



**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO**

**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS  
Campus I – Prédio B3, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/RS

Fone (54) 3316-8341 – Fax (54) 3316-8330 – E-mail: [mestradoletras@upf.br](mailto:mestradoletras@upf.br)

---

DEISI LUZIA ZANATTA

**A PERSONAGEM FEMININA EM *THE AWAKENING*, DE KATE CHOPIN**

Passo Fundo

2013

DEISI LUZIA ZANATTA

**A PERSONAGEM FEMININA EM *THE AWAKENING*, DE KATE CHOPIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do (a) Professor (a) Dr. Fabiane Verardi Burlamaque.

Passo Fundo

2013

Aos meus pais, Inês e Genuir, e aos meus avós, Maria e Deonísio, que me incentivaram a iniciar essa caminhada e me apoiaram no percurso e conclusão deste trabalho.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela existência.

De modo especial, à professora Dr. Fabiane Verardi Burlamaque, pela amizade, compreensão, apoio, generosidade e paciência durante a orientação deste trabalho.

Às professoras, Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa e Dr. Susana Borneo Funck, por fazerem parte da banca e contribuírem de maneira criteriosa na conclusão desta dissertação.

Aos familiares, amigos e colegas pelo apoio.

À Universidade de Passo Fundo, pela concessão parcial da bolsa de estudos.

Sou como você me vê.  
Posso ser leve como a brisa ou forte como uma  
ventania.  
Depende de quando e como você me vê passar.

Clarice Lispector

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal analisar a prática de transgressão emancipatória da protagonista Edna Pontellier, no romance *The Awakening* (1989), da escritora norte-americana Kate Chopin. Para isso, faz-se um exame do caminho percorrido pela personagem principal, imersa na realidade ficcional da trama, em busca de sua libertação como mãe, esposa e mulher, que, ao se dar conta de si como sujeito, muda suas características e comportamento em relação ao modelo de mulher no século XIX, condicionado histórica e culturalmente por uma sociedade dominada pela égide patriarcal. Servem de referencial teórico para esta pesquisa os ensaios de Antonio Candido e Anatol Rosenfeld incluídos na obra *A personagem de ficção*, acerca da natureza da personagem ficcional e os estudos de Edward Morgan Forster em *Aspectos do romance* sobre a classificação das personagens. Para fundamentar a voz narrativa, especificamente narrador e foco narrativo, tomam-se como referência os estudos de Gérard Genette e Norman Friedman, os quais tratam sobre o narrador heterodiegético e a onisciência seletiva e, seletiva múltipla. Além disso, a fundamentação teórica sobre o percurso histórico das mulheres, enfatizando o período que vai de Lilith à mulher no século XIX, bem como a que tipo de educação a mulher era destinada nesse mesmo século, tem-se como referência os estudos de Michelle Perrot, Martha Robles, Simone de Beauvoir, Daniela Auad, Flávia Costa Morais e Virginia Woolf. A pesquisa evidenciou que Kate Chopin apresenta a condição feminina no século XIX e, ao construir a sua heroína, Edna Pontellier, engendra nela os pensamentos modernos como escritora e mulher à frente de seu tempo, denunciando, assim, as formas de abuso contra a mulher.

Palavras-chave: Kate Chopin. Emancipação da mulher. Personagem. Foco narrativo

## ABSTRACT

This paper aims at analyzing the female emancipation of the main character Edna Pontellier, in the novel *The Awakening* (1899), by North-American writer Kate Chopin. For this, is made an examination of the path taken by the main character in search of her liberation as a mother, wife and a woman that, by realizing herself as a subject, change her characteristics and behavior concerning the model of woman in the nineteenth century, historically and culturally conditioned by a patriarchal society. Serve as a theoretical support of this research essays of Antonio Candido and Anatol Rosenfeld included in the work *A personagem de ficção*, about the nature of fictional character and the studies of Edward Morgan Forster in *Aspectos do romance* on the classification of the characters. To substantiate the narrative voice, specifically narrator and narrative focus, are taking as reference the studies of Gérard Genette and Norman Friedman, which treats about heterodiegetic narrator and selective and multiple selective omniscience. Furthermore, the theoretical support of the historical background of women, emphasizing the period from Lilith to women in the nineteenth century, as well as the type of education that was intended provided to the woman that century, it has reference the studies of Michelle Perrot, Martha Robles, Simone de Beauvoir, Daniela Auad, Flavia Costa Morais and Virginia Woolf. The research showed that Kate Chopin presents the female condition in the nineteenth century and, by creating her heroine, Edna Pontellier, Chopin engenders in it her own thoughts as a writer and woman ahead of her time and disclosure the forms of abuse against woman.

Keywords: Kate Chopin. Emancipation of woman. Character. Narrative focus

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1 A CONDIÇÃO FEMININA</b> .....	11
1.1 De Lilith à mulher no século XIX.....	11
1.2 A educação da mulher .....	18
<b>2 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM E O FOCO NARRATIVO</b> .....	24
2.1 A personagem de ficção .....	24
2.2 O foco narrativo .....	31
<b>3 THE AWAKENING, DE KATE CHOPIN, E A TRAJETÓRIA DE EDNA PONTELLIER</b> .....	39
3.1 Kate Chopin: vida e obra.....	39
3.2 A protagonista em <i>The Awakening</i> : esposa e mãe .....	49
3.3 Edna Pontellier: a mulher artista, amante e apaixonada .....	70
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	86
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	89

## INTRODUÇÃO

A literatura pode exercer um papel de fundamental importância na vida das pessoas. Ao longo dos anos, muitos escritores se revelaram por meio de suas produções literárias, as quais podem representar importantes acontecimentos no marco histórico e cultural de determinadas sociedades. Em meio a isso, encontra-se Kate Chopin, que surpreende a crítica e a sociedade norte-americana do século XIX, por representar em sua literatura a mulher em busca de sua emancipação.

A produção literária de Kate Chopin é composta por dois romances, *At Fault* (1890) e *The Awakening* (1899), e três coletâneas de contos: *Bayou Folk* (1894), *A Night in Acadie* (1897) e *A Vocation and Voice*, esta última publicada somente em 1991, oitenta e sete anos após a morte da escritora. Kate Chopin não hesitou em desestabilizar a sociedade da época, abordando temáticas que demonstravam a dominação e opressão nas relações de gênero, e o discurso responsável pela sustentação concernente à posição do marido no meio familiar e social e a conseqüente tentativa de libertação feminina. Plenamente atenta ao que acontecia ao seu redor, Chopin representou a realidade de sua época através da ficção, recriando, com uma dose de ironia, o universo em que vivia por meio das personagens de suas obras e contos. Com isso, a autora valeu-se da literatura para despertar nos leitores o senso crítico, com o intuito de que entendessem e questionassem as questões políticas e sociais na época em que viviam.

Ler, refletir e analisar os contos e obras de uma escritora tão à frente de seu tempo, que teve seu romance relegado ao esquecimento por mais de cinquenta anos pela sociedade em que viveu, parece ser um trabalho muito desafiador e prazeroso. A crítica da época considerou o romance *The Awakening* como indecente, ousado e mórbido, evidenciando que a escritora havia ido longe demais. Willa Cather considerou Edna Pontellier como uma Bovary Creole em um artigo publicado no jornal *Pittsburgh Leader*, em 8 de julho de 1899. Contudo, a crítica e a dificuldade para publicar seus textos não silenciaram a voz de Chopin, que ressurgiu em meados de 1950, devido ao surgimento de novas correntes filosóficas e literárias.

A sagacidade, a crítica e a ironia desenvolvidas nas produções estéticas de Chopin mostram uma escritora capaz de produzir textos inovadores para sua época. A produção literária de Kate Chopin é considerada de cunho realista, pois transmite aos leitores informações relevantes sobre o período em que se insere. No Brasil, as obras e contos da autora estão sendo estudados e valorizados pela crítica literária; nota-se uma parcela de

pesquisadores que se debruçam sobre estudos que enfocam a literatura produzida por Kate Chopin.

Fazendo um levantamento de artigos, ensaios, monografias, dissertações e teses sobre a literatura produzida por Kate Chopin, percebem-se trabalhos que contribuem para o enriquecimento da fortuna crítica da escritora. Algumas dessas pesquisas abordam questões sobre a formação social em *The Awakening*<sup>1</sup>; sobre a desconstrução do patriarcalismo<sup>2</sup>; a emancipação de Edna Pontellier através das marcas linguístico-discursivas<sup>3</sup>. Mesmo que haja algumas pesquisas focadas nas obras e contos de Kate Chopin, percebe-se ainda um vazio sobre análises das personagens femininas de suas obras. De acordo com o tema desta dissertação – a emancipação feminina da protagonista Edna Pontellier –, o objetivo principal é analisar, no romance *The Awakening*, de Kate Chopin, mediante o exame das ações e o foco narrativo, o percurso emancipatório percorrido pela protagonista na tentativa de constituir-se como sujeito, contrariando o poder hegemônico do sistema de crenças e valores patriarcais.

As razões que justificam a escolha do romance *The Awakening* e o anseio de efetuar a análise temática da protagonista do romance em seu percurso de emancipação dizem respeito à minha trajetória enquanto leitora de Kate Chopin, dando sequência ao meu Trabalho de Conclusão de Curso na Graduação e Monografia de Especialização.

O estudo a ser desenvolvido fundamenta-se nos seguintes objetivos específicos: verificar qual o papel social atribuído à mulher de um contexto marcado fortemente pelo patriarcalismo como o do enredo ficcional em foco; examinar a complexidade da personagem Edna Pontellier quanto à representação da mulher na ficção de *The Awakening*; discutir, no romance citado, os recursos e estratégias narrativos usados pelo narrador para criar os efeitos de sentido na trajetória da protagonista.

Para obter os objetivos propostos, o presente estudo está organizado em três capítulos. Em primeira instância, aborda-se a condição feminina. Para isso, o referencial teórico tem por base os estudos de Michelle Perrot, especificamente as obras *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*; *Mulheres públicas*, *Minha história das mulheres* e *Os excluídos da história: mulheres, operárias e prisioneiras*. A contribuição de Martha Robles, em *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*, Simone de Beauvoir,

<sup>1</sup> Forma literária e formações sociais em *The Awakening*, Dissertação de Mestrado de Carmem Lúcia Foltran pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo.

<sup>2</sup> Dissertação de Mestrado de Aparecido Donizete Rossi, intitulada *A desarticulação do universo patriarcal em The Awakening, de Kate Chopin*, apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).

