O despertar** à editora e estava à espera do aceite de publicação, o conto nunca foi submetido a veículos editoriais de nenhuma espécie enquanto a autora era viva. “The Storm” não fazia parte dos vinte e três contos selecionados para compor **A Vocation and a Voice** (1991), sua terceira coletânea de contos que teve a publicação negada em razão do escândalo causado pela sua obra-prima, e o manuscrito do texto permaneceu incógnito até o início da década de 1960, quando Per Seyersted iniciou suas investigações sobre a vida e a obra da autora e o encontrou em meio ao seu legado, então sob tutela da Louisiana State University e da University of Pennsylvania. O conto só veio a público pela primeira vez em novembro de 1969, nas obras completas de Chopin organizadas e publicadas por Seyersted e, desde então, tem causado as reações mais adversas entre os especialistas em razão do seu total despreendimento no tratamento do sexo. Ante esse despreendimento, as reações têm variado desde a celebração dessa abordagem não-ortodoxa da sexualidade até o incômodo por ela deixado, passando por certa relutância entre esses dois aspectos e o silêncio.

“The Storm”, como fica claro em seu subtítulo, é uma “sequência a ‘At the ’Cadian Ball’” (CHOPIN, 2006q, p. 592). “At the ’Cadian Ball”¹⁶⁸ é, como “Désirée’s Baby”, um dos contos da primeira e bem sucedida coletânea de contos de Chopin, **Bayou Folk** (1894). Foi

¹⁶⁷ “A tempestade”, em uma tradução livre. Vide Anexos para acesso ao texto integral do conto. Apesar da referência imediata trazida pelo título, este conto de Chopin em nada dialoga com **A tempestade** [The Tempest, 1610 – 1611], de Shakespeare, a não ser na brutalidade e no incontrolável expressos no fenômeno natural que ocorre no enredo e que dá título ao conto.

¹⁶⁸ “No baile acadiano”, em uma tradução livre. Vide Anexos para acesso ao texto integral do conto.

escrito entre os dias 15 e 17 de julho de 1892 (cf. SEYERSTED, 2006, p. 1012) e publicado pela primeira vez no periódico **Two Tales** em 22 de outubro do mesmo ano (id., *ibid.*). Não é possível falar ou abordar “The Storm” sem ter este conto em mente, visto que o que ocorre em “The Storm” é consequência do que ocorre em “At the ’Cadian Ball”.

“At the ’Cadian Ball” se inicia apresentando Bobinôt, um jovem trabalhador rural dono de sua própria terra e descrito como “forte, moreno e de bom coração” (CHOPIN, 2006o, p. 219) apaixonado por Calixta, “aquela pequena espanhola trigueira¹⁶⁹” (id., *ibid.*) cujos “delicados pés nunca tocaram o solo cubano, mas os de sua mãe sim, e o sangue hispânico corria em suas veias da mesma forma. Por essa razão o povo daquelas paragens perdoava-lhe muito do que jamais teriam feito vistas grossas em suas filhas e irmãs” (id., *ibid.*). O narrador, fundindo sua voz com a de Bobinôt no típico jogo do discurso indireto livre característico das obras chopinianas, acrescenta ainda sobre Calixta:

[s]eus olhos — Bobinôt pensou em seus olhos e fraquejou — eram os mais azuis, os mais entorpecedores, os mais atormentadores que já pousaram sobre os de um homem. Ele pensou em seu cabelo cor de linho, que se encrespava junto à cabeça mais do que o de um mulato. Aquela boca carnuda e sorridente, e aquele nariz arrebitado sempre a fazer-se notar. Aquela voz como a suave canção de um contralto, com cadências que devem ter sido ensinadas por Satã, pois não havia ninguém mais naquelas paragens acadianas para ensiná-la aquelas artimanhas (id., *ibid.*)

Bobinôt não tinha intenção de ir ao baile que aconteceria naquela noite, o baile referido no título do conto, mas à tarde, quando foi comprar correntes na venda de Friedheimer, alguém comentou que Alcée Laballière, um “belo e jovem fazendeiro” (id., p. 220), rico proprietário de uma grande *plantation* de arroz, iria à festa. Bobinôt, então, mudou de ideia e decidiu ir também ao baile, pois “[u]ma ou duas bebidas eram suficientes para colocar o diabo na cabeça de Alcée [...]; e uma centelha do olhar de Calixta, uma imagem fugaz de seu tornozelo, um floreio de sua saia podiam fazer o mesmo” (id., *ibid.*). Fica claro,

¹⁶⁹ No texto original, a palavra utilizada aqui é “vixen”, que significa “raposa-fêmea” e, figurativamente, “mulher irascível”, “mulher espalhafatosa”, “megeira”. Calixta é, de fato, uma mulher “de sangue quente”, visto que é dito em “At the ’Cadian Ball” que ela estapeou Fronie, uma das moças da comunidade onde vive, na escadaria da igreja em razão de algo acontecido em Assumption, e esse algo não é explicado nem em “At the ’Cadian Ball” e nem em “The Storm”. Entretanto, os enredos desses dois contos descrevem Calixta como algo mais do que uma mulher irascível, e ela não é uma megeira em absoluto. Calixta é uma mulher latina, sedutora, de beleza estonteante e também de “sangue quente”. Ela remete à Carmen da ópera homônima de Bizet, talvez a melhor imagem que se possa compor desta que é uma das mais marcantes personagens chopinianas. Por tudo isso, optou-se por utilizar a palavra “trigueira” como tradução de “vixen”, pois esta palavra parece comportar essa miríade de significados inerentes à personagem.

portanto, que Bobinôt pressente que existe algo entre Alcée e Calixta, sua amada, por isso ele precisa ir ao baile para de alguma forma “defender” ou “conquistar” seu amor, uma vez que, ao final do conto, o leitor descobre pela voz de Calixta que Bobinôt “esteve espalhando aos quatro ventos que quer se casar [com ela]” (id., p. 226).

O algo que existe entre Alcée e Calixta é bastante subjetivo e fica apenas sugerido no conto. Mas, ao que o enredo leva a crer, trata-se de uma paixão fulminante e avassaladora que remete, ainda que muito vagamente, à complexa relação entre Heathcliff e Catherine Earnshaw em **O morro dos ventos uivantes**. Como se pode notar na descrição de Calixta, há algo de indomável, de incontrolável, mesmo de demoníaco, na personagem, como ocorre com Catherine no clássico de Emily Brontë, o que também fica claro nas descrições de Alcée Laballière pelo narrador de “At the ’Cadian Ball”, descrições estas que de pronto remetem ao igualmente indomável, incontrolável e demoníaco Heathcliff.

Alcée vive na *plantation* de sua família com a mãe e Clarisse, uma afilhada de Madame Laballière. No momento em que ocorre o enredo, ele havia plantado nove acres de arroz e “trabalhou como uma mula naquela época. Se ele não se matou, era porque tinha uma compleição férrea. Era comum que chegasse dos campos totalmente exausto e ensopado de suor até a cintura” (id., p. 220). Note-se os elementos de virilidade destacados eroticamente pelo narrador — uma compleição física muito forte, o torso molhado de suor —, e note-se também que, assim como Bobinôt, Alcée é um homem que trabalha em sua terra, apesar de ser mais rico e refinado. Há ainda uma certa impetuosidade em seu caráter que por certo remete ao Heathcliff de Brontë, o identifica de algum modo com Calixta e se revela na sua opinião sobre os visitantes sempre presentes em sua casa a convite de sua mãe ou de Clarisse:

[e]le com frequência teria gostado de varrer aqueles visitantes do local, principalmente os homens, com seus modos e trejeitos, seus brandires de leques como mulheres, seus dandismos sobre as redes. Ele poderia tê-los lançado todos ao rio por sobre o dique se isso não significasse assassinato. Aquele era Alcée. Mas ele deve ter de fato enlouquecido no dia em que chegou dos campos e, sujo da labuta como estava, agarrou Clarisse pelo braço para sussurrar-lhe, ofegante, uma torrente de tórridas e intensas palavras de amor. Nenhum homem jamais falara de amor para com ela daquela forma (id., *ibid.*).

Clarisse é o último e mais difuso membro do quarteto que protagoniza “At the ’Cadian Ball” e, por consequência, “The Storm”. Ela ama Alcée e vê em Calixta uma ameaça. O narrador a descreve como “[d]elicada como um lírio; resistente como um girassol; esguia,

alta, graciosa como os juncos que cresciam no pântano. Sucessivamente fria, amável e cruel, e tudo o mais que provocava Alcée” (id., *ibid.*). Cerca de dois dias após a impetuosa declaração de amor de Alcée à Clarisse, ocorreu um fato inesperado e fundamental que é, ao mesmo tempo, o motivo pelo qual Alcée vai ao baile e o ponto-chave da ligação entre “At the ’Cadian Ball” e “The Storm”: “o ciclone cortou o arroz como aço afiado. Foi algo terrível, que chegou tão veloz e desavisado a ponto de não dar tempo de se acender uma vela benta ou de se colocar uma folha de ramo bento para queimar” (id., p. 221). Assim, de certa forma já ocorre, em “At the ’Cadian Ball”, uma tempestade, um fenômeno incontrolável que mudará os destinos das personagens. Diante da destruição de sua plantação de arroz, Alcée “parecia infeliz e sombrio depois disso, e nada disse. Sua mudez era assustadora” (id., *ibid.*).

Alcée deixou a *plantation* Laballière em surdina para ir ao baile e, chegando lá, tanto a sua presença quanto a presença de Calixta causaram *frisson*. Alcée “causou agitação até mesmo entre os homens, que admiraram seu ‘sangue frio’ depois que tal infortúnio se abatera sobre ele” (id., p. 223). Os mesmos homens que admiraram Alcée “concordavam que [Calixta] estava em sua melhor forma esta noite. Que animação! Que desenvoltura! Que espirituosidade” (id., *ibid.*). Por um acaso, os dois se encontraram no baile e, em dado momento, retiraram-se para conversar enquanto Bobinôt os observava à espreita. Durante a conversa, em que Alcée ficou eroticamente sussurrando palavras no ouvido de Calixta e dando mordiscadas em sua orelha, o rapaz perguntou-lhe se ela se lembrava do que acontecera entre eles no ano anterior em Assumption, uma cidade próxima, ao que Calixta responde que preferia esquecer. Somente em “The Storm” o leitor vem a descobrir que em Assumption “ele [Alcée] a beijara, e a beijara e a beijara, até seus sentidos desfalecerem por completo” (CHOPIN, 2006q, p. 594).

Em dado momento o casal avista Bobinôt, e Alcée pergunta à Calixta se um dia ela se casará com o rapaz, ao que ela responde que não descarta a possibilidade. Nesse momento Clarisse chega ao baile e começa a chamar por Alcée. Ela vira quando ele deixara a *plantation* Laballière em surdina e decidira segui-lo. Ao encontrá-lo junto de Calixta, lhe diz que algo ocorrera em casa e lhe pede, em tom suplicante, que venha com ela. “Não havia necessidade do tom suplicante”, acrescenta o narrador, pois “[e]le a teria acompanhado a qualquer lugar” (CHOPIN, 2006o, p. 225). E assim Alcée simplesmente abandona Calixta, só se lembrando de se despedir porque Clarisse lhe diz para assim o fazer. No meio do caminho para a *plantation*, Clarisse declara seu amor pelo jovem, e com isso o ciclone que destruíra sua plantação e o deixara perturbado “pareceu uma grande piada”, ao passo que “Calixta era agora um mito” (id., p. 227). Quanto à Calixta, Bobinôt a encontra sentada sozinha onde estivera com Alcée

— “[e]la parecia lívida à luz lúgubre e esmaecida que despontava do leste” (id., p. 226) —, claramente ofendida com a atitude deste.

O baile estava para terminar e já amanhecia. Bobinôt se oferece para acompanhá-la de volta pra casa e ela aceita. Antes deles saírem, Calixta diz ao rapaz que “você esteve espalhando aos quatro ventos que quer se casar comigo [...]. Bem, se você ainda quer, eu não faço caso” (id., *ibid.*). O jovem “não conseguia falar, por pura alegria” e chega a perguntar a ela “[v]ocê de fato quis dizer isso, Calixta? Você não vai voltar atrás de novo?” (id., *ibid.*), ao que Calixta responde que de fato quis dizer o que disse. “[A] face do universo tinha mudado” (id., p. 227) para os dois rapazes, Alcée e Bobinôt, ao que “At the ‘Cadian Ball” se conclui com o final do baile. “Eles ouviram ao longe tiros de pistola, mas isso não os incomodou. Eles sabiam que eram os músicos negros que tinham saído ao pátio para dar tiros ao ar com suas pistolas, como mandava o costume, e anunciar que *‘le bal est fini’*” (id., *ibid.*).

Ao que tudo indica, o que ocorre em “The Storm” se passa cinco anos depois dos acontecimentos descritos no conto ora abordado. Nesse espaço de tempo, Calixta casou-se com Bobinôt e Alcée com Clarisse, e ambos os casais tiveram filhos. “The Storm” é um conto muito mais sintético e condensado do que “At the ‘Cadian Ball”, mas ainda assim é dividido em cinco partes curtas, com cortes narrativos que chegam a ser cinematográficos, das quais a segunda parte, bem mais extensa do que as outras, é a mais importante. Na primeira parte, Bobinôt e Bibi, o filho de quatro anos do primeiro casal, estão na mesma venda de Friedheimer onde, cinco anos atrás, o primeiro ouvira que Alcée Laballière iria ao baile acadiano. Em dado momento, Bibi chama a atenção de seu pai para “certas nuvens sombrias que estavam se revolvendo do oeste com alguma intenção sinistra, acompanhadas por um estrondo soturno e ameaçador” (CHOPIN, 2006q, p. 592).

Diante da tempestade que se aproximava, Bobinôt decide ficar com Bibi na venda de Friedheimer e, ante a preocupação da criança de que sua mãe ficaria com medo, ele a tranquiliza dizendo que Calixta fecharia a casa e ficaria bem. Bobinôt, temeroso de que sua esposa pudesse ficar brava em razão dele estar fora com a criança durante a tempestade, decide comprar “uma lata de camarões, daqueles que Calixta mais gostava” (CHOPIN, 2006q, p. 592).

A segunda parte de “The Storm” muda o foco da narração para a casa de Bobinôt e Calixta, onde ela está “sentada ao lado de uma janela costurando furiosamente em uma máquina de costura. Ela estava bastante ocupada e não notou a tempestade que se aproximava” (id., *ibid.*). O calor é intenso e a protagonista transpira muito. Quando ela se dá conta da tempestade, sai depressa para fechar as janelas e recolher a roupa que estava secando

no quintal. Quando “ela saiu, Alcée Laballière entrou cavalgando pelo portão” (id., p. 593). “Posso entrar e esperar em seu alpendre até que passe a tempestade, Calixta?” (id., ibid.), pergunta o protagonista, ao que Calixta responde “[e]ntre, M’sieur Alcée” (id., ibid.). O narrador acrescenta que “[a] voz dele e a própria voz dela despertou-a subitamente como de um transe” (id., ibid.). A intenção de Alcée era apenas ficar no alpendre para se proteger da chuva, mas “a água entrava pelas bordas como lâminas sob pressão, e ele entrou na casa, fechando a porta atrás de si” (id., ibid.). Os primeiros aspectos focalizados pelo narrador do lado de dentro da casa são a aparência de Calixta e a própria casa.

No que tange ao primeiro aspecto, a descrição da protagonista construída em “The Storm” é bastante fiel à descrição oferecida em “At the ’Cadian Ball”: “[e]la estava um pouco mais ampla do que há cinco anos, quando se casara, mas nada havia se perdido de sua vivacidade. Seus olhos azuis ainda retinham a capacidade de enternecer, e seus cabelos loiros, desgrenhados pelo vento e pela chuva, encrespavam-se mais do que nunca sobre suas orelhas e têmporas” (id., ibid.). No que concerne ao segundo aspecto, a casa estava sendo açoitada pela tempestade do lado de fora, por isso

[a] chuva batia sobre o teto baixo de ripa com tal força e barulho que ameaçava forçar uma entrada e inundá-los ali. Eles estavam na sala de jantar — a sala de estar — a sala de uso geral. Na lateral estava o quarto de Calixta, com a cama de Bibi ao lado da sua. A porta estava aberta e o cômodo parecia obscuro e misterioso com sua cama branca monumental e suas venezianas fechadas (id., ibid.).

Quando ambos já estão dentro da casa, Calixta demonstra preocupação com o marido e, principalmente, com o filho, e acaba mencionando os diques, que podem não comportar a força das águas trazidas pela tempestade. Alcée tenta acalmá-la e diz que “[v]amos esperar, Calixta, que Bobinôt tenha juízo o suficiente para não se aventurar em um ciclone” (id., p. 594). Essa menção ao ciclone remete, de imediato, ao que ocorreu com a plantação de arroz do próprio Alcée em “At the ’Cadian Ball”, ao mesmo tempo em que indicia ser a tempestade que está ocorrendo um fenômeno extremamente forte e perigoso. Calixta não disse nada ante estas palavras de Alcée e foi olhar pela janela. “A chuva caía em lâminas que obscureciam a visão de cabines mais afastadas e envolviam o bosque distante em uma névoa lúgubre. O clarão dos relâmpagos era incessante” (id., ibid.). De repente, “[u]m raio atingiu um cinamomo¹⁷⁰ à beira da campina e preencheu todo o espaço visível com uma luz ofuscante. O

¹⁷⁰ Um dos nomes populares do cinamomo (“chinaberry tree” em inglês) em português é “pára-raios”.

estrondo parecia invadir o local onde estavam” (id., *ibid.*). Por causa disso, Calixta “levou as mãos aos olhos e, com um grito, recuou cambaleante. Os braços de Alcée a envolveram, e por um instante ele a teve muito próxima de si” (id., *ibid.*). Calixta desvencilhava-se de seus braços, mas ele

tomou seus ombros e olhou-a no rosto. O contato do corpo quente e palpitante no momento em que ele a tinha acidentalmente em seus braços despertara nele toda a antiga paixão e desejo. [...].

Ele tirou os cabelos que caíam por sobre seu rosto quente e fumegante. Seus lábios eram tão róseos e úmidos quanto sementes de romã. Seu pescoço alvo e um vislumbre de seu busto amplo e firme o perturbaram profundamente. Enquanto ela olhava para Alcée o medo expresso em seus olhos azuis e cristalinos dera lugar a um brilho entorpecido que inconscientemente traía um desejo sensual. Ele olhou no fundo de seus olhos e não havia outra coisa que ele pudesse fazer senão envolver seus lábios em um beijo (id., *ibid.*).

É neste momento que tem início a cena mais importante de “The Storm”, a cena que tem deliciado e/ou inquietado leitores e críticos desde que o conto veio a público em 1969. Depois desta cena a tempestade cessa e o conto praticamente se conclui, visto as outras três partes restantes serem extremamente curtas e episódicas. Não há como descrever essa cena dado o lirismo ímpar nela impresso por Kate Chopin, por isso ela é aqui reproduzida na íntegra.

Eles [Calixta e Alcée] não prestaram atenção no ruído ensurdecido das torrentes e o estrondo dos elementos a fizeram rir enquanto ela se deixava envolver pelos seus braços. Calixta era uma descoberta naquele quarto escuro e misterioso, tão branca quanto a cama onde se estendera. Seu corpo firme e elástico, que estava conhecendo pela primeira vez o motivo de seu nascimento, era como um lírio que o sol convida a colaborar, com seu alento e perfume, para a eternização da vida no mundo.

A abundância generosa de seu entregar-se, sem malícia ou embuste, era como uma chama branca que penetrava e encontrava resposta nas profundezas da própria natureza da sensualidade de Alcée, a qual ele ainda não conhecia de todo.

Quando ele tocou seus seios eles entregaram-se em um êxtase palpitante, convidando seus lábios. A boca de Calixta era uma fonte de prazer. E quando ele a possuiu eles desfaleceram juntos nos próprios limites do mistério da vida.

Ele permaneceu sobre ela ofegante, atordoado, enfraquecido, com seu coração batendo como um martelo contra seu corpo. Calixta tomou, com uma das mãos, a

cabeça de Alcée e tocou delicadamente sua fronte com os lábios. A outra mão acariciava suavemente seus ombros musculosos.

O rugido do trovão estava distante e diminuindo. A chuva caía suave sobre as ripas, convidando ambos ao torpor e ao sono. Mas eles não ousaram se render.

A chuva passara e o sol estava tornando o verde brilhante do mundo em um palácio de jóias. Do alpendre, Calixta observava Alcée partir a cavalo. Ele voltou-se e sorriu radiante para ela e ela jogou a cabeça ao ar em um riso sonoro (CHOPIN, 2006q, p. 594 – 595).

Na parte três de “The Storm” o foco narrativo retorna para Bobinôt e Bibi, que acabavam de chegar em casa molhados e embarreados em razão da chuva torrencial. Bobinôt parou em uma cisterna para limpar-se e limpar o filho o quanto possível e, em seguida, os dois entraram na residência pela porta dos fundos. Bobinôt “se preparava para o pior: o encontro com uma dona de casa super-escrupulosa” (id., p. 595). Calixta estava preparando o jantar e a mesa já estava posta. Ela recebeu o marido e o filho com alegria e satisfação e as explicações e desculpas que Bobinôt havia composto simplesmente não foram necessárias. Ele então entregou a lata de camarões que havia comprado para a esposa, que recebeu o presente com grande felicidade e disse que eles teriam um banquete naquela noite.

A quarta parte do conto focaliza Alcée Laballière escrevendo uma carta para sua esposa Clarisse. “Era uma carta apaixonada, cheia de terna preocupação. Ele lhe disse para não se apressar em retornar e se ela e os bebês assim o desejassem, podiam permanecer mais um mês em Biloxi” (id., p. 596). Por fim, a quinta e última parte de “The Storm” focaliza Clarisse, que ficou encantada em receber a carta do marido e, ao que tudo indica, aceitou a proposta de ficar mais um mês fora, pois “o primeiro sopro de liberdade desde seu casamento parecia ter restaurado a agradável independência de sua época de solteira” e, “[d]evotada como ela era ao marido, a intimidade da vida conjugal era algo que ela estava mais do que disposta a se privar por enquanto” (id., *ibid.*). O conto termina com uma frase que, por se poder interpretá-la ironicamente ou não, mantém aberta a textualidade: “[e]ntão a tempestade passou e todos estavam felizes” (id., *ibid.*).

O primeiro crítico a se debruçar sobre “The Storm” foi o próprio Per Seyersted na biografia de Chopin por ele publicada também em 1969. Na sua abordagem, o crítico traz importantes *insights* sobre diversos aspectos do conto, como o fato dele remeter ao Cântico dos Cânticos bíblico em alguns de seus aspectos simbólicos (cf. 1980, p. 166), de se tratar de uma obra que se concentra “nos prazeres do *sexe pur*” (id., *ibid.*) e de sua “atmosfera whitmaniana, erótica e penetrante” (id., p. 167). Para Seyersted, “The Storm” é “desprendido

e não-sentimental, ainda que cálido, e serenamente livre” (id., p. 168). “Com sua qualidade orgânica, sua vivacidade erótica e sua franqueza, o conto faz de sua autora quase um D. H. Lawrence precoce” (id., *ibid.*).