<sup>3</sup> Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGL da Universidade Católica de Pelotas, por Maria Eloisa Zanchet Sroczynski, intitulada *Uma análise linguístico-discursiva de O despertar, de Kate Chopin*.

nas obras *O segundo sexo: fatos e mitos* e *O segundo sexo: a experiência vivida*, Daniela Auad em *Feminismo, que história é essa?*, Virginia Woolf em *Um teto todo seu* e Flávia Costa Morais com a obra *Literatura vitoriana e educação moralizante*, também são de suma importância para compreendermos a condição de inferioridade reservada à mulher no romance. O primeiro capítulo teórico está organizado em duas seções as quais versam, respectivamente, sobre o percurso da luta das mulheres por um espaço na sociedade, desde o mito de Lilith até a mulher no século XIX, e acerca da educação destinada à mulher.

Na sequência, o capítulo intitulado A construção da personagem e o foco narrativo é constituído por resenha teórica, a fim de auxiliar na análise e interpretação do romance escolhido para o *corpus*. Esse espaço está dividido em duas seções: na primeira, os postulados que servem de referencial teórico são os ensaios de Antonio Candido e Anatol Rosenfeld, publicados em *A personagem de ficção* e os estudos de Edward Morgan Forster em *Aspectos do romance*. Candido apresenta os conceitos sobre a construção das personagens, as semelhanças e as diferenças entre a personagem de ficção e os seres reais, e mostra que a relevância dessa combinação entre ambos dentro de um contexto coerente, origina, então, a verossimilhança. Rosenfeld discute qual a função desempenhada pelos entes ficcionais dentro do romance, contribuindo para uma reflexão sobre a personagem no contexto romanesco. Forster, por sua vez, apresenta a classificação das personagens em planas ou redondas. A segunda seção tem como base teórica os estudos de Gérard Genette e Norman Friedman, autores que contribuem para a investigação da prática transgressora da protagonista do romance. O primeiro teórico traz a questão do narrador onisciente neutro, que ao se manifestar em terceira pessoa, muitas vezes, no decorrer da narrativa, sua voz se funde com a de algumas personagens e, por meio do discurso indireto livre, deixa transparecer a onisciência seletiva múltipla. Friedman enfatiza que, por essa característica, a história pode emergir diretamente da mente das personagens, evidenciando seus sentimentos e percepções.

Por fim, o capítulo denominado The Awakening, de Kate Chopin e a trajetória de Edna Pontellier é dedicado à análise da trajetória de emancipação da protagonista da obra que constitui o *corpus* da pesquisa. Esse capítulo está organizado em três seções as quais discorrem sobre: a biografia de Kate Chopin; a emancipação da personagem principal, focalizada em: A mulher em The Awakening: esposa e mãe; Edna Pontellier: a mulher artista, amante e apaixonada.

## 1 A CONDIÇÃO FEMININA

Por muito tempo, a representação dos homens e mulheres e das relações entres eles tem o caráter de reservar à mulher a condição de inferioridade, principalmente na esfera pública, em que se percebe nitidamente a divisão entre os sexos. Ao homem era reservado o espaço público, a intelectualidade, as relações públicas de trabalho e também sociais. A mulher era vista como propagadora da moralidade e da religião, devendo ser discreta, silenciosa, submissa e somente atuar na esfera do lar.

### 1.1 De Lilith à mulher no século XIX

Segundo a Bíblia, no livro do Gênesis, Deus criou o homem e, depois, a mulher:

O Senhor Deus formou, pois o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente [...].  
Então o Senhor Deus mandou ao homem um profundo sono; e enquanto ele dormia, tomou-lhe uma costela e fechou com carne o seu lugar. E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez a mulher, e levou-a para junto do homem. “Eis agora aqui, disse o homem, o osso de meus ossos e a carne de minha carne; ela se chamará mulher, porque foi tomada do homem”. (BÍBLIA SAGRADA, 1982, capítulo 2, versículo 7-23, p. 50).

A partir do pequeno fragmento retirado do Antigo Testamento, da Bíblia Sagrada, a primeira mulher, Eva, foi feita da costela de Adão, recebeu dele seu nome, caracterizando-se como mãe dos viventes e a glória do homem.

Ao longo dos tempos, alguns documentos históricos apresentam outra versão: Lilith, a primeira mulher, criada em condições de igualdade com o primeiro homem é expulsa do Paraíso, por tentar colocar em prática essa condição. Não se sabe o certo a maneira pela qual o mito de Lilith, primeira mulher de Adão, foi retirado da Bíblia pela Igreja, mas, voltando no tempo, escrituras hebraicas descrevem-na como uma mulher constituída de pó-negro e excrementos, condicionada a ser eternamente inferior ao homem. Na verdade, Lilith foi criada como prole do satânico, gerando, com Adão, seres da mesma natureza. Essa origem demoníaca é atribuída pelo poder patriarcal àquela que “perturbou” durante a noite o sono profundo do primeiro homem, Adão. Sob essa perspectiva, Lilith encarna fielmente um modelo de mulher contrário ao da submissa Eva, embora ambas sempre tenham sido vinculadas ao pecado.

De acordo com Robles (1996, p. 34), conta o alfabeto Bem Sirá, no século VII, que Lilith, sabendo ter sido criada da mesma argila com a qual Deus fez Adão, ao tomar conhecimento de sua situação de inferioridade em relação ao primeiro homem do universo, indagou: “Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que ser dominada por você? Contudo, eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual.” Todavia, consciente da soberania masculina, Adão negou-se a mudar essa condição. Ao reivindicar direitos de igualdade em relação a Adão, Lilith não foi atendida por Deus e partiu para longe. Voando, foi para as margens do mar Vermelho, passou a residir em meio aos inimigos do Pai Eterno. Foi nesse local que ela assumiu o destino das trevas, transformando-se num demônio, que vaga, vampirizando, disseminando a morte e atormentando todos aqueles que tentam viver o amor.

Assumindo o protótipo do feminino negativo, a imagem de Lilith transfigurou-se para a esfera do submundo, nas deusas Ihstar, Astarte, Isis, Cibele, Hécate, Lua Negra, até sua imagem assumir a personificação da bruxa, que, durante a Idade Média, foi alvo de uma das mais sangrentas perseguições, registradas pela história.

Várias são as lendas que versam pelo mundo afora acerca de Lilith. Uma delas afirma que seu significado assume a posição do “outro” numa relação amorosa, formando assim um triângulo amoroso – o que se associa com a origem do seu nome, originado do Sumério, o qual significa libertinagem. Para os assírios, ela é um demônio; outros povos afirmam que ela era mulher de Samuel, da qual originam as imagens de Adão e Eva; no Zohar, sua imagem é vista como a soberana dos demônios; na Kabala, corresponde ao 10º sefiroh, Malkuth, que reina no mundo das trevas, mãe do demônio e de todas as perversidades.

Nos espaços das narrativas bíblicas, em terras pagãs, as mulheres eram tratadas como escravas. Na Grécia, por exemplo, elas eram consideradas como seres inferiores, não tinham direito algum. A prática poligâmica e o divórcio fácil ajudaram a relegar a mulher a uma condição de inferioridade. O contrário ocorria na lei judaica, que protegia a mulher contra abusos; por serem as mães do povo de Deus, eram respeitadas por exercerem o mesmo papel que a mãe do Messias.

Os testemunhos de muitas mulheres famosas podem ser encontrados em algumas passagens do Antigo Testamento como o de Judite, a qual libertou Betúlia de Holofernes, e de Ester, mulher de Xerxes, que salvou o povo judeu de um massacre planejado pelo primeiro-ministro Aman. Vale ressaltar que a linguagem bíblica é permeada por aspectos da literariedade; logo, esse processo figurativo é utilizado para dar mais consistência aos fatos.

É impossível negar que as mulheres marcaram presença nas grandes transformações e revoluções da história mundial, direta ou indiretamente. Muitas mulheres deixaram sua marca

registrada no destino de algumas nações e, conseqüentemente, suas impressões digitais nos registros históricos. Sobre Joana D'Arc, a mais famosa de todas as bruxas, Muraro em *A mulher no terceiro milênio*, enfatiza que:

Apesar de ter salvo a França do jugo dos ingleses, ela foi queimada viva simplesmente porque ousava usar roupas masculinas para conduzir os exércitos do seu país à vitória. Os homens, todos eles, do mais pobre ao mais poderoso, não podiam suportar o fato de uma mulher conduzida por um ideal de justiça pudesse competir com eles e desestabilizar as suas regras de conduta, mesmo que fosse para vencer... e muito menos uma mulher pobre, uma camponesa que se supunha fosse a mais submissa das mulheres (MURARO, 1997, p. 113).

Embora haja registros de mulheres à frente de seu tempo ao longo dos séculos, elas passaram por muitos preconceitos e privações. Desde os primórdios dos tempos, algumas características qualificadas como “naturais” são atribuídas às mulheres: passividade, submissão, maior capacidade emotiva, menor grau de intelectualidade, fragilidade, o que as distinguem como o sexo frágil. Contudo, essa condição não se perpetuou, como demonstram os estudos relativos às questões de gênero, explorados pela historiadora francesa, Michelle Perrot.

Em 1991, Michelle Perrot lança a obra *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, organizada sob direção de Phillipe Aries e George Duby. Nessa obra, a autora e alguns estudiosos traçam um panorama das concepções sobre o espaço público e privado no século XIX, do qual a sociedade Ocidental é herdeira até os dias atuais. Segundo a historiadora, as transformações sociais e econômicas iniciadas com a Revolução Francesa até a Primeira Guerra Mundial afetaram o mundo, originando movimentos socialistas, dos quais emergiam novas maneiras de pensar e ideais feministas, fazendo surgir uma nova mulher. Os passos são lentos, mas elas começam uma marcha em direção à luta pelos direitos de igualdade perante os homens, muitos dos quais só são realmente concretizados no século XX, como o trabalho remunerado e o direito ao voto.

Como consequência dessa marcha, eclodiu o movimento feminista, o qual reivindicava direitos de igualdade para as mulheres, no campo pessoal, social, cultural e profissional. Viver livremente, com os mesmos direitos e deveres que os homens e não mais serem reclusas ao lar, adquirindo espaço na esfera pública, apresentava-se como uma nova e ampla expectativa de poderem mostrar sua capacidade e força produtiva. Nos dias atuais, em pleno século XXI, ainda há muitos questionamentos sobre a posição ocupada por homens e mulheres na sociedade patriarcal, a qual atribui o domínio das relações públicas e profissionais ao sexo masculino.