Seyersted é um dos raros críticos que evitam o problemático caminho da moralidade na abordagem e no julgamento da liberdade com que Kate Chopin lida com o sexo no conto. Na opinião do crítico norueguês, com a qual se alinha o autor deste estudo, “[a] ênfase se concentra na alegria momentânea trazida pela força cósmica *amoral*” (id., p. 167, grifo nosso), ou seja, o sexo é algo amoral, algo que não cabe à jurisdição nem do moral e nem do imoral e tampouco é usado pela autora para desmoralizar o que quer que seja. Essa é a chave-mestra de “The Storm” e era essa, muito provavelmente, a intenção de Kate Chopin ao construir a cena extremamente erótica da relação sexual entre Calixta e Alcée. Bert Bender, um dos primeiros críticos a se voltar à obra chopiniana no período pós-1969, também evita o perigoso emaranhado da moralidade e concorda com Seyersted ao afirmar que “[o] princípio que norteia Kate Chopin”, em “The Storm”, “é o de que a liberdade nutre” (1974, p. 265).

Já Robert Arner, o único especialista além de Seyersted que teve acesso ao manuscrito do conto antes dele ser publicado nas obras completas de Chopin, reluta e deixa entrever o choque que este causou aos seus próprios parâmetros morais quando compara a moralidade em **O despertar**, no qual “a satisfação sexual ainda comporta um preço que foi fixado, em seus aspectos mais importantes, pelo *establishment* moral e religioso”, religião e moralidade estas pautadas, naquela obra, pelo Cristianismo Presbiteriano; e o fato de que “[a] heroína de ‘The Storm’ [...] não é Presbiteriana, mas seguidora do Catolicismo Romano, e a diferença é decisiva” (1970, p. 3). Arner simplesmente não desenvolve qual seria essa diferença decisiva entre as moralidades Presbiteriana e Católica no que tange ao modo como Chopin trata o sexo no conto, antes desviando-se para uma discussão sobre “At the ‘Cadian Ball” e sobre o adultério, pois em sua leitura há na obra um adultério aos moldes flaubertianos. Diante do parágrafo que conclui “The Storm” — “[e]ntão a tempestade passou e todos estavam felizes” (CHOPIN, 2006q, p. 596) —, Arner exclama, claramente chocado, que “[d]epois do adultério, todos viveram felizes para sempre!” (1970, p. 4). É bastante temeroso, para não dizer um tanto quanto *naïve*, estabelecer uma conclusão tão enclausurante como esta diante das infinitas possibilidades de significação características da textualidade chopiniana.

O mesmo incômodo, mas de forma menos chocante, parece se aposar de Pamela Gaudé, em seu ensaio dedicado ao conto, quando a especialista erige a seguinte pergunta retórica: “[c]omo uma escritora do século XIX conseguiu abordar o sexo em uma atitude tão desprendida?” (1975, p. 1). Gaudé não lida muito bem com essa atitude desprendida da autora

e procura outra explicação para o tratamento do sexo em “The Storm” ao propor que “[t]alvez o tratamento sensual e momentâneo da intimidade de Alcée e Calixta construído por Chopin possa também ser interpretado como um comentário sobre a necessidade, ou a validade da pureza, do desejo sensual” (id., p. 4). Em outras palavras, a especialista está claramente tentando desviar-se do ponto principal da obra ao tentar ali encontrar uma crítica que, como se verificará aqui, de fato não parece se sustentar: ao que tudo indica, Kate Chopin não está construindo nenhum tipo de crítica moral nem ao sexo e nem ao adultério em “The Storm”, mas sim tomando o primeiro como “‘saudável’ e belo como a própria vida” (SEYERSTED, 1980, p. 168) e o segundo, por mais estranho que isso possa parecer quando se trata de uma escritora realista do século XIX, como um fator secundário e desimportante ante o primeiro.

É para especialistas como Arner e Gaudé que Per Seyersted, em uma introdução que faz à publicação de “The Storm” junto de outros contos e de **O despertar** pela editora The Feminist Press, lembra que o conto em questão “revela a atitude totalmente desprendida da autora frente a ideias de moralidade genericamente aceitas” (1974, p. 16). Com isso, o crítico norueguês dirige uma crítica bastante refinada àqueles que insistem em abordar a obra numa perspectiva moralizante: “raramente algum crítico sequer tocou em seu [“The Storm”] tema fundamental da emancipação espiritual da mulher. Ao invés disso, todos voltaram suas atenções para o que consideram o tema chocante da liberdade sexual feminina” (1974, p. 17).

Infelizmente, essa crítica de Seyersted ainda se aplica a especialistas que se debruçaram sobre “The Storm” no final do século XX e neste início do século XXI, como Lawrence Berkove e Allen Stein. Berkove alinha-se à ideia aventada por Gaudé na década de 1970, ou seja, de que Chopin instaura uma crítica moral ao sexo, pois para o crítico “do mesmo modo que a questão moral do adultério é central a ‘The Storm’, Chopin deve ter tido uma opinião sobre isso” (1996, p. 185), o que é uma ideia equivocada, pois o prazer sexual, e não o adultério, é o ponto central do conto. É por causa dessa ideia equivocada que Berkove persegue em seu ensaio uma afirmação bastante discutível: “[n]a visão de Chopin, a moralidade é uma parte essencial da humanidade e é a moralidade, e não a natureza, que em última instância caracteriza o humano” (id., ibid.). O crítico não fundamenta essa afirmação nem com uma leitura mais abrangente da obra chopiniana, pois sua leitura de “At the ‘Cadian Ball” e de “The Storm” não são suficientes para se chegar a tal generalização, e nem com outros textos da autora, como diários e cartas, que poderiam embasar tal possibilidade. Há, de fato, uma moral religiosa, de viés Católico, claramente perceptível nas obras de Kate Chopin, mas essa moral já começa a ser questionada em **O despertar** e é desarticulada por completo justamente em “The Storm”.

Para Allen Stein, “o que pode ainda parecer surpreendente, para não dizer inquietante, a vários leitores é a falta de explícita desaprovação, por parte de Chopin, da relação ilícita que ela descreve” (2003, p. 52). Stein lê, tanto no ensaio quanto no capítulo de livro que dedica ao conto em questão, a união sexual de Alcée e Calixta como transgressão, o que o leva a propor e a responder uma questão eminentemente moralista: “quem, enfim, saiu ferido pela transgressão aqui? Alguém pode responder, de modo bastante plausível, ninguém. Outro pode responder, de modo não menos plausível, que parece que todos sairão feridos, mais cedo ou mais tarde” (2005, p. 55). “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.

Outros estudiosos tradicionais da obra chopiniana, como Emily Toth (1990 e 1999), Barbara Ewell (1986) e Peggy Skaggs (1985) são excessivamente lacônicos e generalistas ao abordarem “The Storm”, como se fossem constrangidos por causa do enredo, o que torna difícil depreender um posicionamento crítico. Já especialistas como Richard Fusco (1994) em seu importantíssimo ensaio sobre a influência de Maupassant na contística da autora, e Nadilza Moreira (2003) no livro que dedica ao estudo comparado entre a obra de Chopin e a obra de Júlia Lopes de Almeida, nada dizem sobre o conto em questão, num estranho, e até certo ponto incômodo, silêncio diante daquele que é o conto mais inovador da autora em termos temáticos, a obra que possivelmente funda a contística feminina do século XX e que concretiza, no universo literário, uma das principais lutas empreendidas pelo Feminismo de todos os tempos: a emancipação feminina, como já apontava Seyersted desde 1974.

Diante da apresentação do enredo de “The Storm” e da apresentação das principais visões críticas sobre a obra, um primeiro ponto demanda esclarecimento no que tange à análise que segue, qual seja precisamente o da moralidade. Como dito, as obras de Kate Chopin anteriores a **O despertar**, principalmente **Culpados**, sua primeira narrativa longa, apresentam uma moralidade cristã de especificidade Católica, pois a própria Kate Chopin era Católica. Essa moralidade vem à tona, por exemplo, quando, diante da declaração de amor de David Hosmer à Thérèse Lafirme em **Culpados**, esta pede ao primeiro que resolva sua situação com Fanny, sua esposa. Hosmer tenta divorciar-se de Fanny para viver seu amor por Thérèse, mas à época em que se passa a história e à época em que a mesma foi escrita o

divórcio era, e ainda é, proibido pela vertente Católica do Cristianismo. Kate Chopin, diante do que poderia se tornar um impasse, uma inconsistência narrativa ou um ataque direto ao Catolicismo que a autora não estava ainda preparada para perpetrar, recorre a um *deus ex machina* e mata Fanny afogada em uma enchente. Uma vez viúvo, não há nenhum dogma Católico que impeça Hosmer de casar-se com Thérèse, que também era viúva.

Note-se que o enredo de **Culpados** foi claramente adequado aos códigos morais da religião seguida pela autora. Algo semelhante acontece em contos também importantes de Chopin como, por exemplo, “O divórcio de Madame Célestin” (1894) e “Athénaïse” (1896). Nos dois casos as protagonistas, por motivos diversos, retornam a seus maridos e resignam-se ao casamento contra o qual, em dado momento, tentaram se rebelar, em um movimento moralizante que parece a concretização do que foi denominado “falha de perspectiva” em outro momento do presente estudo¹⁷¹. Esse gesto, no entanto, é colocado em xeque em **O despertar** de várias formas. Uma delas reside no fato de Edna Pontellier, a protagonista da obra, uma mulher que segue a vertente Presbiteriana do Cristianismo, ser casada com um homem Católico. Apesar de cristãs, essas duas vertentes tendem a se diferenciar teológica e filosoficamente com certa veemência em suas abordagens do texto bíblico, em especial no que concerne à figura de Cristo.

Além disso, ainda que Edna Pontellier guarde algum resquício da moralidade cristã de linha Presbiteriana, o que pode servir de argumento para uma leitura do seu “suicídio” ao final da obra, por exemplo, como arrependimento ou culpa ante o ato do adultério por ela cometido, a personagem por um momento liberta-se, desperta para a subjetividade feminina, e com esse movimento também questiona os preceitos da referida moralidade uma vez que, no Cristianismo, a mulher deve resignar-se passivamente ao marido, ao casamento e à maternidade.

Em “The Storm” a moralidade cristã é desarticulada pela focalização erótica e desprendida do ato sexual entre os protagonistas, que são Católicos (Alcée por sua descendência francesa, e Calixta por sua descendência espanhola). Isso fica implicado numa passagem do conto que é invocada para embasar justamente as leituras moralistas tanto de Berkove quanto de Stein. Segundos antes de possuir Calixta, Alcée lhe pergunta se ela se lembra do que eles vivenciaram em Assumption, o que dentro do universo ficcional de “At the ’Cadian Ball” e “The Storm” é um fato ocorrido seis anos antes deste último. Não é a

¹⁷¹ Vide páginas 67 e 68 desta tese para uma breve discussão sobre essa “falha de perspectiva”.

personagem quem responde, mas sim o narrador ao assumir sua voz no jogo do discurso indireto livre.

Oh! Ela se lembrava, pois em Assumption ele a beijara, e a beijara e a beijara, até seus sentidos desfalecerem por completo. E para salvá-la ele teria lançado mãos dos recursos mais desesperados. Se ela não era uma pomba imaculada naqueles dias, era ainda virgem. Uma criatura apaixonada cuja própria condição indefesa constituía sua defesa, contra a qual a honra de Alcée o proibia de fazer prevalecer sua vontade. Agora... bem, agora... seu lábios pareciam de algum modo livres para serem experimentados, da mesma forma que seu pescoço branco e roliço, e seus seios ainda mais brancos (CHOPIN, 2006q, p. 594).

Quando os amantes beijaram-se e tiveram, ao que tudo indica, algum momento de intimidade em Assumption, Alcée deixou-se frear em seu impulso de unir-se sexualmente com Calixta, pois “[s]e ela não era uma pomba imaculada naqueles dias, era ainda virgem”. A moral cristã prevê que homens e mulheres não devem ter relações sexuais antes do casamento, e foi esse dogma que conteve Alcée. No entanto, no contexto de “The Storm” em que ambos os protagonistas são casados, e não um com o outro, os lábios de Calixta “pareciam de algum modo livres para serem experimentados” por Alcée, da mesma forma que seu “pescoço branco e roliço, e seus seios ainda mais brancos”, ou seja, seu corpo. Ao mesmo tempo, Calixta deixa-se possuir de livre e espontânea vontade por Alcée, pois no momento em que os dois vão para a cama “o estrondo dos elementos a fizeram rir enquanto ela se deixava envolver pelos seus braços” (id., p. 594 – 595).

Ou seja, a moralidade cristã que antes impediu Alcée de possuir Calixta e, talvez, que também tenha impedido Calixta de se deixar possuir por Alcée, dissolve-se no desprendido e absoluto prazer da relação sexual entre os dois, um prazer que, num interessante jogo irônico, resulta em um adultério. Note-se que foi essa moralidade que os reteve quando solteiros, mas parece libertá-los quando casados e justamente por estarem casados. Kate Chopin parece propositalmente fazer vistas grossas a esse resultado, que é uma conclusão óbvia trazida pela leitura do conto, mas simplesmente ignorado pelo narrador, pois “a tempestade passou e todos estavam felizes” (CHOPIN, 2006q, p. 596). Pode-se acrescentar ainda que foi essa mesma moralidade cristã que gerou, em sua interdição da união sexual antes do casamento e por causa dessa interdição, o intercuro sexual entre Alcée e Calixta, pois essa moral causou, por exemplo, “toda a antiga paixão e desejo” (id., p. 594) reprimidos pelo primeiro em si mesmo em relação à protagonista.

Em suma, que tipo de moralidade guia essas personagens de Chopin que, enquanto solteiras e livres ainda das malhas do casamento, as impede de se unirem sexualmente ao mesmo tempo em que, após ambas estarem enredadas por essas mesmas malhas, as aproxima e possibilita sua relação sexual e o extremo prazer por ela trazido? Teria o casamento, em sua moral repressora, aberto, então, a possibilidade, a brecha, a ruptura, que é a traição, aquilo que coloca em xeque e sob suspeita precisamente a fidelidade, o princípio moral que rege tal instituição? Mais do que isso: teria o casamento possibilitado a satisfação sem amarras dos desejos justamente naquilo que é interdito, ou seja, a traição, fazendo prevalecer o velho dito popular de que “o que é proibido é melhor”? Note-se que, do modo como exposto aqui, há, para além de uma subversão da moralidade cristã, um indício da dinâmica do *phármakon* regendo a versão chopiniana dessa moralidade, e onde há indício do *phármakon* há indício da escritura.

Essa dinâmica do *phármakon* delinea-se com mais clareza quando se observa que, depois da união sexual entre Alcée e Calixta, o primeiro vai embora “[sorrindo] radiante para ela” (id., p. 595) e escreve uma carta apaixonada para Clarisse, sua esposa; enquanto a segunda, diante do sorriso de Alcée, “jogou a cabeça ao ar em um riso sonoro” (id., *ibid.*) e, em seguida, recebeu marido e filho com grande alegria para o jantar. Ou seja, depois das duas tempestades, a da Natureza e a do desejo, Alcée e Calixta simplesmente voltaram às suas respectivas vidas de casados. Junte-se a isso uma das possibilidades de interpretação trazidas pela última linha do conto, qual seja a de que tudo voltou ao normal e “todos estavam felizes” (id., p. 596) e pode-se dizer que o que ocorre na segunda parte de “The Storm”, sua cena-chave, é uma suspensão da moral cristã, a qual se desintegra durante as referidas tempestades mas, depois do turbilhão incontrolável dos dois acontecimentos, volta a prevalecer como se nada tivesse acontecido.

Essa suspensão, no entanto, gerou uma outra suspensão, proliferou-se, pois na quarta parte do conto, como visto, Alcée diz à sua esposa que, se ela quisesse, podia permanecer mais um mês com os filhos do casal em Biloxi, sugestão aceita por Clarisse conforme expresso na quinta e última parte do conto. Isso abre a possibilidade de que, nesse um mês, Calixta tenha a oportunidade de se encontrar com Alcée na *plantation* Laballière e, sendo a *femme fatale* que é, uma “espanhola trigueira” (CHOPIN, 2006o, p. 219) nas palavras da voz narrativa de “At the ’Cadian Ball”, desta vez possuí-lo na cama que ele partilha com Clarisse, da mesma forma que ele fizera na cama que ela partilha com Bobinôt. Por outro lado, Clarisse retornou ao contato com a vida social de Biloxi, pois “[a] vida social era agradável. Muitos de seus antigos amigos e conhecidos estavam na baía” (CHOPIN, 2006q, p. 596) e essa viagem,

esse seu “primeiro sopro de liberdade desde seu casamento parecia ter restaurado a agradável independência de sua época de solteira. Devotada como ela era ao marido, a intimidade da vida conjugal era algo que ela estava mais do que disposta a se privar por enquanto” (id., *ibid.*). Essa perspectiva, portanto, abre a possibilidade de que Clarisse também tenha um *affair* com alguém, como seu marido o tivera com Calixta, contribuindo assim para a proliferação da suspensão da moral mencionada, que é, em última análise, a proliferação do *phármakon*.

Não se trata aqui, obviamente, de qualquer tipo de vingança por parte de Calixta ou de Clarisse, pois, frise-se novamente, não é o adultério (que pode ser uma forma de vingança) que está em questão em “The Storm”, mas de um intrincado jogo de desejo altamente erótico, um ciclo que se abre *ad infinitum* por essa suspensão da moral criada por Kate Chopin e que pode ou não, visto a abertura de significações fundada pela última linha do conto, resultar em Alcée e Calixta se tornarem amantes, em Clarisse encontrar um amante ou tornar-se ela também uma amante, nos desenlaces trágicos dos adultérios aos moldes flaubertianos, ou mesmo na separação dos dois casais, dentre diversas outras possibilidades. Todos esses resultados são possíveis, mas nenhum deles é conclusivo, pois regidos pela dinâmica do *phármakon*.

Se há alguma “vítima” nesse jogo de desejo, que é na verdade um jogo *do* Desejo, esta só pode ser Bobinôt, vítima de sua paixão, de sua quase adoração por Calixta. No entanto, tendo ele plena consciência de quem é sua esposa, como fica claro em “At the ’Cadian Ball” quando a voz narrativa assume a voz da personagem no discurso indireto livre e se questiona “[p]or que ele não poderia amar Ozéina, que se casaria com ele amanhã; ou Fronie, ou qualquer uma entre uma dúzia à disposição ao invés daquela pequena espanhola trigueira?” (CHOPIN, 2006o, p. 219), o que era para ser uma traição a Bobinôt passa, num *coup démoniaque*, a ser um dos princípios de prazer da personagem. Portanto, não há vítimas em “The Storm”, tampouco culpados, mas apenas o prazer, os jogos do Desejo.

Se há alguma moralidade apreçada por Kate Chopin neste conto, esta moralidade só poderia ser a do prazer, amoral por excelência. Isso fica expresso também pelo magistral foco narrativo construído pela autora na obra, um foco oscilante entre a onisciência demiúrgica, mas não intrusa, e o discurso indireto livre. De uma maneira geral, a narração de “The Storm” dá-se em terceira pessoa e de modo linear em sua maior parte, excetuando-se a digressão sobre Assumption e as brevíssimas referências aos ocorridos em “At the ’Cadian Ball”, que são necessárias à contextualização de uma sequência narrativa como a proposta na obra. Os cortes cinematográficos trazidos pelas cinco partes do conto exprimem uma tentativa de

Chopin em construir a simultaneidade de eventos, o que pode ser lido como uma contribuição moderna da autora ao próprio gênero conto à medida que essa simultaneidade não é um efeito gerado pelos clássicos recursos dos anacronismos temporais (analepse e prolepse) passíveis de manipulação na estrutura da narrativa realista padrão.

No entanto, no parágrafo que gerou a discussão sobre a moralidade desenvolvida acima, o parágrafo que serve como prelúdio à cena da união sexual entre Calixta e Alcée e que trata do acontecimento em Assumption, o narrador funde sua voz primeiramente com a voz narrativa de Calixta e, em seguida, com a voz narrativa de Alcée, instituindo nesse momento o discurso indireto livre, que não vai prevalecer no conto todo. Nesse parágrafo Alcée pergunta à Calixta “[v]ocê se lembra... em Assumption, Calixta?” (CHOPIN, 2006q, p. 594), ao que o narrador responde “[o]h! Ela se lembrava” (id., ibid.). Depois, no decorrer da descrição da lembrança, o narrador funde-se a Alcée para falar da virgindade de Calixta que não permitiu, naquele instante e por questões morais, que Alcée a possuísse sexualmente. É nesse momento, então, que a focalização retorna ao presente da narrativa e o narrador, ainda fundido com a voz de Alcée, diz “[a]gora... bem, agora... seu lábios pareciam de algum modo livres para serem experimentados, da mesma forma que seu pescoço branco e roliço, e seus seios ainda mais brancos” (id., ibid.).

Uma leitura imediatista e moralizante de tal focalização concluiria, de pronto, que Alcée está objetificando sexualmente Calixta, que seria então uma mulher adúltera e em tudo reprovável por sentir prazer em cometer o adultério, aos moldes da maneira como o narrador flaubertiano, machadiano e queirosiano focalizam, respectivamente, Emma Bovary em **Madame Bovary**, Capitu em **Dom Casmurro** e Luísa em **O primo Basílio** (1878), por exemplo. Mas as duas recorrências a mecanismos da fala por parte do narrador chopiniano, o “[o]h!” e o “[a]gora... bem, agora...”, não permitem uma conclusão tão simplista.

Há, especificamente nesse parágrafo que antecede o ato de Alcée e Calixta, uma clara proximidade do narrador com as personagens, uma proximidade tão grande entre essas duas instâncias da narrativa que elas só podem ser tratadas conjuntamente, como uma mesma instância. O narrador chopiniano, na sua postura de *narrar com* e não de *narrar sobre* que foi outrora tratada neste estudo¹⁷², não emite nenhuma espécie de juízo crítico em relação ao ato dos amantes. Antes, porém, funde-se com Alcée e Calixta no prelúdio desse ato e com isso torna-se ambos na concretização do encontro carnal, explode em prazer com ambos, e depois reassume sua voz ao final da cena para, em três partes curtas, pôr fim ao conto. O narrador,

¹⁷² Vide páginas 58 e 59 desta tese, bem como a análise de “The Story of an Hour”, para uma discussão desse aspecto.

como a moral, suspende-se, suspende sua focalização onisciente nesse momento para participar ele também do ato dos amantes, pois é ele quem descreve lírica e minuciosamente o referido ato não como alguém de fora, com um distanciamento crítico esperado de um narrador onisciente, mas como alguém de dentro, alguém participando daquele momento de puro prazer e, com isso, também sentindo esse prazer, num gesto de fusão típico de uma narração tecida com o discurso indireto livre.

O narrador é cúmplice de Alcée e de Calixta, é cúmplice do ato cometido pelos dois, é cúmplice do prazer sentido pelos dois. Com esse movimento, Kate Chopin desarticula o narrador realista clássico, o narrador onisciente intruso ou narrador heterodiegético, e instaura uma focalização ao mesmo tempo feminista e desconstrutivista: feminista porque o gesto da autora de *narrar com* é, como visto em momentos anteriores, um movimento de crítica ao patriarcado; e desconstrutivista porque esse movimento de crítica ao patriarcado ocorre no uso desarticulador, por parte da autora, dos próprios recursos criados por esse mesmo patriarcado, no caso uma focalização realista na qual o narrador, ao invés de distanciar-se criticamente do ato “adúltero” de suas personagens, funde-se com aquilo que narra num voltar-se da linguagem para si mesma. Poderia um adultério ser cometido por três sujeitos, sendo que um desses sujeitos, o narrador, teoricamente deveria ser assexuado? E se, nesse gesto de (auto)fusão do narrador, o leitor também se fundisse na relação sexual entre Alcée e Calixta, numa espécie de desdobramento do clássico jogo realista de transformar o leitor em personagem, técnica utilizada por Machado de Assis em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, por exemplo?

As possibilidades significativas da moralidade arquitetada por Kate Chopin e do foco narrativo de “The Storm” só não são mais instigantes do que a abertura infinita de significações trazida pela tempestade do título em comunhão com a interessante presença, na obra, de um sótão diferenciado, nem revisto como em “The Story of an Hour” e nem diferido como em “Désirée’s Baby”, e de habitantes bastante peculiares desse sótão. São esses três aspetos que serão perseguidos a partir deste ponto.

A tempestade que dá título ao conto em questão já havia se manifestado em “At the ’Cadian Ball”, mas de uma maneira indireta. Nesta obra, a plantação de arroz¹⁷³ de Alcée Laballière é destruída por um ciclone, “algo terrível, que chegou tão veloz e desavisado a ponto de não dar tempo de se acender uma vela benta ou de se colocar uma folha de ramo

¹⁷³ O arroz, como se sabe, é símbolo de fecundidade no Oriente.

bento para queimar¹⁷⁴” (CHOPIN, 2006o, p. 221). Não são dados, como em “The Storm”, os pormenores de como ocorre ou os resultados mais imediatos desse ciclone. No entanto, é por sua causa que Alcée vai ao baile acadiano e, com isso, engatilha o desfecho do conto: lá ele encontrou Calixta, o que fora previsto por Bobinôt e despertara seu ciúme e, posteriormente, o ciúme de Clarisse que, por essa razão, declarou seu amor pelo jovem Laballière e os dois, num momento não narrado nem em “At the 'Cadian Ball” e nem em “The Storm”, acabam se casando. A vinda de Clarisse ao baile em busca de Alcée e o fato dela ter roubado tanto a atenção quanto a presença deste desperta também o ciúme em Calixta, que por isso decide aceitar (ou seria se oferecer?) o pedido indireto de casamento de Bobinôt, fechando assim a inter-relação do quarteto de personagens.

Em “The Storm” a tempestade se aproxima em “nuvens sombrias que estavam se revolvendo do oeste com alguma intenção sinistra, acompanhadas por um estrondo soturno e ameaçador” (CHOPIN, 2006q, p. 592). Um detalhe já chama a atenção nesta aproximação, qual seja o ponto cardinal de onde avança o fenômeno: o oeste. Em “The Story of an Hour”, quando a Sra. Mallard olha pela janela do quarto onde ocorre a cena de sua epifania, ela vê “nuvens que se tinham encontrado e amontoado umas sobre as outras a oeste” (CHOPIN, 2006m, p. 352). Não há uma tempestade em “The Story of an Hour”, mas o contexto em que é mencionado esse amontoar-se de nuvens sugere, para além da manifestação epifânica do Espírito Santo dentro da leitura feita da obra no presente estudo, a presença de chuva próxima ou o desanuviar-se de uma chuva que já ocorrera.

Não há também uma tempestade em “Désirée’s Baby”, mas, se se tomar uma das possibilidades da “origem” de Désirée, a protagonista do conto, qual seja a de que ela fora deixada às portas de Valmondé por um grupo de texanos, e juntar-se a isso que o enredo deste

¹⁷⁴ O costume de acender uma vela benta (benzida no dia de Nossa Senhora das Candeias) e/ou de queimar ramo bento (benzido no Domingo de Ramos, o domingo que antecede a Páscoa dentro dos dogmas Católicos do Cristianismo) em dias de tempestades também se verifica nos costumes do interior do estado de São Paulo (e, possivelmente, em outras localidades interioranas do Brasil das quais o autor do presente estudo não tem conhecimento). Não se trata exatamente de um costume difundido pelo Catolicismo, mas de algo que tem aspectos sincréticos uma vez que se verifica em locais onde houve forte presença Católica e forte presença da cultura negra [as santas Católicas Nossa Senhora das Candeias e Santa Bárbara são, geralmente, identificadas com Iansã (Oyá), a orixá dos raios e das tempestades no Candomblé], o que ocorre tanto no interior dos estados do sudeste brasileiro quanto no interior dos estados do sul dos Estados Unidos. Note-se que, frente à menção desse costume neste conto de Chopin, pode-se concluir que ele também se verifica, ou se verificava, nos estados do sul dos Estados Unidos. Com isso, o que a princípio se denomina um costume regional talvez não seja tão regional assim, pois estabelece um ponto em comum entre a cultura de dois países tão distantes e distintos quanto Brasil e Estados Unidos, aproxima os extremos sul e norte do continente americano e diminui, nesse movimento, distâncias e distinções.

Um outro aspecto relacionado a essa questão se verifica na descendência de Calixta, cuja mãe é cubana segundo as referências contidas em “At the 'Cadian Ball”. Cuba é, depois do Brasil, o país onde o Candomblé (lá chamado de *Santería*), religião que se constitui num sincretismo entre os antigos cultos africanos e o Catolicismo, é mais difundido.

conto se passa na Louisiana, então pode-se concluir que, em termos geográficos, ou esse grupo estava vindo para a Louisiana ou se dirigia ao oeste, visto que o Texas fica a oeste daquele estado. Se Désirée é texana, então o “desejo” que significa o seu nome, a realização do desejo de Madame Valmondé de ser mãe, o dom, conforme a leitura também empreendida neste estudo, veio do oeste.

Dessa forma, o oeste parece ser um local místico na obra chopiniana, de onde surgem fenômenos que mudam profundamente as vidas e as histórias das personagens. Mas, diferentemente do que ocorre em **O mágico de Oz** [*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900], de L. Frank Baum, ou em **O Senhor dos Anéis**, de Tolkien, obras nas quais o oeste denota o reduto de onde proliferam o Mal, a destruição ou o absoluto desconhecido no multiverso ficcional chopiniano esse ponto cardinal está claramente relacionado à transformação, ao fenômeno do dom, ao acontecimento do despertar, ao vir a ser de algo que coloca em xeque o Falogocentrismo. Vale lembrar aqui, apenas a título de especulação, que o oeste dos Estados Unidos, à época em que viveu Chopin, ainda era um local em processo de ocupação e exploração, ainda era um “território selvagem” (SHOWALTER, 1994, p. 23) em cujo extremo está a Califórnia, nome que remete à ninfa Calypso, senhora da Ilha dos Amores cantada por Homero e por Camões, local onde todos os prazeres são possíveis¹⁷⁵.

Voltando-se à tempestade de “The Storm”, esta começa a cair em “grandes pingos de chuva” (CHOPIN, 2006q, p. 593) e, rapidamente, transforma-se num acontecimento violento que obriga Alcée Laballière a entrar na casa de Calixta e Bobinôt, algo que ele não tinha intenção de fazer: “a água entrava pelas bordas como lâminas sob pressão, e ele entrou na casa, fechando a porta atrás de si. Foi necessário até mesmo colocar algo sob a porta para manter a água do lado de fora” (id., *ibid.*). A tempestade se transforma, em segundos, numa terrível tormenta que “batia sobre o teto baixo de ripa com tal força e barulho que ameaçava forçar uma entrada e inundá-los ali” (id., *ibid.*). Por essa razão, ela é chamada por Alcée de “ciclone” (cf. id., p. 594), o que instaura então a tempestade como a chave-mestra de “At the Cadian Ball” e de “The Storm”. Por essa mesma razão é que, no seu ápice em “The Storm”,

[a] chuva caía em lâminas que obscureciam a visão de cabanas mais afastadas e envolviam o bosque distante em uma névoa lúgubre. O clarão dos relâmpagos era incessante. Um raio atingiu um cinamomo à beira da campina e preencheu todo o

¹⁷⁵ Esta, é claro, não é a origem do nome “Califórnia” atribuída pelos especialistas. De acordo com a teoria mais aceita, o nome daquele estado deriva de um paraíso ficcional descrito em **Las sergas de Esplandián** [sem tradução ao português, 1510], de Garci Rodríguez de Montalvo, que é uma sequência ao seu **Amadís de Gaula** (1508), a famosa novela de cavalaria hispano-portuguesa. Naquela obra, há uma ilha chamada Califórnia, reino da rainha Calafia, onde habitam amazonas negras, grifos e onde o ouro existe em abundância.

espaço visível com uma luz ofuscante. O estrondo parecia invadir o local onde estavam.

Calixta levou as mãos aos olhos e, com um grito, recuou cambaleante. Os braços de Alcée a envolveram, e por um instante ele a teve muito próxima de si (id., p. 594).

A tempestade, em sua força brutal e incontrolável, empurra Alcée para dentro da casa de Calixta e, da mesma forma, empurra Calixta para os braços de Alcée. A tempestade, portanto, parece ser uma entidade com vida própria, um fenômeno sobrenatural estranhamente animado por algum artifício maligno ou benigno¹⁷⁶, mas não exatamente por algum mago ou feiticeiro. Não há em “The Storm”, como geralmente ocorre na tradição literária que se utiliza do clichê da tempestade, tão comum em narrativas góticas ou de aventura, um mediador, um criador de tal fenômeno. Na obra chopiniana o fenômeno simplesmente acontece, mas também não pode ser tratado como mero acaso e seu acontecimento permanece um mistério. Como todo mistério, ele se fecha em si mesmo, impenetrável e incompreensível, e se abre às infinitas interpretações por ele possibilitadas. No conto em questão o acontecimento da tempestade é essa abertura. A tempestade é, ela mesma, a manifestação da escritura, “a geração do significante perpétuo” (BARTHES, 2004, p. 69), e isso pode ser estendido também à tempestade que ocorre em “At the ‘Cadian Ball”, visto que nos dois contos o fenômeno é denominado ciclone.

Dentro dessa possibilidade, a possibilidade que torna possível as possibilidades de interpretação, pode-se aventar que, ao que tudo indica, a tempestade (sobre)natural que ocorre em “The Storm” tinha um objetivo, qual seja lançar Alcée nos braços de Calixta e vice-versa, com isso despertando em ambos o fogo também brutal e incontrolável do desejo — note-se a presença do raio e do relâmpago. Foi por causa dessa estranha e poderosa entidade que “despertara nele [Alcée] toda a antiga paixão e desejo [por Calixta]” (id., *ibid.*), e foi também “o estrondo dos elementos” que “fizeram [Calixta] rir enquanto ela se deixava envolver pelos seus braços [de Alcée]” (id., p. 594 – 595). Com isso, essa tempestade, um fenômeno ao mesmo tempo natural e sobrenatural, cria uma segunda tempestade, uma tempestade no

¹⁷⁶ As remissões a Próspero e a Saruman, os magos que criam tempestades respectivamente n’**A tempestade**, de Shakespeare, e n’**O Senhor dos Anéis**, de Tolkien, são aqui inevitáveis. Estas remissões também evocam, direta ou indiretamente, as tormentas de Poseidôn lançadas contra Odisseu n’**Odisséia**, de Homero; as tempestades de água e neve que se sucedem em momentos-chave n’**O morro dos ventos uivantes** (quando Lockwood encontra o diário de Catherine Earnshaw, quando esta morre, quando Heathcliff morre etc.); a terrível tempestade criada por Drácula em sua chegada à Inglaterra no romance homônimo de Stoker; e, por conseguinte, todos os enredos literários e/ou cinematográficos que trabalham com o clichê da tempestade criada ou não por seres ou forças sobrenaturais.

interior do local onde estavam os protagonistas do conto, a erótica e sensual tempestade do prazer concretizada na união sexual das duas personagens: uma tempestade do desejo.

Como o *phármakon* e a escritura, a tempestade de “The Storm” se prolifera e contamina toda a narrativa. Talvez por isso a moral chopiniana neste conto seja, como dito acima, amoral, e o foco narrativo da obra seja, também como dito acima, oscilante e desarticulador. Talvez por isso, ainda, o leitor frua com o narrador, dissolva-se mesmo com o narrador, que se dissolve ele também ao articular a narrativa da união sexual entre Alcée e Calixta. A narrativa volta-se sensualmente para a narrativa; a narrativa tece-se ela mesma de narrativa; a linguagem volta-se eroticamente para si mesma. “A escritura é isso: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra*” (BARTHES, 2006, p. 11).

A cena erótica do intercuro sexual entre os protagonistas dá-se no interior de uma casa e, dentro dessa casa, no interior de um quarto. A tempestade exterior é quem (não o que, visto a leitura que se está empreendendo aqui tomá-la como um fenômeno estranhamente manifestado como entidade) empurra Alcée e Calixta para dentro da casa desta e, por conseguinte, para dentro de seu quarto, para o espaço da segunda tempestade. Mais do que isso, essa tempestade os isola de tudo e todos, os coloca no *hymen* entre Natureza, o próprio fenômeno da tempestade que decorre no exterior, e Cultura, a concepção do lar/casa como santuário do casamento na sociedade patriarcal, *hymen* de onde proliferam significações porque nele Natureza e Cultura se permeiam na lógica do tímpano/margem/hymen. Esse espaço “vazio” onde se encontram Alcée e Calixta e que possibilita as infinitas interpretações de “The Storm” é uma metáfora do sótão na medida em que representado por uma casa, um quarto, um espaço fechado.

Quando Alcée é empurrado pela tempestade para o interior da casa de Calixta, as duas personagens encontram-se então “na sala de jantar — a sala de estar — a sala de uso geral” (CHOPIN, 2006q, p. 593). Note-se que o narrador insiste em descrever o cômodo como um espaço comunal, um local que é, ao mesmo tempo, sala de jantar, sala de estar e sala utilizada para coisas diversas. Trata-se, portanto, de um entre-lugar, um espaço que faz a conexão entre o público, o fora da casa, e o privado, o dentro da casa. Como tal, ele é permeado pelas duas perspectivas e sua arquitetura é um desdobramento do *hymen*. Por causa dessa sua particularidade, a tempestade exterior chega mesmo a invadir esse espaço, pois no momento em que Calixta e Alcée estão olhando os relâmpagos incessantes pela janela ali existente “[u]m raio atingiu um cinamomo à beira da campina e preencheu todo o espaço visível com uma luz ofuscante. O estrondo parecia invadir o local onde estavam” (id., p. 594). Vale lembrar aqui que é este raio que empurra Calixta nos braços de Alcée e com isso causa a

segunda tempestade, a tempestade do desejo. Uma leitura psicanalítica dessa árvore atingida pelo raio poderia concluir que há aí uma metáfora da castração masculina, mas o multiverso ficcional de “The Storm” talvez não permita uma conclusão tão óbvia.

Esse entre-lugar que é a sala comunal contém um outro lugar, um lugar adjacente ao qual só se consegue chegar se se atravessar o entre-lugar onde ele se localiza, em uma arquitetura de encaixe, uma arquitetura em *mise-en-abyme*, que lembra a disposição da caverna da Sibila conforme descrita no prefácio de **O último homem**, de Mary Shelley¹⁷⁷: trata-se do quarto de Calixta, Bobinôt e Bibi, o filho do casal. “Na lateral estava o quarto de Calixta, com a cama de Bibi ao lado da sua. A porta estava aberta e o cômodo parecia obscuro e misterioso com sua cama branca monumental e suas venezianas fechadas” (id., *ibid.*).

Alguns elementos chamam a atenção neste quarto. Primeiramente, sua descrição remete, de um modo geral, ao quarto em que Edna Pontellier descansa no capítulo XIII de **O despertar**, o capítulo mais importante da obra¹⁷⁸: “[o] lugar todo era imaculadamente limpo e a grande cama de quatro pés, alva como a neve, convidava ao repouso. Ficava num pequeno quarto lateral” (CHOPIN, 1994a, p. 54). Esse quarto fica na casa de Madame Antoine, um dos avatares de Afrodite ao longo de toda a obra chopiniana. Observe-se a cor branca e a suntuosidade de ambas as camas, a de Calixta e a que Edna repousa, o que evoca os altares dos templos gregos de outrora. Na verdade, o quarto de Calixta, da forma como descrito pelo narrador e assim como o quarto da casa de Madame Antoine, é a figurativização de um templo: branco, suntuoso, misterioso, espaço do sagrado. Todo templo é erigido a um deus ou deusa, logo cabe perguntar que divindade (ou divindades) é adorada nesse local? Não é o momento ainda de responder a esta questão, mas a palavra soprada, sussurrada de pronto ao ouvido é, talvez inevitavelmente, *Afrodite*.

Outro elemento que chama atenção no quarto de Calixta é a presença da cama de seu filho ao lado da sua. Em termos prosaicos, isso denota que a casa não era muito grande para comportar um quarto para a criança e, ao mesmo tempo, tendo Bibi apenas quatro anos de idade, ele ainda precisa de maiores cuidados da mãe. No entanto, Freud diria que a presença dessa criança no quarto do casal é um signo de interdição do prazer visto que ela, sem o querer, impede que seus pais unam-se sexualmente. Ao que indicam os enredos de “At the ‘Cadian Ball” e “The Storm”, Calixta não sente exatamente amor por Bobinôt, antes, porém, tendo se casado com ele por ciúme de Alcée e Clarisse. Logo, a presença de Bibi no quarto do

¹⁷⁷ Vide páginas 166 a 168 deste estudo para a discussão e análise da caverna da Sibila nesta obra de Shelley.

¹⁷⁸ Vide páginas 187 a 190 desta tese para a discussão e análise de Sandra Gilbert e do autor do presente estudo sobre o capítulo XIII de **O despertar**.

casal parece ser conveniente para Calixta. Isso faz emergir a possibilidade de que seu casamento com Bobinôt não seja muito feliz, o que pode ser estendido também ao casamento de Alcée e Clarisse por meio do princípio de contaminação do *phármakon*, cuja dinâmica rege este conto de Chopin. Esta é uma das leituras possíveis de “The Storm”, a qual não será aqui perseguida.

Um terceiro e último elemento que chama a atenção no quarto de Calixta é que as venezianas estão fechadas por causa da tempestade, o que torna o espaço obscuro e opaco, mas não envolto em trevas absolutas, configurando assim a imagem de um quarto à meia luz. Isso torna esse espaço, como explicita o narrador, misterioso e, ao mesmo tempo, erótico porque na tradição ocidental a meia luz é a iluminação típica a envolver um ato sexual. A presença da sombra e a característica de mistério do lugar evocam a fantasmagoria gilbert-gubariana do sótão como espaço de morte, contenção e/ou silenciamento do feminino, contra o qual o feminino reage com a escrita. Mas, como se sabe, a escrita é, do mesmo modo que o próprio sótão, *phármakon* à medida que economiza de morte, pois, como bem ensina Poe em “O retrato oval” [“Life in Death”, 1842] e a própria Kate Chopin em “Confidences” (1969), ela é pintada com as tintas ou tecida com os fios da Vida.

A metáfora do sótão na obra chopiniana, como se vem enfatizando ao longo dos dois últimos capítulos deste estudo, nunca se constrói exatamente nos moldes do sótão arquetípico de **Jane Eyre**, o sótão que é teorizado em **Madwoman**. Há sempre um desvio, uma resistência por parte da autora, a esse arquetipo sem, no entanto, que ela abandone por completo sua metáfora, sem que Chopin deixe de compor, como fizeram suas antecessoras (Mary Shelley, Jane Austen, Charlotte Brontë, Emily Brontë etc.), uma crítica eminentemente feminista a tal metáfora: o sótão gilbert-gubariano é revisto em “The Story of an Hour” e diferido em “Désirée’s Baby”, mas ele está invariavelmente presente nas duas obras. Em “The Storm” não é diferente, pois há uma metáfora do sótão, o quarto de Calixta, e esta metáfora será desviada, será transgredida por dois aspectos que lhe são inerentes: o erotismo da cena da união sexual entre os protagonistas e o subtexto feminino que emerge desta mesma cena.

Como dito anteriormente, na cena do intercuro sexual entre Alcée e Calixta há uma suspensão da moral e uma fusão entre narrador, personagens e leitor, fusão esta na qual a figura do narrador se suspende. Por conseguinte, se o narrador se suspende a narração também se suspende. A cena toda se dá, então, no espaço da suspensão, no *hymen*, e esse espaço da suspensão é criado pela tempestade exterior, pelo fenômeno (sobre)natural estranhamente tornado entidade que intitula “The Storm”. Diz George Bataille, no seu fundamental estudo sobre **O erotismo** [L’**Erotisme**, 1957], que “a transgressão [...] *suspende a interdição sem*

suprimi-la” (2004, p. 55, grifo do autor), precisamente o que faz Kate Chopin ao suspender a moral no conto em questão, no qual a autora introduz a amoralidade (transgressão) dentro da moral (interdição): a moralidade cristã do casamento é transgredida pelos amantes no momento em que se unem sexualmente, mas ela reinava antes dessa união e volta a reinar, aparentemente intacta, depois da união, pois Alcée e Calixta permanecem casados com seus respectivos esposos e voltam às suas vidas normais em meio ao universo patriarcal. É nessa suspensão da interdição sem suprimi-la que, segundo Bataille, “se esconde a energia do erotismo” (id., *ibid.*), e “[o] que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas” (id., p. 31), por isso a fusão entre narrador, personagens e leitor na cena em foco.

O erótico, como se sabe, não é o pornográfico, pois enquanto este mostra sem pudores o ato sexual, aquele sugere, aquele joga com o mostrar e o ocultar, com o revelar e o velar. O erotismo é o desvelar, ao mesmo tempo revelar e velar, do sexo. Ele é aquilo que incita o exercício da sexualidade. O erotismo não está no sexo “em si” e nem no exercício da sexualidade, mas sim, como diz Bataille, “*na consciência do homem*¹⁷⁹” (id., p. 46, grifo do autor). Portanto, o erotismo é uma projeção, uma encenação, uma representação, um *modus operandi* da sexualidade que objetiva a interpretação de que há um ato sexual em questão, de que o sexo está em questão. Ao mesmo tempo, e misteriosamente, o erotismo é uma forma de exercício da sexualidade, e é, ele mesmo, o sexo pois, afirma ainda Bataille, “o erotismo é a atividade sexual do homem [...] todas as vezes em que [ela] não for rudimentar, que não for simplesmente animal” (id., *ibid.*), que não for pornográfica.

O erotismo é a linguagem do sexo, é o sexo que se volta para si mesmo enquanto tecido de sexualidade e, com isso, desvela-se, expressa-se no jogo de velar/revelar. É o erotismo que possibilita o sexo e, com esse movimento, se constitui numa manifestação da escritura. O erotismo é, talvez e de algum modo por demais obscuro para se fazer compreender com clareza, a própria escritura, por isso Barthes diz que “o próprio texto, estrutura diagramática, e não imitativa, pode desvelar-se sob a forma de corpo, clivado em objetos fetiches, em lugares eróticos” (2006, p. 66).

É por meio do erotismo, metáfora e *medium* do sexo por excelência, ou a própria atividade sexual humana, que Kate Chopin constrói a cena da união sexual entre Alcée e Calixta em “The Storm”, a segunda tempestade presente no texto: “Calixta era uma descoberta naquele quarto escuro e misterioso, tão branca quanto a cama em se estendera”

¹⁷⁹ A palavra “homem”, da forma com que Bataille a usa, deve ser entendida como sinônimo de “humanidade” e/ou “ser humano”.

(CHOPIN, 2006q, p. 595), são as palavras usadas pelo narrador para, por meio da sugestão erótica, construir na mente do leitor o corpo nu de Calixta deitado sobre a cama entregando-se a Alcée; “[a] boca de Calixta era uma fonte de prazer” (id., ibid.), diz o mesmo narrador para construir na consciência do leitor os beijos sensuais que Alcée dera e recebera da boca de Calixta; “quando ele a possuiu eles desfaleceram juntos nos próprios limites do mistério da vida” (id., ibid.), descreve o narrador para projetar na mente do leitor o instante em que Calixta é penetrada por Alcée e ambos atingem o clímax; “[e]le permaneceu sobre ela ofegante, atordoado, enfraquecido, com seu coração batendo como um martelo contra seu corpo” (id., ibid.), diz o narrador para projetar na mente do leitor o instante imediatamente posterior ao orgasmo dos amantes, especialmente Alcée, e, ao mesmo tempo, para sugerir com a palavra “martelo” a violência, a força, da relação sexual propriamente dita vivenciada pelas duas personagens, força esta que extenua Alcée, mas que fora consumida por Calixta, pois esta “tomou, com uma das mãos, a cabeça de Alcée e tocou delicadamente sua fronte com os lábios. A outra mão acariciava suavemente seus ombros musculosos” (id., ibid.).