Em relação às questões da mulher no espaço público, Michelle Perrot (1998), na obra *Mulheres Públicas*, em diálogo com Jean Lebrun, traça importantes considerações sobre o espaço público reservado ao homem e o privado reservado à mulher. Segundo a autora, “o homem público, sujeito eminente da cidade, deve encarnar a honra e a virtude. A mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria.” (PERROT, 1998, p. 7). Dessa forma, a autora coloca em evidência uma série de questionamentos acerca das fronteiras entre o público e o privado, a poética dos lugares, que reserva para a mulher a família e o lar e para o homem, o prestígio na esfera pública social.

Para Perrot

O lugar das mulheres no espaço público sempre foi problemático, pelo menos no mundo ocidental, o qual, desde a Grécia antiga, pensa mais energicamente a cidadania e constrói a política como o coração da decisão e do poder. “Uma mulher em público sempre está deslocada”, diz Pitágoras. Prende-se à percepção da mulher uma ideia de desordem. Selvagem, instintiva, mais sensível do que racional, ela incomoda e ameaça. A mulher noturna, mais ou menos feiticeira, desencadeia as forças reprimíveis do desejo. Eva eterna, a mulher desafia a ordem de Deus, a ordem do mundo (PERROT, 1998, p. 8).

Durante o século XIX, na França, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, a população feminina alcançava um índice ativo em atividades de 36%, sendo elas mulheres casadas. Na Inglaterra, a porcentagem das atividades remuneradas do sexo feminino era um tanto menor, pois nesse país “o ideal vitoriano é o de um pai de família que seja o único assalariado e de uma mãe dona de casa.” (PERROT, 1998, p. 101). Ainda, segundo Perrot (1998), o código Napoleônico era a base legal que regia os contratos matrimoniais e não considerava a mulher um indivíduo, mas somente um membro da família, que era representado e administrado pelo homem da casa, pai ou marido.

O acesso das mulheres à esfera pública, principalmente ao poder político e religioso sempre foi muito difícil. Até 1944 as mulheres francesas não tinham obtido o direito ao voto, pois a França era o “país da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.” (PERROT, 1998, p. 118). Entende-se, então, que a mulher não era considerada cidadã, por isso o voto não lhe era concedido. Cansadas de lutarem por seus direitos e vê-los tratados com desdém, nas eleições de maio de 1908, um grupo de sufragistas francesas, liderado por Madeleine Pelletier e Hubertine Auclert, toma o exemplo de mulheres inglesas e invade as salas de votação, quebrando vidros e derrubando urnas que só continham votos masculinos. Em 1944,

a França consente o direito ao voto para as mulheres, sendo o penúltimo país a praticá-lo. No Reino Unido, o direito ao voto foi instituído em 1918.

Segundo Daniela Auad (2003), por volta da segunda metade do século XIX, as mulheres na Europa e nos Estados Unidos iniciaram um movimento para conquistar seus direitos políticos e sociais, ou seja, votar e ter melhores condições de trabalho nas fábricas. Sua marca é a luta pelo voto. Mesmo que a primeira onda tenha começado no século XIX, ela teve seu fim somente quando o direito ao voto foi conquistado pelas mulheres, nos demais países.

Além dessas manifestações para conquistar espaço na política, o campo mais resistente ao ingresso feminino foi o da religião. Segundo Perrot (1998), a exclusão das mulheres na esfera do sagrado está enraizada no monoteísmo. Há uma ideia de que Deus não tem sexo, mas que, ao se pensar nele, remete-se ao sexo masculino; por esse motivo, o Pai Eterno criou primeiro o homem, depois a mulher. O reconhecimento da mulher acontecia somente na esfera privada, em que se reconhecia nela uma alma; no entanto, ao proferir sua reza num espaço público, como a Igreja ou a capela, sua cabeça deveria estar coberta, demarcando nitidamente sua condição feminina. Percebe-se uma ruptura dessa barreira nas Igrejas luteranas e calvinistas, em que mulheres exerciam a função de pastoras. Mas foi através do catolicismo que “as mulheres eram excluídas da palavra e do sacerdócio.” (PERROT, 1998, p. 138).

Assimilando essa luta em prol de seus direitos, vale mencionar que essas manifestações fazem parte da história das mulheres e verifica-se a dificuldade em atingirem a emancipação tanto pessoal quanto pública. Nesse sentido, Michelle Perrot (2008, p. 15), na obra *Minha História das Mulheres*, enfatiza que “o desenvolvimento da história das mulheres acompanha em surdina o ‘movimento’ das mulheres em direção à emancipação e à libertação. Trata-se da tradução e do efeito de uma tomada de consciência ainda mais vasta: a da dimensão sexuada da sociedade e da história.”

Sobre o surgimento de uma história das mulheres, Perrot enfatiza que esta se iniciou na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos por volta de 1960 e, uma década depois, na França. Nas ciências humanas e na história em particular, diferentes foram os fatores imbricados na emergência do termo “mulher”, como: científicos, sociológicos, políticos (PERROT, 2008, p. 19). Através dos *fatores científicos* por volta de 1970, teve-se um processo de renovação das questões que se ligavam à crise dos sistemas de pensamento, como o marxista e o estruturalista, a modificação das alianças disciplinares e da proeminência da subjetividade. Inicialmente surgia a questão da mulher como sujeito. Os *fatores sociológicos* dizem respeito

ao ingresso da mulher nas universidades. Por volta de 1970, constituem um terço das estudantes matriculadas, mas só ganham reconhecimento como docentes após a Segunda Guerra Mundial. Foram nos *fatores políticos* que as mulheres encontraram a maior barreira a ser rompida. Esse movimento teve propósitos mais teóricos, criticando os saberes caracterizados como universais com caráter predominantemente masculino. Uma de suas adeptas foi Simone de Beauvoir, na obra *Le Deuxième sexe*<sup>4</sup>.

Auad (2003) salienta que a publicação de *A mística feminina*, de Betty Friedan, em 1963, marcou o início da segunda onda feminista. Nesse livro, Friedan analisa *O segundo sexo* e formula novas propostas para reorganizar o movimento feminista. Nessa onda, a luta feminista une-se a outros movimentos que também batalham por direitos sociais e políticos, como o operário e o estudantil. De acordo com Auad (2003), em ambas as ondas é possível verificar a necessidade de um conhecimento teórico sobre a condição que as mulheres ocupam na sociedade.

Conforme Perrot (1992, p. 178), em *Os excluídos da história: mulheres, operários e prisioneiros*, o século XIX demarca a divisão das esferas sexuais, em que homens e mulheres têm sua função e seu papel destinados dentro da sociedade na Europa Ocidental. A autora ainda enfatiza que o sistema patriarcal, no século XX, temia uma inversão nos papéis, feminino e masculino, em que a mulher emancipada reivindicaria seus direitos civis e políticos, ganhando terreno também nas questões intelectuais e do acesso ao saber, não mais exercendo somente as tarefas de mãe, esposa e dona de casa. Esse renascimento da mulher desencadeava medo nos antifeministas, que viam e ainda veem essa ascensão do papel feminino como a degeneração da ordem social do mundo.

Merecem destaque os estudos referentes à questão da mulher desenvolvidos por Simone de Beauvoir. Lançados em 1949, época em que a expressão feminismo era algo ainda remoto, os dois volumes, *O segundo sexo: fatos e mitos* e *O segundo sexo: a experiência vivida* iniciam um questionamento sobre a situação feminina, abordando a diferença entre os sexos. No primeiro volume, a autora retrata os fatos e mitos da condição feminina. O segundo volume analisa a mulher nos planos sexual, psicológico, social e político. Simone de Beauvoir mostra-se à frente de seu tempo, toma consciência da situação inferior da mulher e, através dessas duas obras, abre um debate acerca da dependência do segundo sexo.

*O segundo sexo* é um estudo sobre a mulher e o papel que ela desempenha na sociedade. Partindo de uma perspectiva histórica e mítica, a autora mostra como a mulher

---

<sup>4</sup> *O segundo sexo*.

sempre foi condicionada a um estado de escravidão ao homem, com os dois sexos nunca partilhando o mundo em condições de igualdade. E isso não é um fenômeno natural, mas sim cultural no qual a mulher é simplesmente colocada pelo homem como Outro e este vai se constituir como Um (*O segundo sexo: fatos e mitos*, 1949a p. 12). Dessa forma, fica evidente que não foi a condição submissa das mulheres que determinou sua insignificância aos olhos da história, mas a sua insignificância histórica que as direcionou para a inferioridade.

Da moça solteira, passando pela mãe, esposa e até a prostituta, a mulher sempre se define em relação do homem, nunca por si própria, não é colocada em posição de sujeito, e sim de objeto. Essa situação *a priori* alavanca uma série de obstáculos nas relações de igualdade entre os sexos. Buscando por uma consciência autônoma ao longo dos tempos, a mulher só obteria liberdade e independência plena no momento em que se estabelecesse o direito de igualdade total entre homens e mulheres. Dessa forma, entende-se que foi através de seu ingresso no mercado de trabalho que as mulheres conseguiram cruzar a ponte que as separava do equilíbrio igualitário em relação aos homens, fazendo com que a atuação no espaço público lhes assegurasse autonomia e emancipação. Para Simone de Beauvoir

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto, intermediário entre macho e castrado que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 1949b, p. 9).

O objetivo das feministas foi lutar pelo direito de igualdade das mulheres em relação aos homens. O movimento feminista lutou para que as mulheres tivessem os mesmos espaços e direitos que os homens, viabilizando oportunidades de igualdade para as mulheres que se viam circunscritas aos cuidados da casa, filhos e marido. As adeptas desse movimento contestavam o patriarcalismo como poder dominante na sociedade, nas relações pessoais e profissionais.

Ao voltar nossos olhos ao passado histórico das manifestações, sofrimentos e lutas das mulheres, de acordo com Martha Robles, Michelle Perrot e Simone de Beauvoir e Rose Marie Muraro, é possível verificar que foi árdua a batalha na conquista por um espaço na sociedade. Contudo, esse movimento foi primordial para que adquirissem seu direito à cidadania, marcando presença como sujeito ativo na transformação de uma sociedade que só abria espaço para o sexo masculino. Como a educação é fator importante até hoje nessa luta pela valorização social da mulher, esse aspecto merece algumas considerações.

## 1.2 A educação da mulher

Prosseguindo na trilha da história das mulheres, a qual expandiu seu campo e procurou registrar o modo como as mulheres viviam e eram vistas pela sociedade no passado, busca-se recuperar no tempo a maneira como se procedia a educação da mulher no século XIX. A importância deste estudo é válida para desvendarmos qual o papel destinado à mulher no espaço público e privado.

Novamente, os estudos de Michelle Perrot sobre a história das mulheres ao longo dos anos merece atenção. Segundo a autora, em *Minha História das Mulheres* (2008, p. 43), documentos registram que a educação das meninas ocorria mais tardiamente do que a dos meninos, nos países regidos pelo catolicismo. Ao lado da mãe, dona do lar e esposa fiel, as meninas se viam circunscritas à estrutura patriarcal da família. As de origem humilde, como as camponesas e operárias, eram retiradas da escola para exercerem todo tipo de atividade doméstica.

Para as meninas provenientes de famílias com melhores condições financeiras, a educação, formada pelo ensino da leitura, da escrita e dos conceitos básicos da matemática, era somada ao aprendizado de piano e francês; as aulas, na maioria das vezes, eram ministradas por professoras particulares em casa, em escolas religiosas ou conventos. Mas era o aprendizado com os cuidados da casa que se fazia essencial para as meninas. O bordado, os dotes culinários, a maneira como conduzir os criados eram conhecimentos importantes para uma futura mãe e esposa, que, além de estar ao lado do marido, servindo-o e fazendo-lhe companhia diariamente, poderia acompanhá-lo na sociedade. Tendo em vista que, para a sociedade da época, a mulher deveria ser mais educada do que instruída, não necessitando de amplos conhecimentos, a ela bastava somente a moralidade e uma conduta de bons princípios, pois era coroada a rainha do lar.

Perrot (1991) enfatiza que os filhos homens concentravam todas as atenções da família e eram educados pelos pais para ingressarem nos negócios da família, dando continuidade a estes, no caso do falecimento do chefe familiar. Quanto às meninas, costuravam roupas de bonecas, cuidados que uma boa mãe passava para suas filhas, educando-as para o lar e, também, para o casamento. Assim, fica nítida a divisão dos espaços: ao homem, o público; à mulher, o privado. Para ela, o destino das tarefas domésticas, maternas e matrimoniais; a ele, o domínio do mercado de trabalho e das relações sociais.

A pesquisadora acrescenta, ainda, que não havia salvação para as mulheres fora do lar e do casamento, o que levava as mulheres solteiras a serem vistas com maus olhos pela

sociedade. A concepção da sociedade da época consolidava-se em cima das bases matrimoniais, em que a única opção honrosa para uma mulher, ao sair da casa paterna, era casar-se, submetendo-se à obediência e submissão, agora exercida pelo marido, honrando pela harmonia familiar, sendo mãe, esposa e dona de casa exemplar. Se numa era regida pelo poder Vitoriano em que a própria Rainha Vitória, “‘o botão de rosa da Inglaterra’ foi esposa e mãe modelar” (HALL, 1991, p. 54), obviamente o papel da mulher não poderia ser diferente.

Apesar desses valores, a educação destinada às mulheres expandiu-se, principalmente a partir do século XIX, em que as discussões em torno da necessidade de sua educação produziram uma gradual mudança na sociedade, dando-lhes maior acesso à educação. Com tal ampliação, foram criadas inúmeras escolas de educação, aumentando a necessidade de professoras. Assim, a profissão de professora passou a ser admitida e, paulatinamente, respeitada.

Na esteira dessa formação mais ampla, algumas poucas mulheres arriscaram-se na escrita literária. A esse respeito, é importante destacar o que Virginia Woolf escreve em *Um teto todo seu*<sup>5</sup> sobre as condições sociais e econômicas da mulher escritora. Segundo Woolf (1928, p. 8), “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção.” Com isso, a escritora aborda nesse ensaio uma discussão sobre as condições de vida das mulheres na Inglaterra e as possibilidades de se tornarem escritoras numa sociedade regida pelo patriarcalismo, marcada pela desigualdade entre os sexos.

Como exemplo, Woolf (1928) cria uma personagem fictícia dentro do próprio ensaio, Mary Beton ou Mary Carmichael, que mostra como era a vida das mulheres naquele contexto histórico e quais os romances em destaque e as últimas discussões envolvendo a temática sobre mulheres. Para ela a estrutura que comporta as oportunidades de direitos entre homens e mulheres é totalmente desigual para as pessoas do sexo feminino. Isso se refere tanto às questões econômicas quanto ao acesso à cultura, educação e artes. Assim, a personagem menciona a relação que há entre a produção intelectual e as condições financeiras das mulheres, evidenciando que a carência de dinheiro, a falta de trabalho ou herança familiar, pode influenciar diretamente na falta da produção literária e artística das mulheres. Enfatiza, também, que os homens propagavam a incapacidade da mulher, desencorajando-as a

---

<sup>5</sup> O ensaio *Um teto todo seu* baseia-se em dois artigos lidos por Virginia em outubro de 1928 perante a Sociedade das Artes em Newnham e Odta, em Girton. Devido à extensão dos artigos, a escritora optou por reuni-los para uma posterior publicação. As mulheres inglesas que se fizeram presentes para assistir a Conferência esperavam ouvir uma discussão sobre o tema “As mulheres e a ficção”.

escreverem suas obras ao afirmarem a péssima qualidade de sua produção escrita, assim as condicionavam à inferioridade.

A ascensão do público leitor feminino revelou-se a partir do surgimento da imprensa e do fortalecimento das reivindicações feministas, advindas com os tempos modernos. Questões sobre a educação da mulher foram levantadas e então surgiram questionamentos sobre esse novo público, passando a refletir no âmbito literário. Tendo em vista a adaptação às “novas leitoras”, surgem diversos gêneros textuais, entre eles, o romance e o folhetim.

Alain Corbin (1991) acrescenta que, no interior da esfera privada, o livro não significa somente um passatempo para a moça solteira. Ao contemplar página por página, o livro romanesco passa a ocupar o lugar da Bíblia, fazendo com que a moça, mergulhada num prazer solitário, perdesse a ingenuidade em relação a alguns aspectos como a repressão e o condicionamento ao lar, os quais eram permitidos pela literatura.

Mas essa prática não era vista com bons olhos pelo sistema dominante. Com suas raízes vinculadas ao solo religioso, o qual disseminava a submissão da mulher, o sistema patriarcal, durante muito tempo, banuiu as mulheres do contato com obras romanescas, pois a leitura era vista como um perigo para elas, que não precisavam da literatura para exercer seus verdadeiros papéis. O receio do sistema patriarcal era justamente este: de que a mulher, em contato com a leitura, desviasse seu comportamento e não mais exercesse as tarefas que lhe eram impostas, a de esposa, mãe e dona de casa.

Os próprios escritores, na maioria homens, representavam em suas obras literárias como a leitura influenciou na degradação do comportamento de determinadas personagens femininas, que teriam seguido a condição a elas destinada na esfera do lar, caso não houvessem entrado em contato com obras romanescas, como aconteceu com Emma Bovary, protagonista do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

Em *Literatura vitoriana e educação moralizante*, Flávia Costa Morais (2004) aborda algumas questões que dizem respeito ao acesso das mulheres ao conhecimento. Vista como imoral e perigosa, a leitura era proibida para as mulheres, devido ao fato de que, se influenciadas por essa prática, entrariam em contato com romances de temáticas libertadoras, conseqüentemente não mais exercendo a tarefa de anjo do lar. Segundo a autora, a mulher era alvo da seguinte ótica do sistema patriarcal:

Num século em que se acreditava na inferioridade natural das mulheres, em que cientistas realizavam estudos de antropometria e craniometria para demonstrarem cientificamente essa condição de inferioridade intelectual, às mulheres cabia um tipo de instrução que reforçasse o seu caráter frágil, de bordadeiras e organizadoras das tarefas do lar. A separação das esferas de atuação (feminina e masculina) na vida

vitoriana foi sempre reforçada pelo que era tido como elevado e sublime papel das mulheres – o de serem mães exemplares e esposas fiéis. O exercício do saber somente atrapalharia essa sua vocação natural e, pior, havia certo temor de que, ao adquirirem um maior grau de conhecimento, elas se sobressaíssem de tal modo a superarem seus maridos. (MORAIS, 2004, p. 64).

A citação mostra que as mulheres eram relegadas à área do conhecimento e em todas as esferas de atuação, até mesmo nos registros históricos, quase sempre sem deixar vestígios. Elas também enfrentaram privações no campo das artes e letras, há poucos registros públicos sobre a existência concreta e sobre a história delas. Porém, segundo Perrot (2008, p. 25), há muitas fontes, não somente que falam sobre as mulheres, mas que também registram suas produções artísticas e estéticas. Com isso, entende-se que, além de verificar os registros históricos sobre as mulheres, é preciso considerar o que elas produziram ao longo dos tempos.

Conforme Perrot (2008), as vias de escrita para as mulheres num mundo que não era considerado o delas, espaço proibido, foram de início a religião e o imaginário. Pioneiras na escrita, a poetisa grega, Safo, no final do século VII; Hildegarde de Bingen, uma escritora religiosa do século XII; Marguerite Porete, queimada na fogueira, no século XIV por ter sido considerada herética; Catarina de Siena, mulher letrada e conselheira do papa, e a autora Christine de Pisan, a qual marca uma ruptura no século XV, mostram que havia algumas mulheres que não se calavam ante a condição de inferioridade, mas que alimentavam a vontade de igualdade.

Alguns lugares foram motivadores para a produção de escrita feminina, como os salões e os conventos, que “eram lugares de abandono e de confinamento, mas também refúgios contra o poder masculino e familiar. Lugares de apropriação do saber, e mesmo de criação.” (PERROT, 2008, p. 84). Durante o período medieval, ao fim do século XIII, as mulheres nobres eram culturalmente mais instruídas do que os homens, que saíram para lutar nas cruzadas e em outras guerras. No século XVII, os conventos eram os principais centros de formação cultural para as mulheres e assim seguiu-se até o século XVIII. Nessa época, surgiram muitas escritoras. Vale ressaltar que a ascensão do público leitor feminino também impulsionou a produção feminina. Alguns gêneros despertavam o gosto pela das mulheres, como os manuais de cozinha, pedagogia, imprensa de moda e romances.

Um importante meio de difusão, além dos manuscritos escritos por mulheres, como livros, manuais, jornais e revistas, foi a invasão feminina na imprensa. As mulheres iniciam nesse ramo lentamente no século XVIII, visto que a imprensa era uma área dominada pelos homens, os quais exerciam os cargos de chefes e produtores.. As publicações escritas e

financiadas por mulheres comportavam desde receitas caseiras até biografias de mulheres ilustres. A esse respeito, Perrot corrobora que:

Por trás dessa fachada algo banal, observa-se, na escolha e no tom, uma vontade de emancipação das mulheres pela educação e mesmo pelo saber e pelo trabalho. Há conselhos para as jovens estudarem línguas estrangeiras porque a tradução é uma ocupação, eventualmente uma profissão, conveniente para a mulher. Haveria naturalmente muito a dizer sobre essa atribuição da tradução às mulheres. Mas é um começo, uma brecha nas zonas proibidas (PERROT, 2008, p. 33).