Impossível não se remeter aqui, ante o erotismo da cena-chave the “The Storm”, ao Cântico dos Cânticos bíblico, um poema lírico de grande beleza e erotismo. Ainda é um mistério como esse texto passou ao crivo de São Jerônimo e dos bispos do Concílio de Roma (382 d.C.), o concílio que compôs a **Bíblia** como o Ocidente a conhece hoje, pois por muito menos outros textos importantes, como o Livro de Enoque, foram excluídos como apócrifos. O Cântico dos Cânticos tem dois eus líricos principais, o Amado e a Amada, e a exegese mais aceita diz que o Amado seria Salomão e a Amada seria a Sunamita que aparece em Reis I (1, 3; 2, 21 – 22). O tema do poema é o amor entre esses dois eus líricos, mas as metáforas utilizadas no texto para falar desse amor constróem imagens eróticas na mente do leitor (contemporâneo, pelo menos), como na seguinte passagem: “encontrei o amado da minha alma. / Agarrei-o e não vou soltá-lo, / até levá-lo à casa da minha mãe, / ao quarto da que me levou em seu seio” (Cântico dos Cânticos 3, 4). O jogo erótico da cena, a mulher que agarra o homem e o leva para o quarto, é o que permite concluir que a Amada fará com o Amado neste quarto o que fazem Calixta e Alcée no quarto da primeira em “The Storm”. Note-se que a própria imagética do poema remete à imagem composta no conto de Chopin, qual seja a de Calixta levando Alcée para o seu quarto.

Há ainda, entre as diversas metáforas utilizadas pelos dois eus líricos para falarem um do outro, a recorrências a dois símbolos tradicionalmente relacionados ao sexo: em dado momento o Amado diz que “metades de romã são teus [da Amada] seios” (Cântico dos Cânticos 4, 3), e a Amada diz que “seus lábios [os do Amado] são lírios” (Cântico dos

Cânticos 5, 13). A romã, fruta sagrada de Perséfone, é, como se sabe, simbolicamente associada ao órgão sexual feminino e ao poder reprodutor da mulher, enquanto o lírio é símbolo da presença da sexualidade de modo geral¹⁸⁰. Em “The Storm”, o narrador descreve os lábios de Calixta como “tão róseos e úmidos quanto sementes de romã” (CHOPIN, 2006q, p. 594) e seu corpo nu a entregar-se para Alcée “como um lírio” (id., p. 595), criando assim imagens de fortes conotações sexuais que contribuem para o erotismo do conto.

Voltando-se aos exemplos extraídos da cena da união entre Alcée e Calixta em conjunto com as possibilidades significativas criadas ao se invocar o Cântico dos Cânticos para tal cena, fica claro que, em “The Storm”, só se sabe que está ocorrendo um intercuro sexual por meio das *sugestões* trazidas pelo texto, e não pelo texto “em si”, pelo que está escrito em sua superfície. É pelo não-dito do texto, pelo seu subtexto que o leitor conclui que Alcée e Calixta estão praticando o ato sexual, o que torna a textualidade da obra um palimpsesto, um texto em que se permeiam ao menos dois níveis de leitura. Isso faz emergir, num *coup démoniaque*, a conclusão de que o erotismo é, talvez, um outro nome para palimpsesto, pois o palimpsesto incita “uma leitura *palimpsestosa*”, uma leitura eminentemente erótica à medida que “aquele que ama os textos deve desejar, de tempos em tempos, amar (ao menos) dois ao mesmo tempo” (GENETTE, 1997, p. 399, grifo do autor). Vale lembrar que o palimpsesto, da forma como lido neste estudo, é uma característica da textualidade feminina e não da textualidade patriarcal.

O que se esconderia no subtexto erótico desse palimpsesto que é “The Storm”? A pura e simples busca pelo prazer, por certo. O ato sexual constitui-se, necessariamente, não apenas como uma forma de prazer, mas também como possibilidade de satisfação da necessidade de prazer. Nesse jogo entre forma de prazer e satisfação da necessidade de prazer o que resta é sempre a busca, pois no momento fugaz do orgasmo, o momento em que a necessidade de prazer deveria, teoricamente, ser “satisfeita”, ela se reconstitui novamente como busca porque sua satisfação é impermanente, momentânea, o que abre um ciclo de eterna procura pela repetição desse instante fugaz de satisfação, procura por uma permanência do prazer em meio à sua impermanência característica¹⁸¹. O prazer sexual, portanto, é a busca incessante pelo prazer, pois como ensinam Bataille (2004) e Barthes (2006), a satisfação plena e inexorável da necessidade humana de prazer implicaria na morte, a interrupção da busca pelo prazer no próprio momento de sua satisfação. É por essa razão que o ápice do prazer sexual, o orgasmo,

¹⁸⁰ O lírio, é claro, não tem apenas esta simbologia. A flor é associada também à pureza, à morte e à sabedoria.

¹⁸¹ Esse ciclo, como se sabe, vai se tornar um ciclo vicioso na sociedade capitalista, que transformou a busca pelo prazer em mercadoria por meio do fetiche, da indústria pornográfica etc. Camille Paglia discute longamente essa questão nos primeiros capítulos de **Personas sexuais**. Vide Referências Bibliográficas.

é um instante de suspensão da vida, de vivência da morte em vida, não por acaso sabiamente chamado de *petite mort* pelos franceses. O orgasmo é, ele mesmo, o *phármakon* engastado na existência humana.

Kate Chopin compõe a tempestade (sobre)natural, a suspensão da moral e a suspensão do narrador e da narrativa para encenar, no enredo de “The Storm” e por meio do erotismo, ele mesmo uma forma de suspensão, essa busca incessante pelo prazer, um dos *leitmotives* da vida. Note-se que os elementos dos quais lança mão a autora para arquitetar essa encenação são, como se procurou demonstrar aqui, todos eles desdobramentos do *phármakon*, proliferações do *phármakon*. É para isso que a autora cria, por meio da referida tempestade (sobre)natural, a verdadeira tempestade do conto, a tempestade que realmente transforma existências, a tempestade que se dá no subtexto: a tempestade do desejo, sem culpas ou melindres e “escusa” de quaisquer envolvimento emocional, pois as vidas de Alcée e de Calixta retornam ao cotidiano de seus casamentos após a erótica e intensa relação sexual que os arrebatou pelo curto instante de uma tempestade (de verão). O prazer pelo prazer, nada mais, nada menos, mas que, nas mãos habilidosas de Chopin, abre as possibilidades infinitas de significação instauradas pela última linha de “The Storm”, ou seja, coloca em movimento o fenômeno da escritura não apenas nos limites da textualidade da obra, mas fora dela também, pois, ao que dão a entender os não poucos indícios trazidos no presente estudo, a autora sabia como poucos que “*não há fora-de-texto*” (DERRIDA, 2004, p. 194, grifo do autor).

Uma tal perspectiva seria comum à abordagem do sexo na textualidade de escritores do século XX, mas não do século XIX, o que possivelmente coloca Kate Chopin, especificamente em “The Storm”, na vanguarda dos escritores de sua época, algo não de todo inesperado. No entanto, um elemento realmente inesperado nesta sua obra vem à tona quando se observa com maior atenção essa busca pelo prazer ali encenada. Há um homem e uma mulher unindo-se sexualmente, e *ambos* sentem imenso prazer com isso, pois da mesma forma que, “[q]uando [Alcée] tocou seus seios [de Calixta] eles entregaram-se em um êxtase palpitante, convidando seus lábios” (CHOPIN, 2006q, p. 595), “[a] abundância generosa de seu entregar-se [Calixta], sem malícia ou embuste, era como uma chama branca que penetrava e encontrava resposta nas profundezas da própria natureza da sensualidade de Alcée, a qual ele ainda não conhecia de todo” (id., *ibid.*).

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 mulher¹⁸². À mulher o prazer pelo prazer, característica que denota emancipação sócio-psíquica e econômica, foi, desde sempre, interdito. A *jouissance*, o gozo feminino, sempre foi proibido à mulher pois tem “*simultaneamente* implicações sexuais, políticas e econômicas. Acesso total, participação total, bem como êxtase total, estão nela implicados” (WING, 1986, p. 165, grifo da autora). O sótão e suas diversas metáforas foi criado como prisão/repressão/contenção para essa *jouissance*. Esse quadro só vai começar a mudar com a emergência do Feminismo em finais da década de 1960.

Não é o que ocorre em “The Storm”, onde Alcée e Calixta são igualados pelo prazer que sentem em sua união sexual. A *jouissance* feminina é liberada em toda a sua força no encontro com o masculino sem que esse masculino a tolha e sem que o masculino seja por ela dissolvido. Com tal movimento, Kate Chopin emancipa sua personagem feminina no subtexto da obra, que se revela também feminino, e, ao fazê-lo, antecipa em setenta anos o que só seria conseguido pelo Feminismo. Em outras palavras, enquanto em obras como “The Story of an Hour” e **O despertar** a autora apenas vislumbra a emancipação feminina possibilitada pelo Feminismo, no conto em questão essa emancipação é concretizada na figura de Calixta, e essa concretização não se dá apenas na poderosa cena do intercurso sexual da personagem com Alcée, mas já é indiciada em “At the 'Cadian Ball” quando, ao final do baile, em conversa com Bobinôt, Calixta diz o seguinte: “você esteve espalhando aos quatro ventos que quer se casar comigo, Bobinôt. Bem, se você ainda quer, eu não faço caso” (CHOPIN, 2006o, p. 226). Note-se que Bobinôt nunca pediu oficialmente a mão de Calixta em casamento. No entanto, da forma como foi lida aqui, esta passagem é a aceitação, por parte de Calixta, de um pedido indireto de casamento espalhado aos quatro ventos pelo jovem. Não poderia este trecho ser lido também como algo mais do que essa aceitação, como ele mesmo um pedido de casamento de Calixta a Bobinôt? Foi Calixta quem escolheu seu marido, não o contrário.

Diante dos elementos invocados, pode-se dizer que o sótão presente em “The Storm” não foi apenas transgredido e/ou desviado, mas revolucionado. Ele já não é mais o terrível e gótico espaço de repressão e silenciamento do feminino dramatizado em toda a tradição literária que se debruçou sobre esse arquétipo. Ele já não é mais o espaço de confinamento do anjo e do monstro teorizado por Gilbert e Gubar em **Madwoman**. Também não é um lugar revisado onde a Medusa pode abrir livremente seus olhos, como em “The Story of an Hour”; tampouco é um lugar diferido, como ocorre em “Désirée’s Baby”, que possibilita as

¹⁸² Vide os itens 2.1 e 2.2 do capítulo “Feminismos de Kate Chopin”, no presente estudo, para uma discussão detalhada sobre todos esses aspectos.

diferenças porque habitado por duas entidades, Satã e Lilith, que são, elas mesmas, o diferir, mas não deixam de ser também monstruosidades.

O sótão de “The Storm” é um espaço do prazer. Mais do que um espaço de libertação, um espaço de liberdade. Um local onde as diferenças entre homens e mulheres se fundem na tempestuosa explosão do gozo sem, no entanto, que se anulem as diferenças irreduzíveis entre essas duas formas de existência, a masculina e a feminina. Todos os sistemas de repressão patriarcais — a moral, o casamento, a maternidade, a onisciência demiúrgica do narrador etc. — foram ali postos em suspensão e com isso abriram e/ou fundaram um espaço outro, um espaço de respeito às diferenças. Um local mítico, por certo, pois em pleno século XXI mulheres, homossexuais, negros e minorias em geral ainda têm que lutar para que suas diferenças sejam simplesmente respeitadas como diferenças. Quem habitaria esse sótão chopiniano revolucionado? Seria uma monstruosidade ainda maior do que as trazidas à tona nas leituras aqui empreendidas de “The Story of an Hour” e “Désirée’s Baby”? Ou não se poderia mais tratar esse/essa habitante nos termos dialéticos, por isso maniqueístas, do anjo e do monstro?

Todas as mulheres emancipadas seria a resposta para a primeira questão, advindo daí a resposta para as outras. No entanto, não é possível falar da miríade que compõe um todo, logo uma metáfora se faz necessária, uma metáfora para Calixta, que já é ela mesma uma metáfora. É nesse momento que uma palavra soprada em outro momento desta análise se faz novamente sussurrar: *Afrodite*. Afrodite parece ser aqui uma invocação coerente, pois talvez não haja, nos reinos da ficção, outra entidade tão bem construída quanto essa que possa metaforizar de modo adequado a mulher emancipada, aquela que habita um sótão revolucionado ou, nas palavras mais apropriadas de Virginia Woolf, “um teto todo seu” (1985, p. 8).

Diz o mito mais aceito e conhecido, aquele proposto na **Teogonia** (700 a.C.), de Hesíodo, que, depois de castrar Urano a mando de Gaia, Cronos, o Tempo, filho mais novo dos seres primordiais na cosmogonia grega antiga, lançou o órgão decepado do pai nas águas de Oceano, seu irmão mais velho. Da mistura de matéria divina, sangue, esperma e água criada pelo ato de Cronos surgiu uma espuma e, dessa espuma, uma grande concha. Quando a concha se abriu dela saiu Afrodite¹⁸³, que foi levada pelos zéfiros, os favoráveis ventos do oeste (cabe lembrar aqui o significado do oeste outrora apontado na obra chopiniana), à ilha

¹⁸³ Todas as referências mitológicas que seguem na leitura da figura de Afrodite estão contidas nos seguintes textos além da **Teogonia: Dicionário da mitologia grega e romana** [Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, 1951], de Pierre Grimal; **O universo, os deuses, os homens** [L’univers, les dieux, les hommes, 1999], de Jean-Pierre Vernant; **Da sedução e outros perigos** (2001), de Flávia Marquetti, e **Fragmentos de uma deusa** (2006), de Giuliana Ragusa. Desses textos também surgiram as ideias da interpretação aqui realizada. Vide Referências Bibliográficas para Grimal e Bibliografia Consultada para demais obras.

de Citera. Em seguida, os mesmos ventos a levaram para a costa da ilha de Chipre, onde as Horas (ou Huris), deusas das estações, a vestiram e enfeitaram. Afrodite foi então conduzida entre os demais deuses gregos antigos, genericamente conhecidos como titãs, e, posteriormente, ao Olimpo.

O aspecto que chama a atenção nesse mito é que se trata de uma divindade *surgida*, como indica o significado do seu nome em grego: “Ἀφροδίτη”, aquela surgida da espuma, a anadiômene, ou “a Mulher nascida das ondas” (GRIMAL, 2005, p. 10). Afrodite não é filha de nenhum deus ou deusa da mitologia grega, como ocorre com alguns dos deuses primordiais (Urano é uma criação de Gaia, por exemplo), com os titãs (filhos de Gaia e Urano) e com os olímpicos (filhos dos titãs e/ou filhos das relações entre os próprios olímpicos). Há, ainda, uma relação misteriosa dessa deusa com os outros dois eventos resultantes da castração de Urano, quais sejam a separação de Urano e Gaia no exato momento em que Cronos decepa o órgão sexual de seu pai, o que faz surgir o espaço da existência, o espaço intermediário entre o Céu e a Terra habitado por todos os seres (humanos, deuses, animais, espíritos etc.), o Cosmos; e o surgimento das Erínias, as senhoras do Destino, das gotas do sangue de Urano que pingaram sobre Gaia antes que seu órgão sexual caísse nas águas de Oceano.

Afrodite, portanto, é uma divindade que não tem parte com nenhuma outra divindade do panteão grego, pois ela surge (talvez “vem a ser” seja uma construção mais adequada) de um fenômeno sobrenatural, a castração do Céu pelo Tempo a mando do espírito da Terra, ou seja, ela é a personificação de um poder inexplicável que emerge de um ato impensável. A isso deve ser agregado, por um princípio de identificação, a relação misteriosa da deusa com a criação do Cosmos, do Logos entendido como o princípio cósmico da Ordem e da Beleza, ou o entendimento grego de “razão”; e o Destino, a força inexorável que move e/ou ordena o Cosmos, à qual tanto seres humanos quanto deuses estão, na mitologia grega, submetidos. Deve-se ainda acrescentar a esses aspectos o fato de Afrodite ser uma figurativização da Deusa-Mãe, a representação do Grande Feminino encontrada principalmente nas culturas asiáticas. Isso torna a deusa do amor e da beleza uma estrangeira, uma divindade trazida de terras outras para o seio da religião e da cultura gregas.

Esses elementos tornam Afrodite a representação da independência feminina, o que se verifica no próprio fato de sua não-origem. Afrodite não tem um pai e uma mãe como o tem Cronos ou Zeus, e princípios de parentesco a ela não se aplicam, como ocorre nas famílias de mitos dos Labdácidas e dos Atridas. Mesmo que se avenge lê-la como filha de Urano, sua origem ainda assim se apaga à medida que Urano é uma criação de Gaia, o princípio

masculino do espírito da Terra que não tem outro motivo de existência a não ser servir a preceitos de reprodução. Urano, já uma entidade criada por outra, teve sua existência apagada no momento de sua castração, mas, num *coup démoniaque* (das Erínias?), criou o espaço do Logos em seu apagamento. É essa não-origem, esse apagamento da origem, no qual se deve ainda observar a interessante presença do “*phármakon* [...] *compreendido* na estrutura do *lógos*” (DERRIDA, 2005, p. 62, grifo do autor), que faz emergir Afrodite como seu resíduo, como seu lastro irredutível.

Se a deusa é um resíduo irredutível de sua própria não-origem, então ela possibilita a origem. Por isso ela só poderia assumir a personificação de um ser do sexo feminino, pois só as mulheres são “infinitas” e “ilimitadas”, só as mulheres possibilitam ou acolhem o evento da origem: “são geralmente as mulheres que dizem sim, sim¹⁸⁴. Para a vida, para a morte. Este ‘geralmente’ evita o tratamento do feminino como uma força geral e genérica, pois cria uma abertura para o evento, a performance, as contingências incertas, o *encontro*” (DERRIDA, 1980, p. 222, grifo do autor). Afrodite tem consciência desse seu poder infinito e ilimitado enquanto personificação do feminino, ou seja, de que sua não-origem a torna um ser inapreensível pelo Logos, para além do Logos, para além do Falogocentrismo, pois se ela não tem um pai ela não está submissa ao pátrio-poder, e se ela não tem uma mãe ela pode ser todas as mães. Afrodite seria uma mulher/deusa independente por essência. Ela é uma mulher emancipada, uma deusa emancipada, livre de toda e qualquer amarra imposta pelo patriarcado. Não é por acaso, portanto, que Safo (c. séc. VII a.C.), talvez a primeira de todas as feministas, a tenha cantado em seus poemas mais importantes.

Desde muito cedo a tradição mitológica grega percebeu o perigo desse *phármakon* engastado na estrutura do Logos e cuidou de tentar “demonizar” a figura de Afrodite atribuindo-lhe a função de “deusa do amor vulgar” (GRIMAL, 2005, p. 10) ou, em outras palavras, deusa do sexo. No episódio de uma de suas várias cóleras, pois Afrodite era tão colérica quanto Hera¹⁸⁵ segundo a tradição de seus mitos, a deusa fez com que as filhas de Círius, rei do Chipre, se prostituíssem com estrangeiros. Em razão da ilha ter sido um de seus berços, no Chipre ficava o principal templo dedicado à Afrodite, e por causa do referido episódio suas sacerdotisas foram logo identificadas como prostitutas.

Entretanto, a mesma tradição que tentou demonizar a deusa cometeu um lapso e a vinculou ao amor puro, ao amor enquanto sentimento que impulsiona a existência e que pode

¹⁸⁴ Vide páginas 96 e 97 da presente tese para uma breve discussão do conceito derridiano de *sim* em relação ao feminino.

¹⁸⁵ Freud por certo chamaria essas cóleras de crises de histeria.

ou não atrelar-se ao amor vulgar: Eros¹⁸⁶ (Cupido), o amor puro e ao mesmo tempo avassalador porque também paixão, a representação grega do amor, é filho de Afrodite com Ares, o deus da guerra. Os mitos dizem que Eros, cego de nascença e sempre representado como uma criança inquieta e indomável, só ouvia a mãe. Desse modo, a deusa detém sobre seu poder o que a sociedade ocidental entende, atualmente, como três coisas distintas ainda que inter-relacionadas: sexo, amor e paixão. Afrodite é a deusa, portanto, das razões e justificativas da existência¹⁸⁷, por isso a tradição mitológica grega não conseguiu demonizá-la, visto que as razões e justificativas da existência são a busca da Filosofia e a Filosofia, para os gregos, não era exatamente distinta e nem oposta à mitologia. Demonizada ou não, Afrodite é conhecida por exercer a liberdade de sua emancipação sempre por meio do prazer sexual, por isso não é pequena a lista de deuses e homens que passaram por seus braços: Hefesto, Ares, Hermes, Adônis, Anquises etc.

Outro aspecto emerge dessas considerações, aspecto este decorrente da não-origem de Afrodite e da afirmação de que ela é a deusa das razões e justificativas da existência. Trata-se de tomar essa deusa como a manifestação do que Erich Neumann, discípulo de Jung, chama de arquétipo da Grande Mãe¹⁸⁸. Certamente que aproximar um pensamento de linha junguiana, como o de Neumann, a uma leitura eminentemente derridiana e feminista de um mito grego, como a realizada acima, é, no mínimo, temerário. Uma abordagem do pensamento de Jung e de seus seguidores numa perspectiva que conjugue Desconstrução e Feminismo não pode, infelizmente, ser feita nesta tese, por isso não há como sequer vislumbrar se algo desse tipo é possível e/ou a quais resultados se chegaria, mas ainda assim vale a pena se correr o risco de uma simples aproximação. Tendo isso em mente, se Afrodite surge de uma não-origem, ela não apenas possibilita qualquer origem como pode estar, ela mesma, engastada nestas origens. Ao mesmo tempo, as razões e justificativas da existência não são uma busca apenas da sociedade ocidental, mas de todas as sociedades humanas e do próprio ser humano enquanto sujeito. Isso indicia que a *persona* de Afrodite é uma recorrência na psique e nas culturas humanas, é um arquétipo.

Jung e seus seguidores buscaram identificar alguns desses arquétipos dentro do complexo conceito de inconsciente coletivo criado pelo mestre suíço, conceito que se opõe

¹⁸⁶ Esse Eros não é o Eros irmão de Gaia, o amor antigo, uma das forças que surgiram do Caos, mas a ele está relacionado por assimilação enquanto força que impulsiona a existência.

¹⁸⁷ No endereço eletrônico <<http://www.youtube.com/watch?v=dj1BuNmhjAY>>, acesso em: 08 mar 2011, há um vídeo de uma entrevista concedida por Jacques Derrida na qual o filósofo é convidado a falar sobre o amor. Derrida diz que é impossível falar genericamente do amor, pois, dentre outras coisas, trata-se de como a Filosofia começa.

¹⁸⁸ Em **A grande mãe**. Vide Bibliografia Consultada.

frontalmente ao que Freud, de quem Jung foi discípulo, entende por inconsciente. Um desses arquétipos é o da Grande Mãe, a recorrência do feminino enquanto força (pro)criadora, enquanto força relacionada à geração e manutenção da vida que, por isso, tem também parte com a morte. Nas diversas culturas e pensamentos antigos, geralmente politeístas, que fundaram as várias sociedades modernas, há sempre a figurativização de uma divindade feminina relacionada à geração/manutenção da vida/morte, a deusa-mãe: Ísis no Egito, Tiamat na Suméria, Freya entre os povos do norte da Europa, Devi na Índia hinduísta, Gaia na Grécia antiga etc. Todas estas são representações da Grande Mãe, manifestações desse arquétipo.

Como o *phármakon*, o arquétipo também tem por característica a proliferação contaminadora, por isso a figurativização dessa poderosa divindade feminina se desdobra em diversas outras representações nessas culturas, daí as gregas Réa, Deméter, Héstita, Hera, Perséfone, Ártemis, Atena e, claro, a própria Afrodite, poderem ser tomadas como desdobramentos da deusa-mãe Gaia. Com o surgimento das sociedades modernas, especialmente a sociedade ocidental, aquilo que era tido como religião na Antiguidade tornou-se mitologia por uma série de fatores, um deles o acolhimento do pensamento judaico-cristão pelo Ocidente, e a mitologia passou a fazer parte do multiverso da literatura. Nesse multiverso o arquétipo da Grande Mãe continuou a proliferar em personagens, com nomes diversos e em enredos diversos, e com isso permanece e eterniza-se seu caráter sempre desarticulador, sempre questionador do patriarcado.

É por meio dessa dinâmica que Afrodite, a mulher/deusa emancipada, está presente na obra de Kate Chopin. Em **O despertar**, como discutido longamente ao final do sub-capítulo “Os segredos no sótão” deste estudo, ela se manifesta como Vênus, seu nome romano, e como Edna Pontellier, avatar de Vênus. Mas a protagonista da obra-prima de Chopin não consegue de todo emancipar-se como a divindade que representa e acaba retornando para o local do nascimento, para as águas de Oceano, para a espuma de onde surgiu, para o que se poderia chamar, dentro das leituras empreendidas aqui, de local da *différance*. Em “The Storm” Afrodite não é nomeada, mas sugerida: Calixta é seu avatar, sua manifestação humanizada, motivo de inspiração para as mulheres mortais que merecem ser emancipadas tanto quanto a deusa. Enquanto em **O despertar** Afrodite retorna à cena do apagamento de sua origem, em “The Storm” Afrodite vive e, pela geração infinita de significações característica da obra chopiniana, permanece e permanecerá eternamente viva.

Em “At the 'Cadian Ball” Calixta é descrita como “aquela pequena espanhola trigueira” (CHOPIN, 2006o, p. 219), cujos olhos eram “os mais azuis, os mais entorpecedores, os mais atormentadores que já pousaram sobre os de um homem” (id., ibid.) e

cuja voz era “como a suave canção de um contralto, com cadências que devem ter sido ensinadas por Satã” (id., *ibid.*). Essa descrição remete a outro avatar de Afrodite: Carmen, a *femme fatale* criada por Mérimée e imortalizada na ópera de Bizet. Afrodite, Carmen e Calixta têm em comum a sedução, que usam de modos diferenciados: Afrodite seduz pelo prazer de seduzir, pela emoção do jogo da sedução, e isso às vezes lhe traz problemas, como assumir a proteção de Tróia na guerra contra os gregos, o que vai resultar à deusa um ferimento pelo herói Diomedes no campo de batalha e o compromisso de livrar Anquises (seu amante), Enéias (seu filho) e Ascânio (seu neto) da destruição de Ílion; Carmen seduz para usar os homens e, com isso, obter benefícios, por isso é uma *femme fatale*; e Calixta ainda não tem consciência de seu poder de sedução em “At the ‘Cadian Ball”, visto que é a voz do narrador mesclada à voz de Bobinôt que a descreve na obra, ou seja, esse é o modo como ela é vista por outros, e não por si mesma.

É em “The Storm” que a personagem parece já ter adquirido a consciência de seu poder de sedução, pois não é mais, nas palavras de Alcée, “uma pomba imaculada [...] ainda virgem. Uma criatura apaixonada cuja própria condição indefesa constituía sua defesa, contra a qual a honra de Alcée o proibia de fazer prevalecer sua vontade” (CHOPIN, 2006q, p. 594), e aqui vale lembrar que a pomba é a ave sagrada de Afrodite. Calixta se tornou uma mulher cujos “lábios pareciam de algum modo livres para serem experimentados, da mesma forma que seu pescoço branco e roliço, e seus seios ainda mais brancos” (id., *ibid.*), uma mulher que se deixa possuir por Alcée e que o faz por puro prazer: “o estrondo dos elementos a fizeram rir” (id., p. 594 – 595) quando ele a toma em seus braços, e depois da união sexual entre os dois “Calixta observava Alcée partir a cavalo. Ele voltou-se e sorriu radiante para ela, e ela jogou a cabeça ao ar em um riso sonoro” (id., p. 595).

Diferentemente de Carmen, Calixta não usa os homens: ela não tem necessidade disso, visto que o casamento com Bobinôt lhe oferece uma vida estável, mas não necessariamente feliz. Calixta seduz e une-se sexualmente a Alcée pelo prazer da sedução e pelo prazer trazido pelo sexo, como a deusa de quem é avatar. Calixta descobre que, independentemente de seu casamento, ela pode, como Afrodite (vale lembrar que Afrodite era casada com Hefesto), ir para a cama com quem desejar, receber em seu santuário o homem que quiser. Deve-se observar aqui que o sexo, para Afrodite, é sagrado, por isso deve ser praticado em um espaço sagrado, no altar de um santuário, por exemplo: “o cômodo parecia obscuro e misterioso com sua cama branca monumental e suas venezianas fechadas” (id., p. 594), diz o narrador sobre o quarto em que Alcée e Calixta se unem, quarto este que, como dito outrora, remete ao quarto em que repousa Edna Pontellier na casa de Madame Antoine em **O despertar**.

É nesse movimento peculiar que a metáfora do sótão é revolucionada por Kate Chopin. Na verdade, em “The Storm” o sótão volta a ser o que ele nunca deveria ter deixado de ser, ou seja, um quarto, mas um quarto que serve de espaço a um ato sagrado e, como tal, torna-se ele também sagrado. Isso muda tudo, revolucionando a questão do sótão à medida que

lá onde o sagrado se manifesta no espaço, o *real se revela*, o Mundo vem à existência. [...] [A] irrupção do sagrado [...] produz também uma rotura de nível, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro. [...]. A manifestação do sagrado no espaço tem, como consequência, uma valência cosmológica (ELIADE, 1992, p. 59, grifo do autor).

Talvez aqui, nestas palavras de Mircea Eliade, esteja uma possibilidade de leitura da relação misteriosa de Afrodite com a fundação do Cosmos resultante da separação entre Urano e Gaia na cena da castração do primeiro. Talvez aqui também esteja outra possibilidade de leitura da suspensão da moralidade, do narrador e da narrativa arquitetada por Kate Chopin para que Calixta e Alcée se unissem sexualmente, uma suspensão instaurada por uma tempestade (sobre)natural para que outra tempestade, a tempestade do desejo, pudesse acontecer. Com a manifestação do sagrado no sótão de “The Storm”, abre-se a comunicação entre os níveis cósmicos, entre o sagrado e o profano, e configura-se a possibilidade de um modo de ser perpassando-se em outro, do masculino permeando o feminino e do feminino permeando o masculino na fusão trazida pelo prazer do ato sexual. A ocorrência disso, no entanto, se dá sem que esses dois modos de ser se descaracterizem, ou seja, eles permanecem diferidos. O templo que é o sótão de “The Storm” salvaguarda o mistério da *différance*, o mistério daquilo que possibilita as diferenças.

Sem dúvida que assumir a emancipação traz consequências nem sempre positivas para o feminino (não foi nada agradável para Afrodite o conhecido episódio da rede de Hefesto), mas tanto Afrodite quanto Calixta estão conscientes disso e tomam para si, ao portarem-se como se portam, esse risco. Ambas usam o casamento como uma máscara para transitar igualmente pelo universo regido pela moralidade e pelo universo regido pela amoralidade: Afrodite continuou casada com Hefesto mesmo depois do episódio em que é flagrada por este na cama com Ares e não deixou de vivenciar seus *affairs* com deuses e mortais por causa disso; Calixta continua casada com Bobinôt mesmo depois de ter se unido sexualmente com Alcée e a abertura infinita arquitetada pela textualidade chopiniana permite entrever que o casal pode continuar junto sem, no entanto, que Calixta deixe de vivenciar *affairs* não apenas

com Alcée, mas com outros homens também, pois ela descobriu que não há nada que a impeça de fazê-lo. Não se deve esquecer aqui, como proposto anteriormente, que, diferente de **O despertar**, na cena do intercurso sexual entre os amantes em “The Storm” a moralidade cristã está suspensa, e isso faz toda a diferença à medida que ela não está, igualmente, nem em vigor, nem anulada e nem substituída, mas sim diferida, indecível.

Imoral tal postura? Não; revolucionária. “The Storm” encena a mulher se emancipando, se libertando das amarras patriarcais, o que não significa necessariamente destruir essas amarras, mas prescindir delas, conscientizar-se de que elas são prescindíveis. Poderia-se questionar se, com essa postura, Kate Chopin não estaria, enquanto escritora realista que é, apenas tecendo uma ácida crítica à mesquinhez do casamento, ao casamento como mera convenção social cuja finalidade é encobrir *affairs* que uma sociedade hipócrita insiste em chamar de adultério, mas que são estranhamente necessários à manutenção do *status quo* patriarcal aos moldes do paradigma da prostituta discutido em outro momento¹⁸⁹. A resposta é sim. De modo geral, é isso mesmo que a autora está fazendo. No entanto, não é só o Feminismo que está em jogo no conto em questão, mas a Desconstrução também, pois a revolução feminista empreendida no espaço do sótão é tecida pelo fenômeno da escritura, logo a textualidade chopiniana e, por conseguinte, a crítica embutida nessa textualidade dão um passo além.

Por isso, no contexto pós-tudo (pós-Modernismo, pós-Estruturalismo, pós-patriarcalismo, pós-Feminismo etc.) do século XXI em que este conto é aqui lido, Chopin parece fazer algo mais, algo além dessa clássica crítica realista, pois em “The Storm” a autora vislumbra, talvez sem querer, ou talvez deliberadamente, a possibilidade de um modo outro de casamento, um casamento sem os compromissos da moralidade cristã, um casamento por amor ou companheirismo e não por conveniência. Poderia-se pensar até na atual concepção de casamento livre ou casamento aberto bastante em voga no (apocalíptico) mundo pós-tudo.

Independentemente de como se interprete “The Storm”, três aspectos restam irredutíveis no conto: Afrodite nele vive *ad aeternum*; há nele a revolução do sótão e a consequente encenação da emancipação feminina; Maupassant não teria gostado nem um pouco do que fez sua discípula e Flaubert teria pensado duas vezes antes de dizer que *Emma Bovary c'est moi* caso tivesse lido esse conto, pois outros, e principalmente *outras*, poderiam acoplar um perigoso suplemento a essa sua fala e dizer que *Calixta c'est moi*.

¹⁸⁹ Vide páginas 75 a 77 para o desenvolvimento da ideia do paradigma da prostituta como necessário à manutenção do *status quo* patriarcal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É chegado o momento de concluir momentaneamente alguns pontos, pois tempo e espaço, sempre algozes, reclamam seu quinhão. *Concluir*, não *fechar*. “Concluir” sempre traz consigo a promessa de uma possibilidade de (re)abertura por aquele que conclui e/ou por outros, enquanto “fechar” é um modo de clausura por demais Falogocêntrico, pretensioso por certo, pois implica um enclausuramento último, a última palavra, o inexorável final de um caminho, a resolução, sempre ilusória, de um suspense. Não é o que se pretende nessas derradeiras palavras de considerações finais. Intenta-se, ao contrário, fazer um balanço e/ou deixar um pouco mais claro alguns pontos mais importantes que perpassaram o texto acima com o intuito de concluí-los por enquanto, já que um texto acadêmico não é um texto infinito como o literário. Ao mesmo tempo, espera-se que esta conclusão momentânea possa servir de ponto de partida para aberturas futuras.

Dentro desta perspectiva foi dito na introdução, de um modo bastante genérico, que se buscava nesta tese um diálogo entre Feminismo e Desconstrução, diálogo este que se configura como “uma união sexual para sempre diferida” (SPIVAK, 1976, p. LXVI), “uma simultânea demarcação ou traçar de distâncias e uma justaposição dos momentos nos quais Desconstrução e Feminismo coincidem” (BARTKOWSKI, 1980, p. 70), ou seja, um diálogo diferido, indecidível, uma conversa em que os atores do discurso respeitam as suas próprias diferenças e as diferenças alheias. O benefício imediato de um tal diálogo seria um maior aprofundamento do Feminismo e da Desconstrução enquanto epistemes (ainda que chamar a Desconstrução de episteme seja algo, no mínimo, imprudente), o que resultaria em uma re-inscrição do Feminismo pela Desconstrução da mesma forma que uma re-inscrição da Desconstrução pelo Feminismo.

Talvez demande ainda algum tempo de reflexão antes que se possa verificar se essa re-inscrição em via de mão dupla foi conseguida nesta tese. O que, possivelmente, tenha se delineado com um pouco mais de clareza é uma compreensão maior, ainda que inevitavelmente aporética, da aproximação semântica entre duas palavras sopradas na introdução desta tese, “escritura feminista”, visto ser bem provável que, de pronto, a referida re-inscrição em via de mão dupla não tenha ocorrido totalmente, pois aqui não se desconstruiu o pensamento de Elaine Showalter, por exemplo, tendo-se antes instaurado apenas um contraponto, um simples jogo dialético, uma oposição binária, com todas as problemáticas inerentes a tal feito. Também não se desconstruiu o pensamento de Gilbert e Gubar, erigido com uma impressionante amarração textual, teórica e estilística, uma amarração que se

poderia chamar de teleológica. *Telos* e *logia* são aspectos concernentes à Metafísica Ocidental, a forma de pensar do patriarcado, e demandariam ser desarticuladas.

Por certo que a escritura como concebida no decorrer deste estudo não pode ser tomada como algo que “é”, como um “ser” ou um “ente”, algo passível de ser adjetivado pela palavra “feminista”, uma vez que se trata de um fenômeno. O fenômeno não “é” e nem “está”: ele apenas se manifesta e nesse manifestar se *desvela*, revela-se no exato momento em que se oculta. O fenômeno é, por isso, um acontecimento fugidio. Não há como atribuir uma qualidade a algo desse tipo, pois uma qualidade implica uma definição, uma clausura de significação, o que é inconcebível em relação não apenas ao fenômeno escritural, mas a todo fenômeno. No entanto, é aqui, nesta aparente inconsistência teórico-crítica, que tem início a atuação da união para sempre diferida que se invocou diversas vezes no texto acima para aproximar o Feminismo da Desconstrução e vice-versa. É aqui que começa a re-inscrição em via de mão dupla dessas duas formas de pensar, justamente porque elas caminharam lado a lado no decorrer deste estudo.

A resistência que emerge da aproximação inconcebível entre o substantivo “escritura” e o adjetivo “feminista” é a resistência que caracteriza a obra de Kate Chopin e que a todo momento se procurou demonstrar; é a resistência que a autora ensinou, por meio de seus textos, ao Feminismo anglo-americano. “Kate Chopin ensinou-me como *resistir*” (2009, p. 16, grifo nosso), confessa Emily Toth, feminista e uma das principais biógrafas de Chopin. Trata-se da resistência a quaisquer formas de fechamento e/ou enclausuramento interpretativo, trata-se da abertura infinita apontada por Nadilza Moreira e por Daniel Deneau e evocada por diversos outros críticos que se debruçaram sobre a obra chopiniana, abertura esta que aqui se procurou perseguir e demonstrar sem que se perdesse o encanto de seu mistério, em última instância o mistério do acontecimento da linguagem, pois aí reside o poder transmutador e transformador do fenômeno escritural. Enquanto fenômeno, a escritura é algo fugidio, porém seu acontecimento, como o acontecimento de qualquer fenômeno, altera o tecido da existência.

Em dado instante deste estudo a resistência foi denominada, num *coup démoniaque*, de *desvio*. Todo um sub-capítulo (“*Detours* de João Pessoa”) foi dedicado a esse signo, um sub-capítulo que se constituiu como uma ponte entre a teorização feminista e a investigação da escritura na obra de Chopin. Como pode um desvio ser uma ponte? Um desvio deveria ser um caminho alternativo, inseguro e perigoso, evitado por aqueles que traçam as rotas abertas e autorizadas pelo Logos (o patriarcado) ou pelo anti-Logos (o Feminismo e a Desconstrução), e não uma ligação entre dois pontos, a passagem, a possibilidade de travessia. Claro está que o

desvio só pode ser uma ponte diferenciada, uma ponte construída pelo diferir. Como tal, uma ponte em construção, uma ponte sempre inacabada que solicita daquele que tenta atravessá-la uma participação ativa em sua construção. Do mesmo modo que a textualidade de Kate Chopin, em sua abertura infinita, solicita do leitor/intérprete a participação ativa na construção do sentido à medida que demanda desse leitor/intérprete pelo menos uma dupla leitura em simultâneo.

A textualidade chopiniana é um palimpsesto, um texto que se desvia, que resiste à textualidade característica da literatura patriarcal. Mais do que preenche de possibilidades infinitas de significações, a textualidade da autora reduplica caleidoscopicamente essas possibilidades infinitas ao compor uma tessitura textual que abriga um subtexto, um texto que, de modo erótico e sedutor, solicita do leitor “uma leitura *palimpsestuousa*” (GENETTE, 1997, p. 399, grifo do autor), uma leitura de sua superfície em conjunto com as profundezas mais recônditas das suas entrelinhas, dos seus *não-ditos*, dos seus *inter-ditos*. Já nesse movimento a escritura se manifesta em meio a esse aspecto típico da textualidade feminina, mas não só. A escritura desvela-se também, como se procurou demonstrar na segunda parte desta tese, na articulação da metáfora do sótão, outro aspecto fundamental da textualidade feminina.

Que é a metáfora do sótão senão um desdobramento do subtexto? O subtexto é a sombra do texto, aquilo que fica escondido por trás do texto, aquilo que é reprimido e silenciado pela superfície e na superfície do texto, da mesma forma que o sótão é um espaço sombrio e insalubre de repressão e silenciamento do feminino. No entanto, é o subtexto que possibilita essa superfície. O subtexto pode comportar, ele próprio, a manifestação da escritura. É em razão do subtexto da textualidade chopiniana apresentar este aspecto que foi possível ler três momentos distintos e reveladores da desarticulação da fantasmagoria do sótão na obra da autora: a revisão dessa metáfora em “The Story of an Hour”, conto em que a Medusa habita um sótão sinestésico e iluminado; o diferir dessa metáfora em “Désirée’s Baby”, obra em que Satã e Lilith, os únicos seres que ousaram desafiar o Demiurgo, o Pai do Logos, habitam um sótão que se desdobra no espaço interior e no espaço exterior e que articula uma identificação diferida entre esses dois seres; e a revolução do sótão em “The Storm”, conto em que o sótão se torna espaço do erotismo e do prazer femininos, espaço da libertação mental, corporal e espiritual, espaço da *jouissance*. Na obra de Kate Chopin, a escritura acontece no sótão, e o sótão é irredutivelmente marcado, mesmo estruturado, pela escritura.

Em última análise, na obra chopiniana o Feminismo se torna espaço da Desconstrução e a Desconstrução a possibilidade do Feminismo, pois, como bem lembra Jacques Derrida, as mulheres são ilimitadas, são generosas, já que “são geralmente as mulheres que dizem sim, sim. Para a vida, para a morte. Este ‘geralmente’ evita o tratamento do feminino como uma força geral e genérica, pois cria uma abertura para o evento, a performance, as contingências incertas, o *encontro*” (id., p. 222, grifo do autor). O feminino, mas não necessariamente o Feminismo, é, assim, generoso com a Desconstrução, e em todo o trajeto percorrido por Jacques Derrida em seus escritos há sempre uma preocupação, mesmo que velada, em ser generoso com o feminino e, por conseguinte, também com o Feminismo.

Talvez seja a generosidade, mais do que o parentesco epistemológico apontado na introdução deste estudo, que permita a aproximação e a relação diferidas entre essas duas formas de pensar. A generosidade está, provavelmente, relacionada ou pode ser concebida como uma manifestação de hospitalidade absoluta, do receber e acolher o outro, geralmente o estrangeiro, o outro absoluto. No fundo, a questão da hospitalidade é a questão do estrangeiro, logo a questão da generosidade também o é. Não seria esta, então, a grande questão que ao mesmo tempo aproxima e distancia Feminismo e Desconstrução: o ato de generosidade contido no ato de hospitalidade? Afinal, o estrangeiro é o diferente, é a possibilidade da diferença, é, em outras palavras, a manifestação da escritura, o outro que é e não é o reflexo do eu, aquilo que possibilita o diferir, a *différance*, a questão da questão tanto para a Desconstrução quanto para o Feminismo.

[A] hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas [a] ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe *ceda lugar*, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome (DERRIDA, 2003, p. 23 e 25, grifo do autor).

Não seria a obra chopiniana, então, ela inteira um exercício de generosidade? O estrangeiro, o diferente, está sempre presente nos textos da autora. Franceses, hispânicos e negros estão sempre a utilizar suas línguas e culturas em solo estadunidense na obra chopiniana sem, no entanto, deixarem de utilizar a língua e/ou respeitar a cultura dos *yankees*, os “legítimos” estadunidenses, aqueles que descendem dos primeiros habitantes ingleses da Nova Inglaterra, ainda que a recíproca não seja verdadeira. A própria Kate Chopin, descendente de irlandeses e franceses, era bilíngue, ou seja, tinha em si a marca do

estrangeiro, a marca do que Derrida chama de outro absoluto. Tradicionalmente, o sul dos Estados Unidos, cantado pela autora em suas obras e onde ela nasceu, viveu e morreu, sempre foi o outro do norte do país: os Confederados eram os estrangeiros, os *outsiders*, em relação aos Unionistas durante a Guerra de Secessão.

Os *yankees* ainda hoje se referem pejorativamente aos sulistas como *rednecks* (“caipiras”). Kate Chopin falava francês, como Jacques Derrida e Hélène Cixous. Mas Chopin, como Derrida e Cixous, não era francesa. Kate Chopin, estadunidense de nascimento, era uma estrangeira para si mesma, para glosar aqui o título de um livro de Julia Kristeva (1994)¹⁹⁰, como o era o argelino Derrida e como o é a argelina Cixous em solo francês. Talvez por isso seja possível que Feminismo e Desconstrução caminhem juntos, ainda que numa relação diferida, ao longo da obra chopiniana, e esse caminhar juntos e essa relação diferida só são aí possíveis graças à generosidade contida na hospitalidade de Chopin para com o diferente, para com o estrangeiro, para com a diferença, provavelmente porque ela mesma tinha a consciência de que era também diferente. Talvez a melhor condição, mas não a única e nem a condição *sine qua non* ou *a priori*, para ler e interpretar a obra chopiniana seja a condição de estrangeiro, porque é desta condição que emergem a hospitalidade e a generosidade para com o outro absoluto, e o outro absoluto é a alteridade absoluta, o irreduzível da alteridade.