Perrot (2008, p. 34) destaca que, no século XIX, a imprensa tornou-se disseminadora da moda, e as mulheres passaram a ingressar nesse setor de produção. Por meio da imprensa, as sufragistas expuseram sua voz em prol de seus direitos como cidadãs, protestando contra a cultura e os costumes que as colocavam em condição de inferioridade. Formou-se uma gama de leitoras e através da lei de 1881, se fundou o regime jornalístico moderno.

Contudo, por mais que o público leitor feminino se alastrasse e a imprensa abrisse lentamente espaço para as mulheres, a escrita feminina não atuava com tanta liberdade. De acordo com Perrot (2008, p. 97-99), a escrita das mulheres ficava limitada ao espaço privado da casa, somente utilizada para correspondência familiar ou contabilidade dos negócios da família. Ganhar o espaço para publicar suas produções escritas era outra história. Muitas tentaram ganhar a vida por esse meio, publicando em jornais e revistas femininas. Por intermédio da escrita romanesca, as mulheres ingressam na literatura. Woolf menciona que o resquíio do sentimento de castidade ditou o anonimato das mulheres até mesmo no século XIX. Virginia Woolf menciona as escritoras Currer Bell, George Eliot e George Sand, que, vítimas de um conflito interno, esconderam-se atrás de nomes masculinos.

Nesse sentido, Mary Beton, personagem criada por Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, ressalta que a produção feminina cresceu somente após o século XVIII. Segundo ela, nesse tempo, houve uma extrema atividade mental que revelou o sólido fato de que as mulheres poderiam ganhar dinheiro através da escrita. Desse modo, no término do século XVIII, as mulheres da classe média começaram a escrever. Contudo, enfatiza que, mesmo no século XIX, a mulher não era incentivada a produzir algum tipo de material escrito. De acordo com a personagem, “havia uma enorme maioria de opiniões masculinas no sentido de que nada se poderia esperar das mulheres intelectualmente.” (WOOLF, 1928, p. 67).

Segundo Michele Perrot (2008, p. 101-106), além do mundo das letras, o campo das artes também apresentou dificuldade para as mulheres. A condição de rainha do lar permitia que fizessem o uso da arte somente como imitação dentro da esfera privada. A pintura deveria

esboçar o ambiente familiar, os filhos, flores, paisagens. O contato com o piano era somente para tocar obras de clássicos como Schubert e Mozart em recepções dadas a convidados da família. Esse uso privado da arte conduzia a mulher a uma boa educação, mas que não deveria ser utilizada como profissão. Em caso de necessidade, seus conhecimentos sobre arte e piano poderiam servir para dar algumas aulas. Negado o acesso ao mundo das artes sob a justificativa de que o nu não poderia ser exibido às mulheres, o acesso à Escola de Belas Artes só foi concedido a partir de 1990.

O lugar para colocar em prática seus dons artísticos também era barrado para as mulheres, pois o ateliê era de domínio masculino, no qual elas exerciam somente o papel de modelos. Colocadas em condição inferior e com poucas condições financeiras, a única alternativa era pintar em algum cantinho da casa ou apartamento. Ganhar o espaço público a fim de mostrar o trabalho artístico não foi nada fácil para as mulheres. Um nome significativo nessa área foi Rosa Bonheur, a qual pintava imagens de animais em suas telas, desafiando as normas de arte estipulada para mulheres, precisou de autorização policial para exibir seus quadros. Com todos esses obstáculos, algumas mulheres começaram a se reunir, buscando uma nova possibilidade para exercerem suas produções artísticas. Essa situação só mudou a partir do século XX, em que registros mostram uma grande porcentagem de casais pintores, homens e mulheres, principalmente na Europa entre 1920 e 1930.

A partir do conteúdo apresentado nesta seção sobre a educação da mulher no século XIX, seguindo os pressupostos de Michelle Perrot, Flávia Costa Morais e Virginia Woolf, é muito importante para analisar a prática transgressora de emancipação feminina da protagonista, apresentar a resenha teórica sobre a personagem de ficção, pois é através desta que ocorre a representação e o foco narrativo, que permite conhecer o que se passa na mente das personagens.

## 2 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM E O FOCO NARRATIVO

As questões relativas à personagem circunscrita ao universo ficcional alavancam estudos através da história, passando por uma modificação do século XVIII ao início do século XX, devido às novas artimanhas da narrativa, cujas particularidades de seus componentes evidenciam, no romance moderno, que a psicologia da personagem, que ganha uma melhor compreensão por parte do leitor.

### 2.1 A personagem de ficção

Em seus estudos sobre a teoria da personagem, Antonio Candido, na obra *A personagem de ficção*, afirma que “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (CANDIDO, 1976, p. 53). A abordagem inicial do teórico enfatiza que, embora a personagem pareça o elemento mais vivo e atuante no romance, ela somente terá valor significativo quando engendrada no enredo da obra. Para Candido (1976), a personagem é o ser que mais se movimenta, atua e se comunica dentro do romance moderno, “como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do século XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e, portanto, no fim das contas a construção estrutural é o maior responsável pela força eficácia de um romance” (CANDIDO, 1976, p. 55).

Segundo o teórico, a personagem é considerada um ser fictício e a criação literária se fundamenta na indagação paradoxal de como pode ser uma ficção e como pode existir o que de fato não existe. Sobre essa contradição, Candido (1976, p. 55) afirma: “o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”. Dessa forma, o romance baseia-se num certo elo entre o ser real (vivo) e o ser fictício, sendo que esse ganhará forma concreta por meio da personagem. Candido (1976) ainda enfatiza sobre as afinidades e diferenças entre o ser real (vivo) e os entes ficcionais, esses elementos que se diferenciam são tão importante como os que se assemelham, no intuito de criar o sentido de verdade, conhecido como verossimilhança.

Candido (1976, p. 55) afirma que, quando se aborda o conhecimento direto das pessoas, um problema fundamental que se apresenta é uma diferença “entre a *continuidade* relativa da percepção física (em que fundamos o nosso conhecimento) e a *descontinuidade* da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida”. Essa dificuldade de abranger a totalidade dos nossos semelhantes é incorporada

na literatura por escritores do século XIX, “como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência” (CANDIDO, 1976, p. 57). É possível concluir que a visão da personalidade de uma entidade ficcional como a personagem, criada pelo autor, nunca vai ser completa em relação à imagem física inicial que se projeta. Com isso, a visão que se tem dos seres é fragmentária, embora constitua um todo; as personagens podem ser enigmáticas e imprevisíveis, dificultando a exploração da essência de sua natureza. A psicologia moderna ampliou seus estudos investigativos sobre o consciente e o inconsciente humano, com o objetivo de percorrer a essência e a existência, tentando desvendar as condutas inesperadas dos seres humanos.

O estudioso acrescenta que o romance, em sua abordagem sobre o modo fragmentário dos seres fictícios, retoma, através da técnica de caracterização, a fragmentação e incompletude da imagem que possuímos dos nossos semelhantes. Contudo, Candido (1976) acentua que a diferença entre essas duas posições é que, na vida real, estamos submetidos à condição de abranger visivelmente de maneira fragmentária as outras pessoas, enquanto que no mundo ficcional essa condição é regida de maneira racional, de acordo com a vontade do escritor “que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (CANDIDO, 1976, p. 58). Segundo Candido (1976, p. 58), “a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza”.

Para Candido (1976), é possível que, no mundo real, tenhamos uma interpretação de cada ser humano, o que nos permite averiguar a diversidade da essência desse ser e, ao mesmo tempo, observar o movimento dos seus modos-de-ser. Quanto à personagem de ficção que atua no romance, é possível variar nossa visão interpretativa, porém seu criador lhe confere uma linha de coerência fixa, “delimitando a curva de sua existência e a natureza de seu modo-de-ser” (CANDIDO, 1976, p. 59). Os elementos que compõem a personalidade da personagem estão todos diante dos nossos olhos, pois foram pré-estabelecidos pelo escritor, que os organizou em uma lógica coerente, para que ela possa dar a impressão de estar vivendo o enredo da narrativa e, ao mesmo tempo, parecer um ser ilimitado e contraditório. Todavia, toda essa possível compreensão da personagem justifica-se em razão da coerência à qual ela é submetida. O teórico acrescenta que “a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo.” (CANDIDO, 1976, p. 59).

A dificuldade da personagem fictícia surge através do romance moderno, com a finalidade de diminuir a coerência fixa dada pelo escritor. Na compreensão do crítico, mesmo relativamente mais lógicas que o ser real (vivo), as personagens tornam-se mais complexas e sua entidade psíquica, seus atos e ideias ganham uma melhor compreensão do leitor, porque, ao combinar os elementos que caracterizam esses seres, embora limitados, é possível que haja uma comparação com o máximo de traços humanos que pertencem à maneira de ser das pessoas.

Voltando um pouco no tempo, Candido (1976, p. 60), em sua análise, verifica que “a marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XIX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização”. Essa evolução permite que o romance sofra uma modificação, passando de enredo complicado com personagens simples para enredo simples com personagens complicadas. O grau de complexidade das personagens liga-se diretamente aos incidentes simplórios da narrativa.

Com essa modificação do romance, no século XVIII, Candido (1976) afirma que Johnson definiu as personagens em duas famílias: as “personagens de costumes” e as “personagens de natureza”. Ao observar a diferença entre essas duas famílias, o autor aponta que as características das “personagens de costumes” são invariáveis e logo reveladas, acentuando que essa caracterização é aplicada às personagens cômicas, pitorescas, sentimentais e trágicas. Em suma, o romancista de costumes observa o comportamento do homem em suas relações na sociedade. Já as “personagens de natureza” se apresentam não somente pelos traços superficiais, mas também “pelo seu modo íntimo de ser” (CANDIDO, 1976, p. 62). O romancista de natureza vê suas personagens “à luz de sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações.” (CANDIDO, 1976, p. 62).

O escritor inglês, Edward Morgan Forster, em *Aspects of the novel* (Aspectos do romance), lançado em 1922, propõe um estudo acerca das personagens do romance, classificando-as como “planas” e “redondas”. Chamadas de *humours* no século XVII, as personagens planas são constituídas “ao redor de uma ideia ou qualidade simples” (FORSTER, 2005, p. 91) e, por vezes, são nomeadas especificamente de tipos ou caricaturas.

O autor exemplifica como são as personagens redondas. Segundo Forster (2005, p. 100), uma personagem se caracteriza como redonda quando ela pode nos surpreender de maneira convincente; se isso não acontecer, é considerada plana. Ainda para o teórico, a vida da personagem está circunscrita às páginas do romance, e o romancista, ao usá-la sozinha ou

conjuntamente com outros elementos, estabelece uma espécie de elo entre a condição da raça humana e sua obra.

Antonio Candido, em sua análise sobre os estudos da personagem sob a ótica inovadora de Edward Morgan Forster, afirma que este estabelece uma comparação entre o ser humano e o ser ficcional, logo, entre o *Homo sapiens* e o *Homo fictus*. Segundo Candido, o *homo fictus* vive mais intensamente as relações humanas do que o *homo sapiens*. Sob o olhar do leitor, é possível se ter uma visão mais coerente da personagem do que das pessoas com as quais convivemos. Antonio Candido também ressalta que só se conhece um homem após sua morte, pois podemos, de maneira reflexiva, elaborar uma interpretação minuciosa, mais provida de lógica dessa pessoa que nos parece estar em uma unidade satisfatória, mesmo que, às vezes, isso pareça arbitrário. O autor ainda acentua que “é como se chegássemos ao fim de um livro e apreendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser. Por isso, em certos casos extremos, os artistas atribuem apenas à arte a possibilidade de certeza, - certeza interior, bem entendido” (CANDIDO, 1976, p. 64).

Explanadas essas premissas, segundo Candido, Forster elabora o conceito de que “a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo” (CANDIDO, 1976, p. 64). Todavia, Candido nega esse conceito, afirmando que:

é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque nesse caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção (CANDIDO, 1976, p. 65).

De acordo com Candido (1976), o autor, ao criar sua personagem, quando a toma de um modelo real, sempre vai acrescentar a ela, no plano psicológico, sua incógnita pessoal, com a finalidade de desvendar a incógnita pessoal do ser que é copiado. Através das personagens, busca-se interpretar a personalidade dos seres humanos. Voltando aos estudos de Forster, observa-se a seguinte visão do estudioso:

Se uma personagem de romance for exatamente igual à rainha Vitória – não parecida, e sim exatamente igual -, então ela realmente é a rainha Vitória, e o livro, ou todas as suas partes concernentes a esta personagem, deixará de ser um romance para se tornar um memorial. Um memorial é história, baseia-se em evidências. Já o romance se baseia em evidências + ou - x, sendo a incógnita o temperamento do romancista; e a incógnita sempre modifica o efeito de evidência, e às vezes, até a transforma completamente. (FORSTER, 2005, p. 70-71).

Antonio Candido (1976, p. 66) verifica os estudos inovadores de Forster acerca da personagem e indaga: “no processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção? A resposta daria uma ideia da medida em que a personagem é um ente *reproduzido* ou um ente *inventado*.” Candido inicia suas observações por meio de alguns postulados do escritor e ensaísta francês François Mauriac, retomando a obra *Le romancier et ses Personnages* (1952).

Segundo Candido, para Mauriac, a arma secreta do romancista é a memória, pois é dela que se extraem os elementos significativos para criar as personagens, visto que estas nascem de seres vivos. Constatando uma estreita ligação entre autor e sua criação, de acordo com Mauriac a personagem obedece a uma lógica pré-estabelecida pelo romancista. Este a extrai de si, seja do seu lado bom, seja do seu lado ruim, representando a vida, através do romance. Mauriac ainda afirma que o romancista precisa conhecer seus limites, criando suas personagens dentro deles. Isso, muitas vezes, gera uma angústia no criador e impede certos voos sonhados da imaginação, que nunca é livre como ele próprio supõe. Com base nessas constatações, Mauriac propõe uma classificação das personagens, levando em consideração o grau de relação de afastamento ao ponto de partida na realidade: as personagens representadas em romances memorialistas podem ser classificadas como disfarces leve do romancista; cópia fiel de seres humanos, que resultam em reproduções e não propriamente em criações, ocorrem nos romances retratistas; e as *inventadas*, que se baseiam a partir de um trabalho especial sobre a realidade, mas esta é apenas um dado inicial, servindo para concretizar as virtualidades imaginadas. Antonio Candido, embora valorize os postulados de Mauriac acerca dos estudos da personagem, afirma que é necessário se ter um pouco de cautela, considerando que algumas abordagens do teórico francês podem ser questionadas.

Diante das questões relativas à personagem, Antonio Candido tem como ponto de partida o conceito de que a personagem é um ser fictício. O autor, ao tomar como um dos princípios básicos na construção da personagem o desejo de ser fiel ao modelo real, sustenta que se pode admitir a oscilação entre dois polos ideais: ou uma transposição fiel dos modelos ou uma invenção imaginária.

A fim de compreender os procedimentos de criação das personagens e como se desenvolve tal fenômeno, Candido exemplifica, através de alguns romances, os mecanismos utilizados pelos romancistas para que seja possível investigar como se constroem as personagens, de acordo com os dois polos já mencionados.

Para Candido, as personagens podem ser transpostas com certa fidelidade dos modelos reais, em contato com o romancista por experiência direta, interior ou exterior. Em

decorrência da experiência interior, o autor projeta na personagem seus sentimentos e vivências mundanas. Outra possibilidade está no fato de as personagens serem projetadas de modelos anteriores, reconstituídas indiretamente pelo escritor, seja por documentação, seja por testemunho, sobre as quais a imaginação trabalha. Uma terceira opção sugere a construção das personagens a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor.

Candido, ainda exemplificando alguns mecanismos utilizados pelo escritor ao criar seus seres ficcionais, enfatiza que as personagens podem ser constituídas em torno de um modelo real, conhecido direta ou indiretamente, mas que vale como um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, o qual explora ao máximo suas virtualidades através da fantasia, quando não as produz inventivamente de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam convir ao modelo. Outra técnica sugere a construção das personagens a partir de um modelo real dominante, o qual se junta a outros modelos secundários, refeitos e constituídos pela imaginação. As personagens também podem ser elaboradas com fragmentos de diversos modelos vivos, sem predominância sensível de umas sobre as outras, tendo como produto uma personalidade nova. No último mecanismo, de acordo com Candido, a origem das personagens é traçada mais ou menos a partir realidade, porém, em muitos casos, as raízes podem desaparecer na personalidade fictícia resultante, que, ou, não tem qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor. Assim, as personagens obedecem a uma determinada concepção de homem, a um intuito simbólico ou a outros estímulos, corporificados pelo autor, baseado numa experiência de vida mais interior do que exterior.

Antonio Candido chega à conclusão de que a criação da personagem depende, em suma, das intenções do romancista e da concepção do romance. Para ele, o que ocorre é “um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais” (CANDIDO, 1976, p. 74). Essas constatações sugerem que a realidade só comunica algo através da ficção se todos os elementos de composição do romance estiverem imbricados logicamente entre si.

Dessa forma, a verossimilhança depende do princípio da possibilidade de comparação entre o universo ficcional e o real, e que, dependendo da organização estética do material, torna o romance verossímil. Para Candido (1976, p. 75), “conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise de sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente”. A partir disso, a vida da personagem depende não só dela, mas também de outros

elementos coerentes que fazem parte da ficção, como as outras personagens, enredo, ambientes, tempo, ideias e, acima de tudo, da vontade de seu criador. Esses elementos submetidos às ligações entre as palavras e a articulação coerente dos elementos composicionais permitem que se estabeleça a estrutura do romance.

Nesse sentido, cabe ao autor colocar em prática o ato de *convencionalização*, ou seja, selecionar os traços de composição, mesmo que seja impossível descrever de modo total uma existência. A personagem pode ser apresentada com a nitidez de um ser real no momento em que o autor convencionaliza os elementos que compõem seu romance. Interligados, esses traços fragmentários se unificam no contexto, possibilitando o caráter verossímil da arte novelística. Complementando, o pesquisador acentua: “daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência” (CANDIDO, 1976, p. 75). Cada traço ganha sentido em função de outro. A unificação do fragmentário pela organização do contexto forma “o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde a vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos” (CANDIDO, 1976, p. 80).

Importantes considerações também são postuladas por Anatol Rosenfeld, no capítulo Literatura e personagem, publicado no livro *A personagem de ficção*, dedicado ao estudo da personagem e organizado por Antonio Candido. Abordando as entidades de ficção, Rosenfeld analisa a personagem do romance, do teatro e do cinema. Sobre a personagem no gênero narrativo, o autor postula que:

Como indicadora mais manifesta da ficção é por isso bem mais marcante a função da personagem na literatura narrativa (épica). Há numerosos romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou paisagem. Como tal poderiam possivelmente constar de uma carta, um diário, uma obra histórica. É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma *situação concreta* em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária. (ROSENFELD, 1976, p. 23).

De acordo com Rosenfeld (1976), é a personagem que revela o caráter ficcional de um texto, pois é através do seu surgimento que uma situação concreta se desenvolve. A personagem representa a concretização de um ser particular, criada a partir de elementos que se cruzam, tecendo, assim, suas características essenciais e específicas. Segundo o autor, a forma humana projetada na personagem é que media a relação real-ficção:

Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se interligados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito revelam-se, como um momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. (ROSENFELD, 1976, p. 45).

Nessa perspectiva, é possível constatar que a personagem ao mesmo tempo constitui e humaniza a ficção. Os acontecimentos engendrados num elo coeso de elementos ficcionais da narrativa, se desenvolvem de acordo com as relações estabelecidas das personagens entre si e com o contexto da ficção. Ainda de acordo com Rosenfeld:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: em que o homem pode viver em contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (ROSENFELD, 1976, p. 48).

Com isso, a personagem é constituída a partir da representação de um ser humano, em que o autor projeta suas experiências mundanas, estabelecendo um elo entre o universo real e o ficcional e, por si só, um caráter de verossimilhança. Assim, é possível que os leitores e leitoras se identifiquem com determinada personagem e sua trajetória dentro da narrativa.

A partir das considerações de Antonio Candido (1976, p. 54-55), de que a personagem só ganha significado dentro de um contexto coerente; dos postulados de Anatol Rosenfeld (1976, p. 45), para o qual a personagem é a projeção do homem, considera-se de suma importância para a análise futura abordar estudos concernentes ao foco narrativo, devido ao fato de que é através da voz narrativa que a personagem aparece no romance.