Independentemente das reflexões suscitadas pelo que se disse logo acima, o fenômeno da escritura se dissemina na textualidade de Chopin, se manifesta na técnica do palimpsesto e no subtexto, parte estrutural da referida técnica. Como um fantasma, uma presença não presente, a escritura se alastra, toma as mais variadas formas, mas jamais se fixa em nenhuma delas. Do mesmo modo que o fantasma, a escritura é uma fantasmagoria que assombra a textualidade ao mesmo tempo em que por ela se deixa assombrar. Ela se contamina no momento em que se dissemina. Se algo se dissemina é em razão, portanto, de sua capacidade de contaminar, o que indica uma contaminação/disseminação na “origem”, no presumido início de algo, que ameaça a possibilidade de fixação dos sentidos ao mesmo tempo em que é ameaçado por essa mesma possibilidade. Essa é a dinâmica do *phármakon*, “esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, *ao mesmo tempo*, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece” (DERRIDA, 2005, p. 57, grifo do autor).

¹⁹⁰ Vide Bibliografia Consultada.

O *phármakon* foi referido neste estudo como uma espécie de sinônimo de escritura, visto que no pensamento derridiano esses dois fenômenos parecem caminhar juntos à medida que ambos lidam com a Vida e com a Morte. “O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida ou de morte” (id., p. 52). Esse “ou” que Derrida coloca entre Vida e Morte é justamente o ato metafísico da escolha entre identidades fixas estáveis. No entanto, em toda a sua obra, Derrida sempre enfatiza a importância do “e”. O *phármakon* é o princípio da contaminação e da disseminação dessa contaminação. Ele constitui a dinâmica de funcionamento do palimpsesto e do sótão ao mesmo tempo em que é indício do acontecimento da escritura. Na primeira parte desta tese, procurou-se demonstrar como o *phármakon* ocorre na teoria feminista desenvolvida por Gilbert e Gubar, como ele se instaura enquanto mecanismo de funcionamento da técnica do palimpsesto e da metáfora do sótão. Já na segunda parte, buscou-se trazer à tona as possibilidades de sentido abertas pela dinâmica do *phármakon* na textualidade chopiniana sem, no entanto, se perder de vista a teoria feminista. O resultado dessa busca resume-se, talvez, na constatação da ocorrência do fenômeno escritural como aspecto irreduzível, resíduo último, da obra da autora.

Pode parecer algo por demais simples essa constatação da presença da escritura na obra chopiniana, mas, como o leitor já deve ter notado até aqui, isso é só uma aparência. A ocorrência desse fenômeno é característica da literatura dita pós-moderna, a literatura produzida a partir da década de 1950. Como tal, trata-se de um fenômeno carregado de implicações estéticas e sócio-políticas típicas dos séculos XX e XXI, implicações estas que, para serem devidamente contextualizadas e explicadas, demandariam outras teses que colocassem o Modernismo e o Pós-modernismo em questão. Entretanto, a obra de Kate Chopin surge e, de modo geral, pertence ao século XIX, quando noções como progresso, evolução, sujeito uno e centrado, verdade, real etc. ainda eram correntes e tidas como categorias universais. Diante desse fato, afirmar e demonstrar a presença do fenômeno escritural na obra da autora como feito no presente estudo pode, para alguns, soar forçado ou inconsistente, especialmente quando se intenta fazê-lo sem perder de vista ou se contrapor ao Feminismo.

A obra de Chopin, como se crê claro após os esforços interpretativos empreendidos, mais do que apontar para o acontecimento da linguagem, coloca em funcionamento esse acontecimento. Talvez de modo inconsciente, a autora tenha se valido dessa possibilidade para estruturar sua textualidade e construir suas críticas ao patriarcado. Esse apontar para o acontecimento da linguagem, esse tecer-se da linguagem por si mesma, é a manifestação da escritura como entendida por Barthes, Derrida, Johnson, Moi e tantos outros teóricos e

críticos. Sem dúvida que, mesmo podendo-se tratar essa presença do fenômeno escritural na obra chopiniana como inconsciente, aspectos factuais colocam em xeque a possibilidade dessa inconsciência ser um acaso ou apenas uma leitura “forçada” do autor do presente estudo.

Quando Stuart Hall procura equacionar a questão da identidade em meio à pós-modernidade em seu importante estudo sobre **A identidade cultural na pós-modernidade** [“The question of cultural identity”, 1992], o teórico aponta quatro pilares de descentramento do sujeito, quatro linhas de pensamento que contribuíram para a fragmentação da identidade do sujeito pós-moderno, linhas estas que constituem, então, as bases para se refletir sobre a Pós-modernidade e, por consequência, sobre o Pós-estruturalismo, o conjunto de teorias sobre a Pós-modernidade ao qual pertence a concepção de escritura. Esses pilares apontados por Hall são o Marxismo, a Psicanálise freudiana-lacanianiana, a Linguística Saussureana e o Feminismo (cf. HALL, 2006, p. 34 – 46).

Todas estas formas de pensar surgiram, foram gestadas ou se desenvolveram em diversos momentos do século XIX e permearam o século XX, resultando no florescimento das novas práxis sociais e políticas trazidas pelo maio de 1968 e na articulação de novos modos de pensar, novas teorias, para estas práxis. Kate Chopin, enquanto leitora contumaz que era, certamente não ignorava estas novas formas de pensar que surgiram à sua época, ainda que nada tenha escrito sobre elas. É isso, talvez, que permita sustentar a afirmação tantas vezes defendida neste estudo de que Chopin fora uma escritora e uma feminista *avant la lettre*, uma autora cuja obra fala aos séculos XX e XXI, e não ao século XIX. Não por acaso que sua obra ficou relegada ao limbo do esquecimento por quase setenta anos; não por acaso que Gilbert e Gubar reeditam o ensaio sobre **O despertar** publicado por Sandra Gilbert em 1984 e o fazem figurar como um dos capítulos de **No Man’s Land**¹⁹¹, a segunda parte de **The Madwoman in the Attic**, onde as teóricas abordam escritoras do século XX.

Pode-se afirmar, então, que Kate Chopin é uma escritora pós-moderna apenas porque há a ocorrência da escritura em suas obras? Certamente que não. Seria preciso mais do que a presença do fenômeno escritural para se poder sustentar tal afirmação. Entretanto, pode-se dizer que a autora traça um caminho em suas obras que leva, nos confins das transformações sofridas por esse caminho no decorrer dos séculos XX e XXI, à pós-modernidade. Como William Blake ou Jorge Luis Borges, Kate Chopin antevê a pós-modernidade — não a modernidade, frise-se — em suas obras sem serem estas mesmas obras exemplos de literatura pós-moderna. Como as obras do mestre inglês e do mestre argentino, a obra de Chopin ajuda

¹⁹¹ O terceiro capítulo de **Sexchanges** (1989), segundo volume de **No Man’s Land**.

a fundar, serve de inspiração, para a pós-modernidade, mas ela não é nem moderna e nem pós-moderna. É, sim, realista, regionalista, feminista e, até certo ponto, desconstrutivista.

Na sua sensibilidade, na sutileza com que articula todos estes e outros desvios ao patriarcado, Kate Chopin contribui para a desarticulação de um sistema secular de repressão e silenciamento não apenas da mulher, mas das diferenças todas. Com isso, não foi apenas Emily Toth e o Feminismo anglo-americano que aprenderam, com a autora, a resistir. Kate Chopin tem a ensinar meios de resistência também aos Feminismos franceses, ingleses e brasileiros; aos homossexuais; aos negros; aos índios; a todos aqueles que desejam ser respeitados em suas diferenças, pois resistir é, em última instância, diferir.

Kate Chopin ensinou a mim, autor deste trabalho, a resistir, ao que eu nada mais tenho a dizer senão obrigado à Rebelde de Saint Louis pela grande lição de vida. Resta, ao final de todo o trajeto que percorri aqui, a “existência humana em seu súbito, complexo e verdadeiro significado, despida do véu com o qual a ética e as convenções a ornaram” (CHOPIN, 2006k, p. 691).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTI, Stefano. Coup sur coup: Préface à *Éperons*/Coup upon Coup: An Introduction to *Spurs*. In: DERRIDA, Jacques. **Spurs: Nietzsche's Style/Éperons: Les Styles de Nietzsche**. Edição bilíngue francês/inglês. Trad. Barbara Harlow. Chicago (IL); London: The University of Chicago Press, 1979.

ALIGHIERI, Dante. Inferno. In: _____. **A divina comédia**. Trad. Italo Eugenio Mauro. Edição bilíngue italiano/português. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARMS, George. Kate Chopin's *The Awakening* in the Perspective of her Literary Career. In: GOHDES, Clarence (ed.). **Essays on American Literature in Honor of Jay B. Hubbell**. Durham (NC): Duke University Press, 1967.

ARNAVON, Cyrille. Introduction. In: CHOPIN, Kate. **Edna**. Trad. Cyrille Arnavon. Paris: Club Bibliophile de France, 1953 (La Comédie Universelle, 7).

_____. Les débuts du roman réaliste américain et l'influence française. In: KERST, Henri (ed.). **Romanciers Américains Contemporains**. Paris: Didier, 1946 (Cahiers des Langues Modernes, I).

ARNER, Robert D. Kate Chopin's Realism: "At the 'Cadian Ball" and "The Storm". **The Markham Review**, Staten Island (NY): The Horrmann Library of Wagner College, v. 2, n. 2, p. 1 – 4, Feb. 1970.

_____. Pride and Prejudice: Kate Chopin's "Désirée's Baby". In: PETRY, Alice Hall (ed.). **Critical Essays on Kate Chopin**. New York: G. K. Hall & Co., 1996 (Critical Essays on American Literature).

AUERBACH, Nina. Review of *The Madwoman in the Attic*. **Victorian Studies**, Bloomington (IN): Indiana University Press, v. 23, n. 4, p. 505 – 507, Summer 1980.

BARDOT, Jean. Kate Chopin: Her Actual Birthdate. **Xavier Review**, New Orleans (LA): The Xavier Review Press – Xavier University, v. 7, n. 1, p. 70 – 72, Fall 1987.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (Roland Barthes).

_____. **O prazer do texto**. Trad. Jacob Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Elos, 2).

BARTKOWSKI, Frances. Feminism and Deconstruction: "A Union Forever Deferred". **Enclitic**, Los Angeles (CA): Enclitic, v. 4, n. 2, p. 70 – 77, Fall 1980.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. A precessão dos simulacros. In: _____. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUER, Margaret D. Armand Aubigny, Still Passing After All These Years: The Narrative Voice and Historical Context of “Désirée’s Baby”. In: PETRY, Alice Hall (ed.). **Critical Essays on Kate Chopin**. New York: G. K. Hall & Co., 1996 (Critical Essays on American Literature).

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo** – v. 1: Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: DIFEL, 1970.

_____. **O segundo sexo** – v. 2: A experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. São Paulo: DIFEL, 1975.

BEER, Janet. Absent Fathers across the Spectrum of Local Colour in the Short Stories of Kate Chopin. In: SPAAS, Lieve; SELOUS, Trista (ed.). **Paternity and Fatherhood: Myths and Realities**. London; New York: Macmillan Press; St. Martin’s Press, 1998.

BELL, Pearl K. Kate Chopin and Sarah Orne Jewett. **Partisan Review**, Boston (MA): Boston University, v. 55, n. 2, p. 238 – 253, Spring 1988.

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.

BENSTOCK, Shari. **Textualizing the Feminine: On the Limits of Genre**. Norman (OK); London: University of Oklahoma Press, 1991 (Oklahoma Project for Discourse and Theory, 7).

BERKOVE, Lawrence I. “Acting Like Fools”: The Ill-Fated Romances of “At the ’Cadian Ball” and “The Storm”. In: PETRY, Alice Hall (ed.). **Critical Essays on Kate Chopin**. New York: G. K. Hall & Co., 1996 (Critical Essays on American Literature).

_____. Fatal Self-Assertion in Kate Chopin’s “The Story of an Hour”. **American Literary Realism**, Champaign (IL): University of Illinois Press, v. 32, n. 2, p. 152 – 158, Winter 2000.

A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1980.

BLAKE, William. À Estrela Vespertina. In: VIZIOLI, Paulo (org.). **William Blake: poesia e prosa selecionadas**. Trad. Paulo Vizioli. Edição bilíngue inglês/português. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. **Matrimônio do céu e do inferno**. Trad. Julia Vidili. Edição bilíngue inglês/português. São Paulo: Madras, 2004.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991 (Biblioteca Pierre Menard).

_____. **Anjos caídos**. Trad. Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. Introduction. In: _____ (ed.). **Kate Chopin**. New York; Philadelphia (PA): Chelsea House Publishers, 1987 (Bloom’s Modern Critical Views).

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: _____. **O Aleph**. Trad. Flávio José Cardozo. 12. ed. São Paulo: Globo, 1999.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Trad. Doris Goettems. Edição bilíngue inglês/português. São Paulo: Landmark, 2010.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: on the Discursive Limits of “Sex”**. New York; London: Routledge, 1993.

_____. Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse. In: NICHOLSON, Linda J. (ed.). **Feminism/Postmodernism**. New York; London: Routledge, 1990.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard).

CANTWELL, Robert. THE AWAKENING by Kate Chopin. **The Georgia Review**, Athens (GA): The University of Georgia, v. X, n. 4, p. 489 – 494, Winter 1956.

CAPUTO, John D. Após Jacques Derrida vem o futuro. **Revista de Letras**, São Paulo: UNESP, v. 49, n. 2, p. 173 – 179, jul. – dez. 2009.

CASTILLO, Susan. “Race” and Ethnicity in Kate Chopin’s Fiction. In: BEER, Janet (ed.). **The Cambridge Companion to Kate Chopin**. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2008.

CHAUCER, Geoffrey. **Os contos de Cantuária**. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

CHOPIN, Felix. Statement on Kate Chopin. In: SEYERSTED, Per; TOTH, Emily (ed.). **A Kate Chopin Miscellany**. Oslo; Natchitoches (LA): Universitetsforlaget; Northwestern State University Press, 1979a.

CHOPIN, Kate. As You Like It. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006a (Southern Literary Studies).

_____. At the ’Cadian Ball. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006o (Southern Literary Studies).

_____. Commonplace Book. In: TOTH, Emily; SEYERSTED, Per (ed.). **Kate Chopin’s Private Papers**. Bloomington (IN); Indianapolis (IN): Indiana University Press, 1998.

_____. Common Place Book, 1867 – 1870. In: SEYERSTED, Per; TOTH, Emily (ed.). **A Kate Chopin Miscellany**. Oslo; Natchitoches (LA): Universitetsforlaget; Northwestern State University Press, 1979b.

_____. Confidences. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006c (Southern Literary Studies).

_____. “Crumbling Idols” by Hamlin Garland. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006d (Southern Literary Studies).

_____. **Culpados**. Trad. Carmem Foltran. Vinhedo (SP): Editora Horizonte, 2005 (Mulheres e Letras).

_____. Désirée’s Baby. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006n (Southern Literary Studies).

_____. **O despertar**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994a.

_____. Elizabeth Stock’s One Story. In SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006p (Southern Literary Studies).

_____. Emile Zola’s “*Lourdes*”. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006e (Southern Literary Studies).

_____. Impressions. 1894. In: SEYERSTED, Per; TOTH, Emily (ed.). **A Kate Chopin Miscellany**. Oslo; Natchitoches (LA): Universitetsforlaget; Northwestern State University Press, 1979c.

_____. In the Confidence of a Story-Writer. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006f (Southern Literary Studies).

_____. In Sabine. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006r (Southern Literary Studies).

_____. On Certain Brisk, Bright Days. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006g (Southern Literary Studies).

_____. Ripe Figs. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006h (Southern Literary Studies).

_____. Statement on *The Awakening*. In: SEYERSTED, Per; TOTH, Emily (ed.). **A Kate Chopin Miscellany**. Oslo; Natchitoches (LA): Universitetsforlaget; Northwestern State University Press, 1979d.

_____. **The Awakening**. Ed. Margo Culley. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1994b (A Norton Critical Edition).

_____. The Storm. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006q (Southern Literary Studies).

_____. The Story of an Hour. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006m (Southern Literary Studies).

_____. The Real Edwin Booth. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006j (Southern Literary Studies).

_____. The Western Association of Writers. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006k (Southern Literary Studies).

_____. To the Friend of My Youth: To Kitty. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006l (Southern Literary Studies).

CIXOUS, Hélène. Castration or Decapitation? **Signs**, Chicago (IL): The University of Chicago Press, v. 7, n. 1, p. 41 – 55, Autumn 1981.

_____. The Laugh of the Medusa. **Signs**, Chicago (IL): The University of Chicago Press, v. 1, n. 4, p. 875 – 893, Summer 1976.

_____. Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays. In: CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. **The Newly Born Woman**. Trad. Betsy Wing. Minneapolis (MN); London: University of Minnesota Press, 1986 (Theory and History of Literature, 24).

_____. We Are Already in the Jaws of the Book Inter Views. In: CIXOUS, Hélène; CALLE-GRUBER, Mireille. **Rootprints**. Memory and Life Writing. Trad. Eric Prenowitz. London; New York: Routledge, 1997.

CROW, Charles L. Kate Chopin (1851 – 1904). In: _____. **American Gothic: An Anthology, 1787 – 1916**. Oxford (UK); Malden (MA): Blackwell Publishers, 1999.

DELBANCO, Andrew. Was Kate Chopin a Feminist? In: _____. **Required Reading: Why Our American Classics Matter Now**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997.

De MAN, Paul. A resistência à teoria. In: _____. **A resistência à teoria**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

DENEAU, Daniel P. Chopin's THE STORY OF AN HOUR. **Explicator**, Washington (DC): Heldref Publications, v. 61, p. 210 – 213, Summer 2003.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. A diferença. In: _____. **Margens da Filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas (SP): Papyrus, 1991a.

_____. Dissemination. In: _____. **Dissemination**. Trad. Barbara Johnson. Chicago (IL): The University of Chicago Press, 1981a.

_____. The Double Session. In: _____. **Dissemination**. Trad. Barbara Johnson. Chicago (IL): The University of Chicago Press, 1981b.

_____. Freud e a cena da escritura. In: _____. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002 (Debates, 49).

_____. Implicações: entrevista a Henri Ronse. In: _____. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2001a.

_____. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005 (Biblioteca Pólen).

_____. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Estudos, 16).

_____. The Law of Genre. Trad. Avital Ronell. In: WEBER, Samuel (ed.). **Glyph 7**. Textual Studies. The Strasbourg Colloquium: Genre. A Selection of Papers. Baltimore (MD); London: The Johns Hopkins University Press, 1980.

_____. A Number of Yes. In: _____. **Psyche: Inventions of the Other**. Ed. Peggy Kamuf e Elizabeth Rottenberg. Stanford (CA): Stanford University Press, 2008, v. II (Meridian: Crossing Aesthetics).

_____. Semiologia e gramatologia: entrevista a Julia Kristeva. In: _____. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2001b.

_____. Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms. Trad. Anne Tomiche. In: CARROLL, David (ed.). **The States of "Theory"**: History, Art, and Critical Discourse. New York: Columbia University Press, 1990 (Irvine Studies in the Humanities).

_____. "This Strange Institution Called Literature": An Interview with Jacques Derrida. In: _____. **Acts of Literature**. Ed. Derek Attridge. New York; London: Routledge, 1992.

_____. Tímpano. In: _____. **Margens da Filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas (SP): Papyrus, 1991b.

_____. Women in the Beehive: A Seminar with Jacques Derrida. In: JARDINE, Alice; SMITH, Paul (ed.). **Men in Feminism**. New York; London: Methuen, 1987.

DERRIDA, Jacques; McDONALD, Christie V. Choreographies. **Diacritics**, Baltimore (MD): The Johns Hopkins University Press, v. 12, n. 2, p. 66 – 76, Summer 1982.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo: Instituto de Estudos Avançados – Universidade de São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151 – 172, set. – dez. 2003.

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: _____. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Trad. Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Debates, 4).

ELFENBEIN, Anna Shannon. Unsexng Language: Pronominal Protest in Emily Dickinson's "Lay This Laurel". In: BERG, Temma F. (ed.). **Engendering the Word: Feminist Essays in Psychosexual Poetics**. Urbana (IL); Chicago (IL): University of Illinois Press, 1989a.

_____. **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, 1989b.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992 (Tópicos).

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ELLIOTT, Emory. General Introduction. In: _____ (ed.). **Columbia Literary History of the United States**. New York: Columbia University Press, 1988.

ERICKSON, Jon. Fairytale Features in Kate Chopin's "Désirée's Baby": A Case Study in Genre Cross-Reference. In: NISCHIK, Reingard M.; KORTE, Barbara (ed.). **Modes of Narrative: Approaches to American, Canadian and British Fiction**. Würzburg (Alemanha): Königshausen & Neumann, 1990.

EWELL, Barbara C. **Kate Chopin**. New York: The Ungar Publishing Company, 1986.

_____. Kate Chopin and the Dream of Female Selfhood. In: BOREN, Lynda S.; DAVIS, Sara deSaussure (ed.). **Kate Chopin Reconsidered: Beyond the Bayou**. Baton Rouge (LA); London: Louisiana State University Press, 1992 (Southern Literary Studies).

FALUDI, Susan. **Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres**. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001 (Gênero Plural).

FEDERICO, Annette R. Introduction: "Bursting All the Doors" – The *Madwoman in the Attic* after Thirty Years. In: _____ (ed.). **Gilbert and Gubar's *The Madwoman in the Attic* After Thirty Years**. Columbia (MO); London: University of Missouri Press, 2009.

FIVE STORIES OF AN HOUR. Direção: Paul Kafno, Greg Lanning e David Hodgson. London: Thames Television, 1988. 1 VHS (28 min).

FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 14. ed. São Paulo: Loyola, 2006 (Leituras Filosóficas).

_____. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert L. **Michel Foucault**. Uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOX, Margalit. Betty Friedan, Who Ignited Cause in ‘Feminine Mystique,’ Dies at 85. **The New York Times**, New York, 05 fev. 2006. U.S., p. 1. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2006/02/05/national/05friedan.html>>. Acesso em: 23 fev. 2010.

FOY, Roslyn Reso. Chopin’s DÉSIREE’S BABY. **Explicator**, Washington (DC): Heldref Publications, v. 49, p. 222 – 223, Summer 1991.

FREUD, Sigmund. A cabeça da Medusa. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969d, v. XVIII.

_____. O estranho. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969a, v. XVII.

_____. Luto e melancolia. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969c, v. XIV.

_____. Sobre as teorias sexuais das crianças. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969b, v. IX.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis (RJ): Vozes, 1971.

FUSCO, Richard. Maupassant and Chopin. In: _____. **Maupassant and the American Short Story: the Influence of Form at the Turn of the Century**. University Park (PA): The Pennsylvania State University Press, 1994.

GALLOP, Jane. **Around 1981: Academic Feminist Literary Theory**. New York; London: Routledge, 1992.

GAUDÉ, Pamela. Kate Chopin’s “The Storm”: A Study of Maupassant’s Influence. **The Kate Chopin Newsletter**, Grand Forks (ND): The University of North Dakota – Department of English, v. 1, n. 2, p. 1 – 6, Fall 1975.

GELPI, Donald L. **The Divine Mother: a Trinitarian Theology of the Holy Spirit**. Lanham (MD): University Press of America, 1984.

GENETTE, Gérard. **Palimpsests: Literature in the Second Degree**. Trad. Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln (NE); London: University of Nebraska Press, 1997 (Stages, 8).

GILBERT, Sandra M. Foreword: Conversions of the Mind. In: FEDERICO, Annette R. (ed.). **Gilbert and Gubar’s The Madwoman in the Attic After Thirty Years**. Columbia (MO); London: University of Missouri Press, 2009.

_____. Introduction: The Second Coming of Aphrodite. In: CHOPIN, Kate. **The Awakening and Selected Stories**. Ed. e introd. Sandra M. Gilbert. Harmondsworth (UK); New York: Penguin Books, 1984 (The Penguin American Library).

_____. The Second Coming of Aphrodite: Kate Chopin's Fantasy of Desire. **The Kenyon Review** – New Series, Gambier (OH): Kenyon College, v. 5, n. 3, p. 42 – 66, Summer 1983.