## 2.2 O foco narrativo

Apresentado em parte no Seminário da École Pratique des Hautes Études em 1970-1971, o *Discurso da narrativa* decorre de considerações sobre o seguimento narrativo, seus processos e efeitos. Analisando a narrativa de Proust, Gérard Genette apresenta

uma teoria fortemente apoiada nos textos, uma teoria construída fundamentalmente a partir da prática textual embora sem renegar a construção de hipóteses abstratas de despiste ou de avanço que são inerentes à reflexão teórica, mas sempre em perfeita conjunção com a matriz que o texto impõe, eis o que parece ser a dominância do trabalho sobre a literatura (GENETTE, 1972, p. 12).

Quanto às questões relativas à narração, no capítulo *Voz*, Genette (1972, p. 211) enuncia que o tempo da história contada não é o mesmo de quando a história de fato aconteceu, ou seja, “implica no seu pretérito uma anterioridade da história em relação à narração.” (1972, p. 211). Genette afirma que, ao ler, por exemplo, *Gambarra* ou *Le Chef-d’ouerve*, não se preocupa muito em saber quem conta a história, mas, ao ler *Facino Cane*, é impossível ignorar a presença do narrador contando a história. Segundo Genette (1972, p. 212), “aquele *em que se conta* – que está o mais apaixonante drama”.

Genette denomina voz ao gênero de incidências, uma relação verbal com o sujeito, não somente o que pratica ou sofre a ação, mas também aquele que a relata e os demais integrantes que participam da atividade narrativa. Por muito tempo, os estudos linguísticos contornaram as pesquisas de Benveniste sobre *subjetividade na linguagem*: análise dos enunciados produzidos e suas relações entre si e para com sua instância de produção, chamada de enunciação. A poética prova de uma dificuldade semelhante ao abordar a produção do discurso narrativo, instância que Genette (1972, p. 212) denomina de *narração*. Para ele,

Essa dificuldade marca-se, sobretudo, por uma espécie de hesitação, sem dúvida inconsciente, em reconhecer e respeitar a autonomia dessa instância, ou até, simplesmente, a sua especificidade: por um lado, como já fizemos notar, reduzem-se as questões da enunciação narrativa às do “ponto de vista”; por outro, identifica-se a instância narrativa com a instância de “escrita”, o narrador com o autor e o destinatário da narrativa com o leitor da obra. Confusão talvez legítima no caso de uma narrativa histórica ou de uma autobiografia real, mas não quando se trata de uma narrativa de ficção, onde o próprio narrador é um papel fictício, ainda que diretamente assumido pelo autor, e onde a situação narrativa suposta pode estar muito diferenciada do ato de escrita que se lhe refere (GENETTE, 1972, p. 212-213).

Dessa forma, para Genette, o narrador é uma entidade ficcional criada pelo autor. Todavia, essa instância não permanece estanque e invariável no decorrer de uma mesma narrativa. Genette cita o exemplo da *Odisséia*, em que Homero conta o essencial da narrativa, mas os Cantos IX e XII são contados pelo próprio Ulisses. Ainda para o autor, a análise de uma situação narrativa é um conjunto complexo que se distingue somente em verificar as relações entre o ato narrativo, seus protagonistas, as demarcações de tempo e espaço, a relação com as outras situações narrativas engendradas na mesma narrativa, entre outras. Por meio dessas premissas, vale considerar “às categorias de *tempo da narração*, do *nível*

*narrativo* e da *pessoa*, ou sejam, as relações entre o narrador - eventualmente o seu ou os seus narratários - e a história que conta.” (1972, p. 214).

Genette ainda atesta que é possível narrar uma história sem situar o espaço onde ela se passa, mas que é praticamente impossível não situá-la no tempo, já que o narrador deverá contá-la em um tempo presente, passado ou futuro. Seguindo em sua análise, para o autor, a narração não pode, senão, ser posterior àquilo que é narrado. Contudo, pode ocorrer a narração antes da história, através das diversas formas da narrativa predictiva (apocalíptica, profética, oracular, astrológica, quiromântica, cartomânica, oniromântica). É válido considerar, de acordo com Genette, que a narração no passado pode se fragmentar e engendrar-se nos diversos momentos da história. É o caso do diário íntimo e da correspondência. Com isso, o autor distingue a posição temporal em quatro tipos de narração:

*ulterior* (posição clássica da narrativa no passado, sem dúvida, e de muito longe, a mais frequente), *anterior* (narrativa predictiva, geralmente no futuro, mas que nada proíbe que seja conduzida no presente, como o sonho de Jocabel, em *Moyse sauvé*), *simultânea* (narrativa no presente, contemporânea da ação) e *intercalada* (entre os momentos da ação) (GENETTE, 1972, p. 216).

Genette afirma que a narração *ulterior* é a forma que permeia a maioria das narrativas até os dias atuais. Os tempos verbais no passado servem como indicativos da distância temporal do acontecimento da história e o tempo de sua narração. Na narrativa em terceira pessoa, essa distância é indeterminada, a história pode ser datada, mas não sua narração. A ideia de contemporaneidade é dada por meio do emprego do tempo presente, no início ou fim da narração. A narração *simultânea* é a instância em que história e narração coincidem, rompendo com a temporalidade. Nessa forma de narrar, “tudo se passa, como se o emprego do presente, aproximando as instâncias, tivesse por efeito romper o seu equilíbrio, e permitir ao conjunto da narrativa, segundo o menor deslocamento de acento, o balouçar ou para o lado da história ou para o lado da narração, isto é, do discurso” (GENETTE, 1972, p. 218). Esse uso do presente pode acarretar uma diminuição temporal entre os fatos acontecidos e o momento da narração. A narração *anterior* ou *predictiva* é a que comporta o ato narrativo no futuro, ou seja, a história acontece depois da narração. Essa maneira de relatar os fatos com verbos no futuro se relaciona “à sua instância narrativa imediata, mas não em relação à instância última” (GENETTE, 1972, p. 219).

Genette (1972, p. 222) afirma que muitos romancistas levaram anos para concluir seus romances, mas que as marcas da narração podem ser instantâneas por não apresentarem marcas de duração. Assim, o narrador assume uma forma única e sem progressão, ao mesmo

tempo que se mistura com as ações passadas do herói. Para o autor, pode haver variáveis de distância entre o momento único da narração e os diversos momentos da história relatada. Em relação a isso, o autor observa a narrativa de Proust e verifica que “a distância entre o fim da história e o momento da narração é, pois, o tempo que falta ao herói para escrever o livro, que é e não é aquele que o narrador, por seu turno, nos revela no tempo de um relâmpago” (GENETTE, 1972, p. 226).

Diante da análise sobre narração, Genette postula que as relações estabelecidas dentro da narrativa podem estar separadas por *níveis*. Por meio disso, o autor destaca “que todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa” (GENETTE, 1972, p. 227). É possível distinguir três níveis narrativos: extradiegético, diegético ou intradiegético e metadiegético, que se relacionam a funções e situações, não aos personagens. O nível extradiegético situa um narrador que relata acontecimentos dos quais pode ter tomado parte ou não, e que, por sua vez, estão situados no nível diegético. Já a história contada numa narrativa segunda é considerada metadiegética (GENETTE, 1972, p. 228).

Segundo Genette, no primeiro tipo da narração metadiegética, ocorre uma causalidade direta entre os acontecimentos da metadiegeese e os da diegeese, conferindo à narrativa segunda uma função explicativa. O segundo tipo consiste numa relação puramente temática, que não implica nenhuma continuidade espaciotemporal entre metadiegeese e diegeese. O terceiro tipo não comporta nenhuma relação explícita entre os dois níveis da história: é o próprio ato da narração que desempenha uma função na diegeese, independentemente do conteúdo metadiegético. O narrador está posicionado num nível distinto daquele em que se encontram os elementos diegéticos. Contudo, o autor ressalta que “não se confundirá o caráter extradiegético com a existência histórica real, nem o caráter diegético (ou mesmo metadiegético) com a ficção [...] e nós todos os dias somos objetos de narrativas, quando não heróis do romance.” (1972, p. 229).

A história extradiegética não é produzida necessariamente como narração oral ou escrita e o mesmo pode ocorrer com os fatos metadiegéticos, que podem consistir em narrativas interiores. É importante acentuar que essas funções valem para a instância da narração e não são necessariamente assumidas como obra literária.

De acordo com Gérard Genette, se é possível definir o narrador em qualquer narrativa através do nível narrativo (extra ou intradiegético) e pela relação com a história contada (hetero ou homodiegético), “pode-se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto de narrador” (1972, p. 247): *extradiegético-heterodiegético*, o

narrador do primeiro nível que relata uma história da qual ele não faz parte; *extradiegético-homodiegético*, narrador do primeiro nível que conta sua própria história; *intradiegético-heterodiegético*, narrador do segundo grau que relata histórias nas quais geralmente não está presente; *intradiegético-homodiegético*, narrador do segundo grau que relata sua própria história.

Através disso, para Genette (1972, p. 243), “a escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma de suas personagens, ou por um narrador estranho a essa história.” Assim, Genette distingue dois tipos de narrativas: a *homodiegética*, em que é a personagem da história que relata os acontecimentos; a *heterodiegética*, na qual o narrador não participa da história que narra.

Essa forma de narrador, que se exprime na terceira pessoa e integra um nível extradiegético, pode fazer com que sua voz se confunda com a do autor. O narrador heterodiegético poderá adotar a técnica da onisciência seletiva múltipla como uma estratégia para trazer à tona o ponto de vista da personagem, como também projetar a subjetividade dela no discurso narrativo, através dos códigos de valores que regem e determinam as ações da personagem, filtrando o que ela pensa. Essa oscilação entre os pensamentos das personagens e a voz narrativa pode destruir as marcas evidenciadas pelo discurso-narrador. Segundo Genette (1972, p. 172-173), “no discurso indireto livre, o narrador assume o discurso da personagem, ou, se preferir, a personagem fala pela voz do narrador, e as duas instâncias vêm-se então *confundidas*: no discurso imediato, o narrador dilui-se e a personagem *substitui-se-lhe*”. Seguindo em suas observações sobre a narração, Genette dá sequência a suas enunciações citando alguns conceitos do americano Norman Friedman em *Point of view in the fiction* (1955).

Genette afirma que Friedman acredita que a melhor maneira de narrar é a história relatada por uma das personagens, porém, na terceira pessoa, a qual designa uma narrativa focalizada, relatada por um narrador que não é uma das personagens, mas adotando o ponto de vista de uma delas. Resumindo os postulados de Lubock, Norman Friedman afirma que “o leitor dá conta da ação filtrada pela consciência de uma das personagens, mas dá conta delas diretamente, tal qual ela afeta essa consciência, evitando a distância que inevitavelmente implica a narração retrospectiva na primeira pessoa” (GENETTE, 1972, p. 166).