_____. What Do Feminist Critics Want? Or a Postcard from the Volcano. **ADE Bulletin**, New York: Association of Departments of English, v. 66, p. 16 – 24, Winter 1980.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (ed.). **Feminist Literary Theory and Criticism**. A Norton Reader. New York; London: W. W. Norton & Company, 2007.

_____. **No Man's Land**. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. New Haven (CT); London: Yale University Press, 1988a, v. 1: The War of the Words.

_____. **The Madwoman in the Attic**. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. 2. ed. New Haven (CT); London: Yale University Press, 2000.

_____. The Man on the Dump versus the United Dames of America: or, What Does Frank Lentricchia Want? **Critical Inquiry**, Chicago (IL): The University of Chicago Press, v. 14, n. 2, p. 386 – 406, Winter 1988b.

_____ (ed.). **The Norton Anthology of Literature by Women**. The Traditions in English. 2. ed. New York; London: W. W. Norton & Company, 1996.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard).

HARTMAN, Geoffrey H. The Discourse of a Figure: Blake's "Speak Silence" in Literary History. In: BUDICK, Sanford; ISER, Wolfgang (ed.). **Languages of the Unsayable**: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory. New York: Columbia University Press, 1989 (Irvine Studies in the Humanities).

HAWTHORNE, Nathaniel. 592. [Letter] To J. T. Fields (Concord, 11 dez. 1852). In: WOODSON, Thomas; SMITH, L. Neal; PEARSON, Norman Holmes (ed.). **The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne**. Columbus (OH): The Ohio University Press, 1985, v. 16, p. 624 – 625 (The Letters, 1843 – 1853).

_____. 779. [Letter] To William D. Ticknor (Liverpool, 19 jan. 1855). In: WOODSON, Thomas; SMITH, L. Neal; PEARSON, Norman Holmes (ed.). **The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne**. Columbus (OH): The Ohio University Press, 1987, v. 17, p. 303 – 305 (The Letters, 1853 – 1856).

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

HEILBRUN, Carolyn. Feminist Criticism: Bringing the Spirit Back to English Studies. **ADE Bulletin**, New York: Association of Departments of English, v. 62, p. 35 – 38, Winter 1979.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Resenha de *História da literatura brasileira – 1870 a 1920*. **Folha da manhã**, São Paulo: Folha da Manhã, 07 jun. 1950. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque4.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (org.). **Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

_____. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (org.). **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro; São Paulo: Rosa dos Tempos; Fundação Carlos Chagas, 1992.

_____. Os estudos de gênero e a mágica da globalização. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa (PB): Idéia; Editora Universitária, 2005.

_____. Introdução. Feminismo em tempos pós-modernos. In: _____ (org.). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (Gênero Plural).

HOW the Code Napoleon Makes Louisiana Law Different. Disponível em: <www.la-legal.com/history_louisiana_law.htm>. Acesso em: 06 jan. 2010.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2000 (Humanitas).

HUTCHINSSON, James M. “Elizabeth Stock’s One Story”: Kate Chopin and the Writing Lives of Women. **Topic: a Journal of the Liberal Arts**, Washington (PA): Washington and Jefferson College, v. 50, p. 70 – 76, Summer 2000.

JACOBUS, Mary. Review of *The Madwoman in the Attic* and *Shakespeare’s Sisters*. **Signs**, Chicago (IL): The University of Chicago Press, v. 6, n. 3, p. 517 – 523, Spring 1981.

JAMIL, S. Selina. Emotions in THE STORY OF AN HOUR. **Explicator**, Washington (DC): Heldref Publications, v. 67, p. 215 – 220, Spring 2009.

JEHLEN, Myra; DuPLESSIS, Rachel Blau. “The Tongue of Power”. Review of *The Madwoman in the Attic*. **Feminist Studies**, College Park (MD): Feminist Studies, Inc. – University of Maryland, v. 7, n. 3, p. 539 – 546, Autumn 1981.

JESSUP, Alexander. Preface. In: _____ (ed.). **Representative American Short Stories**. Boston (MA): Allyn and Bacon, 1923.

JOHNSON, Barbara. Writing. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (ed.). **Critical Terms for Literary Study**. 2. ed. Chicago (IL); London: The University of Chicago Press, 1995.

KARAM, Annette Sickert. *The Awakening: An 'Amoral Oscillation'*. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Nações/Narrações: nossas histórias e estórias**. Porto Alegre (RS): ABEA, 1997.

KAUFFMAN, Linda. Introduction. In: _____ (ed.). **Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism**. Oxford (UK); New York: Basil Blackwell, 1989.

KOLODNY, Annette. Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism. **Feminist Studies**, College Park (MD): Feminist Studies, Inc. – University of Maryland, v. 6, n. 1, p. 01 – 25, Spring 1980a.

_____. Review of *The Madwoman in the Attic*. **American Literature**, Durham (NC): Duke University Press, v. 52, n. 1, p. 128 – 132, March 1980b.

_____. The Integrity of Memory: Creating a New Literary History of the United States. **American Literature**, Durham (NC): Duke University Press, v. 57, n. 2, p. 291 – 307, May 1985.

KOLOSKI, Bernard. (ed.). **Awakenings**. The Story of the Kate Chopin Revival. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2009a (Southern Literary Studies).

_____. **Kate Chopin: A Study of the Short Fiction**. New York: Twayne Publishers, 1996 (Twayne's Studies in Short Fiction Series, 65).

_____. Preface. In: _____ (ed.). **Awakenings**. The Story of the Kate Chopin Revival. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2009b (Southern Literary Studies).

_____. The Structure of Kate Chopin's *At Fault*. **Studies in American Fiction**, Boston (MA): Northeastern University – College of Arts and Sciences, v. 3, n. 1, p. 89 – 95, Spring 1975.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. **O seminário**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988 (Livro 3: As psicoses).

LENTRICCHIA, Frank. Patriarchy against Itself: the Young Manhood of Wallace Stevens. **Critical Inquiry**, Chicago (IL): The University of Chicago Press, v. 13, n. 4, p. 742 – 786, Summer 1987.

LOBO, Luiza. Discurso ensaístico e alteridade na literatura feminina. In: _____. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Trad. Reginaldo Sant'Anna. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. I (Livro primeiro: o processo de produção do capital).

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.

McCOY, Mildred L. The Storm and Other Stories (Including The Awakening). **Louisiana Studies: An Interdisciplinary Journal of the South**, Natchitoches (LA): The Louisiana Studies Institute – Northwestern State University, v. XIV, n. 3, p. 325 – 326, Fall 1975.

MEYER, Marlise. Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro. In: _____. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 1993.

MILTON, John. **Paraíso perdido**. Trad. Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Martin Claret, 2003 (Série Ouro, 16).

MINER, Madonne M. Veiled Hints: An Affective Stylist's Reading of Kate Chopin's "Story of an Hour". **The Markham Review**, Staten Island (NY): The Horrmann Library of Wagner College, v. 11, p. 29 – 32, Winter 1982.

MITCHELL, Juliet. **Psicanálise e Feminismo: Freud, Reich, Laing e a mulher**. Trad. Ricardo Britto Rocha. Belo Horizonte (MG): Interlivros, 1979.

MOI, Toril. **Feminist Theory and Simone de Beauvoir**. Oxford (UK); New York: Basil Blackwell, 1990 (The Bucknell Lectures in Literary Theory).

_____. **Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory**. London; New York: Methuen, 1985 (New Accents).

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. A angústia da criação na autoria feminina, uma questão atual? In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa (PB): Idéia; Editora Universitária, 2005.

_____. **A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin**. João Pessoa (PB): Editora Universitária/UFPB, 2003.

_____. "A voz que se ouve" em Kate Chopin: *A Respectable Woman*. In: XAVIER, Elódia (org.). **Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura**, NIELM, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, período 11, 12 e 13 de setembro de 1995. Rio de Janeiro: NIELM, 1996.

MUECKE, Douglas Colin. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995 (Debates, 250).

MURFIN, Ross C. What Is Feminist Criticism? In: CHOPIN, Kate. **The Awakening**. Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives. Ed. Nancy A. Walker. 2. ed. Boston (MA); New York: Bedford/St. Martin's, 2000a (Case Studies in Contemporary Criticism).

_____. What Is Gender Criticism? In: CHOPIN, Kate. **The Awakening**. Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and

Essays from Contemporary Critical Perspectives. Ed. Nancy A. Walker. 2. ed. Boston (MA); New York: Bedford/St. Martin's, 2000b (Case Studies in Contemporary Criticism).

NESTROVSKI, Arthur. Apresentação. In: BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991 (Biblioteca Pierre Menard).

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1995.

PADGETT, Jacqueline Olson. Kate Chopin and the Literature of the Annunciation, with a Reading of "Lilacs". **Louisiana Literature**, Hammond (LA): Southeastern Louisiana University – English Department, v. 2, n. 1, p. 97 – 107, 1994.

PAGLIA, Camille. Entrevista. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 out. 2007, Mundo. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/entrevistas/703341>>. Acesso em: 22 fev 2010.

_____. **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: _____. **Verging on the Abyss: The Social Fiction of Kate Chopin and Edith Wharton**. Westport (CT): Greenwood Press, 1990 (Contributions in Women's Studies, 119).

PEEL, Ellen. Semiotic Subversion in "Désirée's Baby". **American Literature**, Durham (NC): Duke University Press, v. 62, n. 2, p. 223 - 237, Jun. 1990.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003 (História do Povo Brasileiro).

POOVEY, Mary. Feminism and Deconstruction. **Feminist Studies**, College Park (MD): Feminist Studies, Inc. – University of Maryland, v. 14, n. 1, p. 51 – 65, Spring 1988.

QUINN, Arthur Hobson. Place and Race in American Fiction. In: _____. **American Fiction. An Historical and Critical Survey**. New York: Appleton-Century-Crofts, INC., 1936.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Derrida and the Multiplex: Why Deconstruction Disconcerts the Philosophical Establishment. **Revista de Letras**, São Paulo: UNESP, v. 49, n. 2, p. 197 – 205, jul. – dez. 2009.

RANK, Otto. **The Double**. Trad. Harry Tucker, Jr. Chapel Hill (NC): The University of North Carolina Press, 1971.

RANKIN, Daniel S. **Kate Chopin and her Creole Stories**. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press, 1932.

REILLY, Joseph J. Something About Kate Chopin. In: _____. **Of Books and Men**. Freeport (NY): Books for Libraries Press, 1942.

RHODES, James Ford. **History of the Civil War, 1861 – 1865**. Charleston (SC): Nabu Press, 2010.

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.

RIVIERE, Joan. Womanliness as a Masquerade. **The International Journal of Psychoanalysis**, London: Institute of Psycho-Analysis; Routledge, v. 10, p. 303 – 313, 1929.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Christina (org.). **Literatura e feminismo**. Propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999 (Embiara).

SEYERSTED, Per. Appendix. In: _____ (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006 (Southern Literary Studies).

_____. Introduction. In: _____ (ed.). **The Storm and Other Stories by Kate Chopin with The Awakening**. New York: The Feminist Press, 1974.

_____. Kate Chopin (1851 – 1904). **American Literary Realism, 1870 – 1910**, Arlington (TX): The University of Texas at Arlington – Department of English, v. 3, n. 2, p. 153 – 159, Spring 1970.

_____. **Kate Chopin**. A Critical Biography. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 1980.

_____. 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.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre (RS): L&PM, 1999 (L&PM Pocket, 4).

SHELLEY, Mary. **O último homem**. Trad. Marcella Furtado. Edição bilíngue inglês/português. São Paulo: Landmark, 2007.

SHOWALTER, Elaine. Adventures in Womanhood. In: _____. **Inventing Herself: Claiming a Feminist Intellectual Heritage**. New York; London: Scribner, 2001a.

_____. *The Awakening*: Tradition and the American Female Talent. In: _____. **Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing**. Oxford (UK): Clarendon Press, 1991 (The Clarendon Lectures, 1989).

_____. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (Gênero Plural).

_____. Critical Cross-Dressing: Male Feminists and The Woman of The Year. **Raritan Review**, New Brunswick (NJ): Raritan – Rutgers University, v. 3, n. 2, p. 130 – 149, Fall 1983.

_____. Feminist Personae: Camille Paglia — Woman Alone. In: _____. **Inventing Herself: Claiming a Feminist Intellectual Heritage**. New York; London: Scribner, 2001b.

_____. Introduction. In: _____. **A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx**. New York: Alfred A. Knopf, 2009.

_____. Introduction. In: _____ (ed.). **Scribbling Women: Short Stories by 19th-Century American Women**. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 1996.

_____. **A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing**. Expanded Edition. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1999.

_____. Towards a Feminist Poetics. In: JACOBUS, Mary (ed.). **Women Writing and Writing About Women**. London; New York: Croom Helm; Oxford University Women's Committee; Barnes & Noble Books, 1979 (The Oxford Women's Series, 3).

_____. 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).

SICUTERI, Roberto. **Lilith: a lua negra**. Trad. Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985 (Psiquê, 2).

SILVESTRE, Marcela Aparecida Cucci. **Processos de construção e representação da identidade feminina em contos de Kate Chopin**. 2006. 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).

SOLANAS, Valerie. SCUM Manifesto. In: HARRON, Mary; MINAHAN, Daniel. **I Shot Andy Warhol**. New York: Grove Press, 1996.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Translator's Preface. In: DERRIDA, Jacques. **Of Grammatology**. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore (MD); London: The Johns Hopkins University Press, 1976.

STEIN, Allen F. The Kaleidoscope of Truth: A New Look at Chopin's “The Storm”. **American Literary Realism, 1870 – 1910**, Champaign (IL): The University of Illinois Press, v. 36, n. 1, p. 51 – 64, Fall 2003.

_____. **Women and Autonomy in Kate Chopin's Short Fiction**. New York: Peter Lang Publishing, 2005 (Modern American Literature, 45).

SULEIMAN, Susan Rubin. Writing Past the Wall, or the Passion According to H.C. In: CIXOUS, Hélène. **“Coming to Writing” and Other Essays**. Ed. Deborah Jenson. Cambridge (MA); London: Harvard University Press, 1991.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard).

TORRES, Sonia. Paisagens sulistas da audaciosa Kate Chopin. **O globo**, Rio de Janeiro: O globo, 08 abr. 2006. Prosa & Verso, p. 4.

TOTH, Emily. Introduction. In: CHOPIN, Kate. **A Vocation and a Voice**. Ed. Emily Toth. London; New York: Penguin Books, 1991(Penguin Classics).

_____. **Kate Chopin**. New York: William Morrow, 1990.

_____. Kate Chopin’s *The Awakening* as Feminist Criticism. **Louisiana Studies: An Interdisciplinary Journal of the South, Natchitoches (LA)**: The Louisiana Studies Institute – Northwestern State University, v. XV, n. 3, p. 241 – 251, Fall 1976.

_____. Kate Chopin and Literary Convention: “Désirée’s Baby”. **Southern Studies**, Natchitoches (LA): Northwestern State University, v. 20, n. 2, p. 201 – 208, Summer 1981.

_____. My Part in Reviving Kate Chopin. In: KOLOSKI, Bernard (ed.). **Awakenings**. The Story of the Kate Chopin Revival. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2009 (Southern Literary Studies).

_____. **Unveiling Kate Chopin**. Jackson (MS): University Press of Mississippi, 1999.

VEJA, São Paulo, edição Especial Mulher, mai. 2006.

WAN, Xuemei. Kate Chopin’s View on Death and Freedom in *The Story of an Hour*. **English Language Teaching**, Markham (Canadá): Canadian Center of Science and Education, v. 2, n. 4, p. 167 – 170, Dec. 2009.

WIKIPEDIA. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>.

Verbetes consultados/citados:

Ticknor and Fields. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ticknor_and_Fields>. Acesso em: 19 fev. 2010.

WILLIAMSON, Joel. **New People: Miscegenation and Mulattoes in the United States**. New York: Free Press, 1980.

WILSON, Edmund. **Patriotic Gore**. Studies in the Literature of the American Civil War. New York: Oxford University Press, 1962.

WILSON, Mary Helen. Kate Chopin’s Family: Fallacies and Facts, Including Kate’s True Birthdate. **The Kate Chopin Newsletter**, Grand Forks (ND): The University of North Dakota – Department of English, v. 2, n. 3, p. 25 – 31, Winter 1976 – 1977.

WING, Betsy. *Jouissance*. In: CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. **The Newly Born Woman**. Trad. Betsy Wing. Minneapolis (MN); London: University of Minnesota Press, 1986 (Theory and History of Literature, 24).

WOLFF, Cynthia Griffin. *The Fiction of Limits: "Désirée's Baby"*. In: BLOOM, Harold (ed.). **Kate Chopin**. New York; Philadelphia (PA): Chelsea House Publishers, 1987 (Bloom's Modern Critical Views).

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. *Profissões para mulheres*. In: _____. **Kew Gardens. O status intelectual da mulher. Um toque feminino na ficção. Profissões para mulheres**. Trad. Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

_____. *A Room of One's Own*. In: _____. **A Room of One's Own/Three Guineas**. Ed. Michèle Barrett. London; New York: Penguin Books, 1993 (Penguin Classics).

_____. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. *O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina*. Disponível em: <http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_elodia.htm>. Acesso em: 30 jan. 2008.

_____. *Para além do cânone*. In: RAMALHO, Christina (org.). **Literatura e feminismo**. Propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999 (Embiara).

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABELOVE, Henry; BARALE, Michèle Aina; HALPERIN, David M. (ed.). **The Lesbian and Gay Reader**. New York; London: Routledge, 1993.

AHERNE, John R. Kate O'Flaherty Chopin: an American de Maupassant. In: _____. **Serendipity: Essays on Robert Hugh Benson, Maurice Baring, Alice Meynell, G. K. Chesterton, Patrick Sheehan, Kate Chopin**. Andover (MA): Merrimack College Press, 1985.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (Tópicos).

_____. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993 (Tópicos).

BAKER, Carlos. Delineation of Life and Character. In: SPILLER, Robert E.; THORP, Willard; JOHNSON, Thomas H.; CANBY, Henry Seidel; LUDWIG, Richard M. **Literary History of the United States**. 3. ed. New York; London: The MacMillan Company; Collier-MacMillan Limited, 1963 (v. 1: History).

BARBER, Richard. **O Santo Graal**. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BEER, Janet. **Kate Chopin, Edith Wharton and Charlotte Perkins Gilman: Studies in Short Fiction**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

_____. (ed.). **The Cambridge Companion to Kate Chopin**. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2008.

BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

BERTHOFF, Warner. Novels and Narratives: The Era of Howells and James. In: _____. **The Ferment of Realism: American Literature, 1884 – 1919**. New York; London: The Free Press; Collier-MacMillan Limited, 1965.

BITTENCOURT, Adalzira. **Dicionário bio-bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais no Brasil**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1970.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOOM, Harold. **Cabala e crítica**. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991 (Biblioteca Pierre Menard).

_____. *et al.* **Deconstruction and Criticism**. New York; London: Continuum, 2004.

_____. **Gênio**: os 100 autores mais criativos da história da literatura. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. (ed.). **Kate Chopin**. New York; Philadelphia (PA): Chelsea House Publishers, 1987 (Bloom's Modern Critical Views).

_____. (ed.). **Kate Chopin**. Updated Edition. New York: Chelsea House Publishers; Infobase Publishing, 2007 (Bloom's Modern Critical Views).

_____. **Um mapa da desleitura**. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995 (Biblioteca Pierre Menard).

_____. **Poesia e repressão**: o revisionismo de Blake a Stevens. Trad. Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard).

BONAPARTE, Marie. **Female Sexuality**. London: Imago Publishing CO., 1953.

BONER Jr., Thomas. **The Kate Chopin Companion**: With Chopin's Translations from French Fiction. New York; London: Greenwood Press, 1988.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá (PR): EdUEM, 2007.

BOREN, Lynda S.; DAVIS, Sara deSaussure (ed.). **Kate Chopin Reconsidered**: Beyond the Bayou. Baton Rouge (LA); London: Louisiana State University Press, 1992 (Southern Literary Studies).

BOYNE, Roy. **Foucault and Derrida**: the Other Side of Reason. London; New York: Routledge, 1996.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004 (O Grão da Voz).

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. 2. ed. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2006.

BRENNAN, Teresa. **Para além do falo**: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

BUREN, Jane Van. Postmodernism — Feminism and the Deconstruction of the Feminine: Kristeva and Irigaray. **The American Journal of Psychoanalysis**, New York: The American Journal of Psychoanalysis, v. 55, n. 3, p. 231 – 243, 1995.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 (Sujeito e História).

CAIN, William E. (ed.). **Making Feminist History**: the Literary Scholarship of Sandra M. Gilbert and Susan Gubar. New York; London: Garland Publishing, INC., 1994 (Garland Reference Library of the Humanities, v. 1783; Wellesley Studies in Critical Theory, Literary History, and Culture, v. 1).

CAMINERO-SANTANGELO, Marta. **The Madwoman Can't Speak: or Why Insanity Is Not Subversive.** Ithaca (NY): Cornell University Press, 1998.

CARROLL, David (ed.). **The States of "Theory": History, Art, and Critical Discourse.** New York: Columbia University Press, 1990 (Irvine Studies in the Humanities).

CHOPIN, Kate. **A Vocation and a Voice.** Ed. Emily Toth. New York; London: Penguin Books, 1991 (Penguin Classics).

_____. **O beijo.** Trad. Isabel Veríssimo. Mem Martins (Portugal): Europa-América, 1996.

_____. **O despertar.** Trad. Carmen Lúcia Foltran. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002 (Leitura, 52).

_____. **O despertar.** Trad. Margarida Periquito. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

_____. **O despertar.** Trad. Paula Antunes. Mem Martins (Portugal): Europa-América, 2007 (Livros de Bolso, Série Grandes Obras).

_____. **Edna.** Trad. Cyrille Arnavon. Paris: Club Bibliophile de France, 1953 (La Comédie Universelle, 7).

_____. **Meias de seda.** Trad. Sandra César. Queluz (Portugal): Coisas de Ler, 2002.

_____. **Portraits: Short Stories.** Sel. e introd. Helen Taylor. London: The Women's Press, 1979.

_____. **The Awakening.** Ed. e introd. Kenneth Eble. New York: Capricorn Books, 1964.

_____. **The Awakening and Other Stories.** Ed. e introd. Lewis Leary. New York; London: Holt, Rinehart and Winston, 1970.

_____. **The Awakening and Selected Stories.** Ed. e introd. Nina Baym. New York: The Modern Library, 1993.

_____. **The Awakening and Selected Stories.** Ed. e introd. Sandra M. Gilbert. Harmondsworth (UK); New York: Penguin Books, 1984 (The Penguin American Library).

_____. **The Storm and Other Stories, with The Awakening.** Ed. e introd. Per Seyersted. New York: The Feminist Press, 1974.

CIXOUS, Hélène. **Portrait of Jacques Derrida as a Young Jewish Saint.** Trad. Beverley Bie Brahic. New York: Columbia University Press, 2004.

_____. **Three Steps on the Ladder of Writing.** Trad. Sarah Cornell e Susan Sellers. New York: Columbia University Press, 1993 (The Wellek Library Lectures at the University of California, Irvine).

CIXOUS, Hélène; CALLE-GRUBER, Mireille. **Rootprints**. Memory and Life Writing. Trad. Eric Prenowitz. London; New York: Routledge, 1997.

CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. **Veils**. Trad. Geoffrey Bennington. Stanford (CA): Stanford University Press, 2001.

CLARK, Timothy. **Derrida, Heidegger, Blanchot**: Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1992.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

_____. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COHEN, Tom (ed.). **Jacques Derrida and the Humanities**: A Critical Reader. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2001.

COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (org.). **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro; São Paulo: Rosa dos Tempos; Fundação Carlos Chagas, 1992.

CROW, Charles L. (ed.). **American Gothic**: An Anthology, 1787 – 1916. Oxford (UK); Malden (MA): Blackwell Publishers, 1999.

CULLER, Jonathan. **Sobre a Desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DELBANCO, Andrew. The Half-Life of Edna Pontellier. In: MARTIN, Wendy (ed.). **New Essays on *The Awakening***. Cambridge (UK); New York: Cambridge University Press, 1988 (The American Novel).

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002a.

_____. **Aporias**. Trad. Thomas Dutoit. Stanford (CA): Stanford University Press, 1993 (Meridian: Crossing Aesthetics).

_____. **O Cartão-postal**: de Sócrates a Freud e além. Trad. Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **Cinders**. Ed. e trad. Ned Lukacher. Lincoln (NE); London: University of Nebraska Press, 1991.

_____. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002b (Debares, 49).

_____. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. **Gêneses, Genealogias, Gêneros e o Gênio**. Porto Alegre (RS): Sulina, 2005.

_____. **Glas**. Trad. John P. Leavey, Jr e Richard Rand. Lincoln (NE); London: University of Nebraska Press, 1986.

_____. **H. C. For Life, That Is to Say...** Trad. Laurent Milesi e Stefan Herbrechter. Stanford (CA): Stanford University Press, 2006 (Meridian: Crossing Aesthetics).

_____. **Margens da Filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas (SP): Papyrus, 1992a.

_____. **El monolingüismo del otro, o la prótesis de origen**. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.

_____. **Psyche: Inventions of the Other**. Ed. Peggy Kamuf e Elizabeth Rottenberg. Stanford (CA): Stanford University Press, 2007, v. I (Meridian: Crossing Aesthetics).

_____. **Psyche: Inventions of the Other**. Ed. Peggy Kamuf e Elizabeth Rottenberg. Stanford (CA): Stanford University Press, 2008, v. II (Meridian: Crossing Aesthetics).

_____. **The Beast & the Sovereign**. Ed. Michel Lisse, Marie-Louise Mallet e Ginette Michaud. Trad. Geoffrey Bennington. Chicago (IL); London: The University of Chicago Press, 2009 (The Seminars of Jacques Derrida, 1).

_____. **The Beast & the Sovereign**. Trad. Geoffrey Bennington. Chicago (IL); London: The University of Chicago Press, 2011 (The Seminars of Jacques Derrida, 2).

_____. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2002c.

_____. Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce. In: _____. **Acts of Literature**. Ed. Derek Attridge. New York; London: Routledge, 1992b.

DYER, Joyce. **The Awakening: a Novel of Beginnings**. New York: Twayne Publishers, 1993 (Twayne's Masterwork Studies, 130).

EAGLETON, Mary (ed.). **Feminist Literary Theory: a Reader**. Oxford (UK); New York: Basil Blackwell, 1986.

EISLER, Riane Tennenhaus. **O cálice e a espada**. Nossa história, nosso futuro. Trad. Terezinha Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

ELIOT, Thomas Stearns. **The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism**. 7. ed. London: Methuen & Co., 1950.

EVANS, Robert C. (ed.). **Kate Chopin's Short Fiction: A Critical Companion**. West Cornwall (CT): Locust Hill Press, 2001.

FEDERICO, Annette R. (ed.). **Gilbert and Gubar's *The Madwoman in the Attic* After Thirty Years**. Columbia (MO); London: University of Missouri Press, 2009.

FELMAN, Shoshana. **Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)**. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1985.

FELSKI, Rita. **Literature After Feminism**. Chicago (IL); London: The University of Chicago Press, 2003.

FEMINIST Studies, College Park (MD): Feminist Studies, Inc. – University of Maryland, v. 14, n. 1, Spring 1988.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (org.). **Pensar no feminino**. Lisboa: Edições Colibri, 2001 (Forum de Ideias, 11).

FISHER, Jerilyn; SILBER, Ellen S. (ed.). **Women in Literature: Reading Through the Lens of Gender**. Westport (CT); London: Greenwood Press, 2003.

FLORESTA, Nísia. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. Ed. Constância Lima Duarte. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1989 (Biblioteca da Educação – Série 3: Mulher Tempo, v. 3).

FOATA, Anne. Aphrodite Redux: Edna Pontellier's Dilemma in *The Awakening* by Kate Chopin. **The Southern Quarterly**, Hattiesburg (MS): The University of Southern Mississippi, v. 33, n. 1, p. 27 – 31, Fall 1994.

FOSTER, Derek W.; LeJEUNE, Kris. “Stand by your Man...”: Désirée Valmondé and Feminist Standpoint Theory in Kate Chopin's “Désirée's Baby”. **Southern Studies**, Natchitoches (LA): Northwestern State University, v. 8, n. 1 – 2, p. 91 – 97, Winter/Spring 1997.

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o “Bloco Mágico”. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XIX.

FUSS, Diana (ed.). **Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories**. New York; London: Routledge, 1991.

GALE, Robert L. **Characters and Plots in the Fiction of Kate Chopin**. Jefferson (NC); London: McFarland, 2009.

GENTRY, Deborah Suiter. **The Art of Dying: Suicide in the Works of Kate Chopin and Sylvia Plath**. New York: Peter Lang, 2006 (American University Studies, XXIV; American Literature, 56).

GIBERT, Teresa. Textual, Contextual and Critical Surprises in “Désirée's Baby”. **Connotations: A Journal for Critical Debate**, Münster (Alemanha); New York: Waxmann; Society for Critical Debate, v. 14, n. 1 – 3, p. 38 – 67, 2004 – 2005.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **No Man's Land**. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. New Haven (CT); London: Yale University Press, 1989, v. 2: Sexchanges.

_____. **No Man's Land**. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. New Haven (CT); London: Yale University Press, 1994, v. 3: Letters from the Front.

_____. (ed.). **Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets.** Bloomington (IN); London: Indiana University Press, 1979.

GREEN, Suzanne Disheroon; CAUDLE, David J. **Kate Chopin: An Annotated Bibliography of Critical Works.** Westport (CT); London: Greenwood Press, 1999 (Bibliographies and Indexes in Women's Studies, 28).

GREER, Germaine. **The Madwoman's Underclothes: Essays and Occasional Writings.** New York: Atlantic Monthly Press, 1987.

HARARI, Josué V. (ed.). **Textual Strategies.** Perspectives in Post-Structuralism Criticism. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1979.

HOLLAND, Nancy J. **Feminist Interpretations of Jacques Derrida.** University Park (PA): The Pennsylvania State University Press, 1997 (Re-Reading the Canon).

_____. **The Madwoman's Reason: the Concept of the Appropriate in Ethical Thought.** University Park (PA): The Pennsylvania State University Press, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política.** Rio Janeiro: Rocco, 1991.

_____. (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (Gênero Plural).

HOY II, Pat C.; SCHOR, Esther H.; DiYANNI, Robert (ed.). **Women's Voices: Visions and Perspectives.** New York; London: McGraw-Hill, 1990.

HURWITZ, Siegmund. **Lilith: a primeira Eva.** Trad. Daniel Costa. São Paulo: Fonte Editorial, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. A cultura de massa enquanto mulher — o “outro” do Modernismo. In: _____. **Memórias do Modernismo.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

IRIGARAY, Luce. **Speculum of the Other Woman.** Trad. Gillian C. Gill. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1985.

_____. **This Sex Which Is Not One.** Trad. Catherine Porter e Carolyn Burke. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1985.

JACKSON, Stevi; JONES, Jackie (ed.). **Contemporary Feminist Theories.** New York: New York University Press, 1998.

JACOBUS, Lee A.; BARRECA, Regina (ed.). **Hélène Cixous: Critical Impressions.** Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1999 (Lit Book Series, 1).

JACOBUS, Mary (ed.). **Women Writing and Writing About Women.** London; New York: Croom Helm; Oxford University Women's Committee; Barnes & Noble Books, 1979 (The Oxford Women's Series, 3).

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos**, São Paulo: CEBRAP, n. 12, p. 16 – 26, jun. 1985.

JARDINE, Alice; SMITH, Paul (ed.). **Men in Feminism**. New York; London: Methuen, 1987.

JESSUP, Alexander (ed.). **Representative American Short Stories**. Boston (MA): Allyn and Bacon, 1923.

JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard).

KARAM, Annette Sickert. **A Space Beyond – Amoral Oscillations: Language and Transgression in *The Awakening***. 1997. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literaturas de Língua Inglesa). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS.

KATE CHOPIN'S "THE STORY OF AN HOUR". Direção: Martha Wheelock e Marita Simpson. New York: Ishtar Films, 1982. 1 VHS (24 min).

KAUFFMAN, Linda (ed.). **Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism**. Oxford (UK); New York: Basil Blackwell, 1989.

KEAHEY, Deborah; SCHNITZER, Deborah. **The Madwoman in the Academy: 43 Women Boldly Take on the Ivory Tower**. Calgary (Canadá): University of Calgary Press, 2003.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KEOHANE, Nannerl O.; ROSALDO, Michelle Z.; GELPI, Barbara C. (ed.). **Feminist Theory: A Critique of Ideology**. Chicago (IL): The University of Chicago Press, 1982.

KOLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. São Paulo: Expressão Popular, 2000.

KOLOSKI, Bernard (ed.). **Approaches to Teaching Chopin's *The Awakening***. New York: The Modern Language Association of America, 1988 (Approaches to Teaching World Literature, 16).

KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith**. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 1989.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Trad. Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LEAVEY, Jr., John P. **GLASSARY**. Lincoln (NE); London: University of Nebraska Press, 1986.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na idade média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEONARD, Linda Schierse. **Meeting the Madwoman: an Inner Challenge for Feminine Spirit**. New York: Bantam Books, 1993.

LÉVINAS, Emmanuel. **Da existência ao existente**. Trad. Paul Albert Simon e Ligia Maria de Castro Simon. Campinas (SP): Papyrus, 1998 (Travessia do século).

LIMA, Maria Cristina Bessa. **Kate Chopin: a sensibilidade feminina no século XIX. Conhecimento Prático – Literatura**, São Paulo: Escala Educacional, n. 30, 2010.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **Supernatural Horror in Literature**. In: JOSHI, Sunand Tryambak (ed.). **The Annotated Supernatural Horror in Literature**. New York: Hippocampus Press, 2000.

LUNDIE, Catherine A. (ed.). **Restless Spirits: Ghost Stories by American Women, 1872 – 1926**. Amherst (MA): University of Massachusetts Press, 1996.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACHADO, Ana Maria Netto. **O sexo das letras**. Porto Alegre (RS): Laboratório de Escrita, 2000.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mimesis**. In: _____. **Divagations: the Author's 1897 Arrangement, Together with "Autobiography" and "Music and Letters"**. Trad. Barbara Johnson. Cambridge (MA); London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

_____. **Mimic**. In: _____. **Œuvres Complètes**. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1945 (Bibliothèque de la Pléiade).

MARKS, Elaine; COURTIVRON, Isabelle de (ed.). **New French Feminisms: an Anthology**. Amherst (MA): The University of Massachusetts Press, 1980.

MARQUETTI, Flávia Regina. **Da sedução e outros perigos: o mito da Deusa Mãe**. 2001. 290f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Araraquara, SP.

MARTIN, Wendy (ed.). **New Essays on The Awakening**. Cambridge (UK); New York: Cambridge University Press, 1988 (The American Novel).

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich; LENIN, Vladimir. **Sobre a mulher**. São Paulo: Global, 1981.

McCONNELL-GINET, Sally; BORKER, Ruth; FURMAN, Nelly (ed.). **Women and Language in Literature and Society**. New York: Praeger Publishers, 1980.

- MILL, John Stuart. **A sujeição das mulheres**. Trad. Debora Ginza. São Paulo: Escala, 2006.
- MILLETT, Kate. **Sexual Politics**. Urbana (IL); Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- MITCHELL, Angelyn. Feminine Double Consciousness in Kate Chopin's "The Story of an Hour". **CEAMAGazine: A Journal of the College English Association Middle Atlantic Group**, Baltimore (MD): University of Baltimore – Department of English and School of Communications Design, v. 5, n. 1, p. 59 – 64, 1992.
- MODLESKI, Tania. **Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age**. New York; London: Routledge, 1991.
- MOERS, Ellen. **Literary Women**. New York: Oxford University Press, 1985.
- MOI, Toril (ed.). **French Feminist Thought: a Reader**. Cambridge (MA); Oxford (UK): Blackwell Publishers, 1987.
- _____. **What Is a Woman? And Other Essays**. Oxford (UK); New York: Oxford University Press, 1999.
- MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. **A condição feminina em Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin**. 1998. 224 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), São José do Rio Preto, SP.
- MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa (PB): Idéia; Editora Universitária, 2005.
- MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. **Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças**. 4. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2002
- NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução**. 2. ed. Niterói (RJ): EdUFF, 2001 (Ensaio, 14).
- NEUMANN, Erich. **A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. Trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- _____. **O medo do feminino: e outros ensaios sobre a psicologia feminina**. Trad. Christina Stummer. São Paulo: Paulus, 2000 (Amor e Psique).
- NICHOLSON, Linda J. (ed.). **Feminism/Postmodernism**. New York; London: Routledge, 1990 (Thinking Gender).
- NORRIS, Christopher. **Deconstruction: Theory and Practice**. London; New York: Methuen, 1982 (New Accents).
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença: o feminino emergente**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

OLIVER, Kelly (org.). **French Feminism Reader**. New York; Oxford (UK): Rowman & Littlefield Publishers, INC., 2000.

_____. **Womanizing Nietzsche: Philosophy's Relation to the "Feminine"**. New York; London: Routledge, 1995.

OSTMAN, Heather (ed.). **Kate Chopin in the Twenty-First Century: New Critical Essays**. Newcastle Upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 2008.

OSTRIKER, Alicia Suskin. **Stealing the Language: the Emergence of Women's Poetry in America**. Boston (MA): Beacon Press, 1986.

PAGLIA, Camille. **Sexo, arte e cultura americana**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Vampes & vadias**. Trad. Renato Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

PAIVA, Vera. **Evas, Marias, Liliths...** As voltas do feminino. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar (org.). **Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade**. Florianópolis (SC): Editora Mulheres, 2006.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira – 1870 a 1920**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERSPECTIVES on Kate Chopin: Proceedings from the Kate Chopin International Conference (April 6, 7, 8, 1989). Natchitoches (LA): Northwestern State University, 1990.

PETRY, Alice Hall (ed.). **Critical Essays on Kate Chopin**. New York: G. K. Hall & Co., 1996 (Critical Essays on American Literature).

PRIORE, Mary Del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói (RJ): EdUFF, 1997.

_____. (org.). **Tempo brasileiro**, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, v. 101, abr. – jun. 1990.

QUINN, Arthur Hobson. **American Fiction**. An Historical and Critical Survey. New York: Appleton-Century-Crofts, INC., 1936.

_____. (ed.). **The Literature of the American People: An Historical and Critical Survey**. New York: Appleton-Century-Crofts, INC., 1951.

RAGUSA, Giuliana. **Fragmentos de uma deusa**: a representação de Afrodite na lírica de Safo. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2005.

RAMALHO, Christina (org.). **Literatura e feminismo**. Propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999 (Embiara).

RASMUSSEN, David M. **Handbook of Critical Theory**. Oxford (UK); Cambridge (MA): Blackwell Publishers, 1996.

RICE, Philip; WAUGH, Patricia (ed.). **Modern Literary Theory: a Reader**. 4. ed. London; New York: Arnold; Oxford University Press, 2001.

RIEDEL, Diaulas (org.). **Maravilhas do conto feminino**. São Paulo: Cultrix, 1958.

ROBBINS, Dorothy Dodge; ROBBINS, Kenn. **Christmas Stories from Louisiana**. Jackson (MS): University Press of Mississippi, 2003.

ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (coord.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Anker e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979 (O mundo hoje, 31).

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.

_____. 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.

ROWLAND, Susan. **Jung: a Feminist Revision**. Cambridge (UK); Malden (MA): Polity Press; Blackwell Publishers, Inc., 2002.

RUBIN, Miri. **Mother of God: A History of the Virgin Mary**. New Haven (CT); London: Yale University Press, 2009.

RUPPRECHT, Carol Schreier. Enlightening Shadows: between Feminism and Archetypalism, Literature and Analysis. In: BARNABY, Karin; D’ACIERNO, Pellegrino (ed.). **C. G. Jung and the Humanities: toward a Hermeneutics of Culture**. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1990.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. 1967. 504 f. 3 v. Tese (Livre-docência – Sociologia e Fundamentos Sociológicos) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.

SANTIAGO, Silviano (sup.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. Auto?Bio?Grafia? Como ler a poesia de Sylvia Plath? **Estudos Anglo-Americanos**, Belo Horizonte (MG): Faculdade de Letras da UFMG, n. 29 – 30, p. 5 – 18, 2005 – 2006.

_____. **Visões de William Blake**: imagens e palavras em *Jerusalém, a emanação do gigante Albion*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2009.

SCHENCK, Celeste M. Feminism and Deconstruction: Re-Constructing the Elegy. **Tulsa Studies in Women's Literature**, Tulsa (OK): The University of Tulsa, v. 5, n. 1, p. 13 – 27, Spring 1986.

SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Nações/Narrações**: nossas histórias e estórias. Porto Alegre (RS): ABEA, 1997.

SCHUMACHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. **Dicionário mulheres do Brasil**: de 1500 até a atualidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the Closet**. Berkeley (CA); Los Angeles (CA): University of California Press, 1990.

SEGARRA, Marta (ed.). **The Portable Cixous**. New York: Columbia University Press, 2010 (European Perspectives).

SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006 (Southern Literary Studies).

SHOWALTER, Elaine. **Sister's Choice**: Tradition and Change in American Women's Writing. Oxford (UK): Clarendon Press, 1991 (The Clarendon Lectures, 1989).

_____. (ed.). **The New Feminist Criticism**: Essays on Women, Literature, and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

SILVESTRE, Marcela Aparecida Cucci. **A personagem feminina como vítima ou agente da ironia no conto de Kate Chopin**. 1997. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria Literária) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São José do Rio Preto, SP.

SKAGGS, Peggy. **Kate Chopin**. Boston (MA): Twayne Publishers; G. K. Hall & Company, 1985 (Twayne's United States Authors Series, 485).

SMITH, Harold L. (ed.). **British Feminism in the Twentieth Century**. Hants (UK): Edward Elgar, 1990.

SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das mulheres**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Feminism and Critical Theory. In: _____. **In Other Worlds**: Essays in Cultural Politics. New York; London: Methuen, 1987.

SROCZYNSKI, Maria Eloisa Zanchet. **Uma análise lingüístico-discursiva de *O despertar de Kate Chopin***. 2004. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Lingüística Aplicada) – Universidade Católica de Pelotas (UCPEL), Pelotas, RS.

ST. ANDREWS, Bonnie. Aphrodite Unencumbered: Kate Chopin's *The Awakening*. In: _____. **Forbidden Fruit: On the Relationship Between Women and Knowledge in Doris Lessing, Selma Lagerlöf, Kate Chopin and Margaret Atwood**. Troy (NY): The Whitston Publishing Company, 1986.

STEARNS, Peter N. **História das relações de gênero**. Trad. Mirna Pinsky. São Paulo: Contexto, 2007.

STONE, Robert. **Children of Light**. New York: Alfred A. Knopf, INC., 1986.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (org.). **Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

TAYLOR, Walter; FINEMAN, Jo Ann B. Kate Chopin: Pre-Freudian Freudian. **The Southern Literary Journal**, Chapel Hill (NC): The University of North Carolina Press, v. 29, n. 1, p. 35 – 45, Fall 1996.

TOTH, Emily; SEYERSTED, Per (ed.). **A Kate Chopin Miscellany**. Oslo; Natchitoches (LA): Universitetsforlaget; Northwestern State University Press, 1979.

_____ (ed.). **Kate Chopin's Private Papers**. Bloomington (IN); Indianapolis (IN): Indiana University Press, 1998.

TREICHLER, Paula A. The Construction of Ambiguity in *The Awakening*: a Linguistic Analysis. In: McCONNELL-GINET, Sally; BORKER, Ruth; FURMAN, Nelly. **Women and Language in Literature and Society**. New York: Praeger Publishers, 1980.

TRIFONAS, Peter Pericles; PETERS, Michael A. (ed.). **Deconstructing Derrida: Tasks for the New Humanities**. New York; Basingstoke (UK): Palgrave MacMillan, 2005.

TROYES, Chrétien de. **Perceval ou o romance do Graal**. Trad. Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (Gandhara).

VATTIMO, Gianni. **The Adventure of Difference: Philosophy after Nietzsche and Heidegger**. Trad. Cyprian Blamires e Thomas Harrison. Baltimore (MA): The Johns Hopkins University Press, 1993 (Paralax: Revisions of Culture and Society).

_____. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VETTERLING-BRAGGIN, Mary; ELLISTON, Frederick A.; ENGLISH, Jane (ed.). **Feminism and Philosophy**. Totowa (NJ): Rowman and Littlefield, 1977.

VIÉGAS-FARIA, Beatriz; CARDOSO, Betina Mariante; BROSE, Elizabeth Robin Zenkner (org.). **Kate Chopin**: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas. Porto Alegre (RS): Luminara, 2011.

WALKER, Nancy A. **Kate Chopin**: a literary life. New York: Palgrave, 2001.

WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane Price (ed.). **Feminisms**: an Anthology of Literary Theory and Criticism. 2. ed. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 2007.

WARNER, Marina. **Alone of All Her Sex**: The Myth and the Cult of the Virgin Mary. New York: Vintage Books, 1983.

WAUGH, Patricia. **Feminine Fictions**: Revisiting the Postmodern. London; New York: Routledge, 1989.

WEEDON, Chris. **Feminist Practice and Poststructuralist Theory**. Oxford (UK); New York: Basil Blackwell, 1987.

WINICK, Charles E. **Unissexo**: a dessexualização na vida americana. Trad. César Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1972 (Debates, 45).

WYATT-BROWN, Bertram. **Hearts of Darkness**: Wellsprings of a Southern Literary Tradition. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2003 (Walter Lynwood Fleming Lectures in Southern History).

XAVIER, Elódia (org.). **Tudo no feminino**: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

YAEGER, Patricia S. “A Language Which Nobody Understood”: Emancipatory Strategies in *The Awakening*. **NOVEL: A Forum on Fiction**, Durham (NC): Duke University Press, v. 20, n. 3, p. 197 – 219, Spring 1987.

ZIFF, Larzer. An Abyss of Inequality: Sarah Orne Jewett, Mary Wilkins Freeman, Kate Chopin. In: _____. **The American 1890s**: Life and Time of a Lost Generation. New York: The Viking Press, 1966.

ANEXOS:
Contos de Kate Chopin analisados

Os contos aparecem na sequência em que foram analisados na Parte II da tese e são aqui reproduzidos em fotocópias da **The Complete Works of Kate Chopin**, organizada por Per Seyersted (vide Bibliografia Consultada).

Segue as referências bibliográficas completas dos contos na sequência em que aparecem nestes Anexos:

CHOPIN, Kate. The Story of an Hour. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006 (Southern Literary Studies), p. 352 – 354.

CHOPIN, Kate. Désirée's Baby. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006 (Southern Literary Studies), p. 240 – 245.

CHOPIN, Kate. At the 'Cadian Ball. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006 (Southern Literary Studies), p. 219 – 227.

CHOPIN, Kate. The Storm. In: SEYERSTED, Per (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2006 (Southern Literary Studies), p. 592 – 596.