Em 1955, Norman Friedman, em *O ponto de vista na ficção*, apresenta uma tipologia complexa sobre o narrador, dividida em oito termos: autor onisciente intruso; narrador onisciente neutro; “eu” como testemunha; narrador protagonista; onisciência seletiva;

onisciência seletiva múltipla e dois tipos de narração bem objetivos, o modo dramático e a câmera, que registram de maneira pura e simples, sem selecionar a organização dos acontecimentos.

Ao abordar a questão do narrador onisciente neutro, Friedman ressalta que diferentemente do narrador onisciente intruso, o qual faz intromissões autorais ao longo da narrativa, ainda é possível continuar a discussão sobre as diversas maneiras disponíveis para a transmissão da história. A ausência de intromissões não faz com que o autor negue a si mesmo uma voz ao se valer da narração em onisciência neutra. Determinadas personagens podem representar, de uma maneira ou de outra, as atitudes e conceitos do próprio autor, mesmo que a voz deste não esteja nitidamente demarcada nas linhas do texto.

Friedman enfatiza que o autor onisciente tem preferência pela cena, permitindo que suas personagens ficcionais possam falar e agir por elas mesmas, com a tendência predominante de descrever e explicá-las para os leitores, através de sua voz própria. Em uma cena com três personagens, determinada personagem pode ser descrita indiretamente devido à ótica da segunda e não da terceira. Assim, a condição psíquica e os cenários apresentados na narrativa podem ser narrados de maneira indireta, como se já tivessem ocorrido, discutidos, analisados e explicados, ao invés de serem apresentados cenicamente como se ocorressem naquele exato momento.

Por fim, Friedman (2002, p. 177) conclui que o sumário narrativo e a cena imediata estão igualmente disponíveis, a cena em particular, disposta em grande parte nos discursos e ações externas, e “a distância entre a estória e o leitor pode ser longa ou curta, e pode mudar a seu bel-prazer – com frequência por capricho e sem desígnio aparente.” O teórico considera que a característica que predomina na onisciência é aquela em que o autor está sempre pronto a intervir entre os leitores e a história e, ao estabelecer uma cena, sempre a descreverá como ele a vê e não sob a ótica de suas personagens.

Sobre a tipologia onisciência seletiva múltipla, Friedman (2002, p. 177) enuncia que tanto o modo “Eu” como testemunha quanto o narrador-protagonista estejam limitados na mente do narrador, alguém ainda está fazendo o uso da fala, alguém está narrando. Nessa instância narrativa, elimina-se o autor e o “Eu” testemunha, como também qualquer tipo de narrador, o que se perde é a entidade que narra. Não é possível demarcar nitidamente a voz do narrador, pois a história brota direto da mente das personagens, fazendo com que a cena predomine tanto dentro quanto fora da mente, no discurso e na ação; ao mesmo tempo, deixa explícitas as impressões e fatos das pessoas. Assim, o autor expressa os pensamentos e

sentimentos que surgem do interior da mente da personagem através do discurso indireto livre. Para Friedman, a onisciência

significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado – e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alterar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver (FRIEDMAN, 2002, p.173).

Todos os elementos da história – cenário, personagens, o que fazem ou dizem e a prática de suas ações – podem ser apresentados e transmitidos aos leitores, por meio da mente de alguém presente. A partir dessas considerações, o teórico instiga um questionamento sobre de que forma esse modo de apresentação mostra os estados internos das personagens, como esses estados se diferenciam da onisciência normal, uma vez que o autor averigua minuciosamente a mente de suas personagens e informa ao leitor o que se passa lá dentro. Segundo Friedman (2002, p. 177), a diferença essencial consiste em que um transmite pensamentos, sentimentos e percepções na medida em que ocorrem simultânea e detalhadamente ao passarem através da mente (cena), sendo que o outro os sumariza e explica depois que aconteceram (narrativa).

A mudança para a onisciência normal realiza-se quando se oscila para o discurso indireto utilizando determinados aspectos, como os pronomes pessoais na terceira pessoa, mesmo que frequentemente seja possível a personagem se referir a ela mesma em primeira, segunda ou terceira pessoa, normalizando a sintaxe. O autor recorre à escritora Virginia Woolf como exemplo, escritora que utiliza a onisciência seletiva, pois o narrador passa lenta e minuciosamente ao leitor tudo o que acontece na entidade psíquica da personagem. Segundo o estudioso, um narrador menos paciente resumiria brevemente os sentimentos e percepções da personagem por meio da onisciência normal, relatando-os depois que ocorrem.

Essa expressão da subjetividade da personagem fundida na voz do narrador remete ao que Anatol Rosenfeld (1969) aborda em *Reflexões sobre o romance moderno*. Para esse autor, a representação do fluxo de consciência leva a uma fusão dos níveis temporais, surgindo na narrativa o monólogo interior da personagem. O intermediário, no caso, o narrador, apresenta de determinada distância a personagem, na terceira pessoa, que simplesmente desaparece, surgindo o fluxo de consciência da personagem, que passa a tomar todas as atenções da tela romanesca para si.

Através dessas considerações, entende-se que há várias maneiras de narrar. As ações das personagens, suas aparências, suas percepções, o que dizem ou praticam dentro do enredo

podem chegar até os olhos do leitor por meio de um narrador demarcado nitidamente ou pela mente de uma ou mais personagens.

A presente seção – fundamentada teoricamente a partir das considerações de Gérard Genette, para quem o narrador heterodiegético pode fundir sua voz com a da personagem, em Norman Friedman, o qual acredita que a consciência ou monólogo interior da personagem passa a invadir a narrativa através do discurso indireto livre ou onisciência seletiva múltipla e a representação do fluxo de consciência da personagem de acordo com Anatol Rosenfeld – é válido, a fim de analisar a trajetória de libertação da mulher em *The Awakening*, apresentar uma breve biografia de Kate Chopin e como se desenvolvem as ações emancipatórias de Edna Pontellier.

### 3 *THE AWAKENING*, DE KATE CHOPIN, E A TRAJETÓRIA DE EDNA PONTELLIER

Kate Chopin introduziu na literatura norte-americana, no século XIX, a temática de conscientização feminina durante o período vitoriano, que foi marcado “pela austeridade e rigidez dos costumes.” (SEMERENE, 2006, p. 74-78). Nesse período, em que o país foi fortemente afetado por uma forte crise econômica e social, Chopin marcou presença na literatura dos Estados Unidos. Com a expansão da nação, houve rápido desenvolvimento da industrialização e acelerado crescimento nas cidades. Isso resultou em uma enorme riqueza, mas também em uma pobreza espantosa. Enquanto os trabalhadores exerciam suas atividades com sofrimento e em precárias condições de trabalho, seus chefes, os homens de negócios, criaram enormes monopólios e um conjunto de empresas, tornando-se os capitães da indústria.

#### 3.1 Kate Chopin: vida e obra

De acordo com a parte introdutória do romance *The Awakening and select stories*, esse é o panorama da Era Dourada, que se apresenta depois de 1890 até o início da primeira Guerra Mundial. Foi nesse contexto histórico que Kate Chopin surgiu para desestabilizar o conservadorismo patriarcal da época mediante suas produções literárias.

Kate nasceu em 8 de fevereiro de 1850 em St. Louis, Missouri, descendente de uma tradicional família *creole*<sup>6</sup> francesa. Seu pai, o irlandês Thomas O’Flaherty, foi um próspero comerciante em St. Louis. Quando conheceu Eliza, Thomas era viúvo e tinha um filho, George, fruto do seu primeiro casamento. O casal teve quatro filhos: Tom, Kate, Thérèse, que falece ainda jovem, e Jane. A ligação entre Kate e seu meio-irmão George foi muito intensa. Em 1855, uma tragédia separa Kate de seu pai. A ponte ferroviária sobre o Rio Gasconade, em meio a sua inauguração, veio abaixo no exato momento em que o trem passava sobre ela. Thomas O’Flaherty foi uma das vítimas do acidente, deixando Kate órfã com apenas 4 anos de idade.

Thomas O’Flaherty era um homem severo e conservador dos costumes; deixava bem claro dentro da esfera do lar seu espírito de comando e dominação. Após seu falecimento, o controle dos negócios, da casa e dos filhos ficou a cargo de Eliza. Viúva, ela podia exercer o

---

<sup>6</sup> Descendentes de franceses e espanhóis que migraram para os Estados Unidos nos séculos XVI a XVIII.

que a condição de casada não lhe permitia. Com a morte precoce do pai, “estreitam-se as relações que unem Kate às mulheres de sua família, que foram essenciais em sua formação leitora e, certamente, como escritora.” (BURLAMAQUE, 2011, p. 173). Victorie Charleville, bisavó de Kate, foi a primeira mulher em St. Louis a conseguir o divórcio legalmente, passando a assinar o sobrenome de solteira. Victorie Verdon monta seu próprio negócio, um estabelecimento que vendia utensílios para mulheres. Ela, entre tantas histórias, deixa o principal legado para a bisneta: de que a mulher deveria ser independente.

Kate Chopin desfrutou de uma infância privilegiada, pois teve oportunidade de viver em um mundo cultural sofisticado, o que a impulsionou a desenvolver seu senso artístico e estético. Provinda de uma família de posses, Chopin cresceu ouvindo sua bisavó contar histórias de mulheres, da vida *creole* e lendo literatura francesa. Sua bisavó exerceu muita importância na vida da bisneta, pois cuidava da educação de Kate, ministrando aulas de piano e francês. Mas sua educação não ficou circunscrita entre as paredes do lar; ela seguiu com seus estudos na Academia do Sagrado Coração, local em que fez uma de suas únicas e verdadeiras amizades com Katherine Garesché. Seu contato com a leitura e a habilidade de escrita já estavam presentes nela desde sua infância. Com apenas seis anos de idade, já lia livros de Walter Scott e, ao lado da amiga Kitty, leu *The Pilgrim's Progress*, *Blind Agnes*, *Grimm's Fairy Tales*, *Ivanhoe* e algumas obras de Gray e Charles Dickens. Kate era dedicada nos estudos e não passou despercebida durante sua formação educacional. A respeito disso, Per Seyersted enuncia que “ela foi também ativa nas atividades escolares e tornou-se conhecida pelos ‘seus dotes em contar histórias maravilhosas’.”<sup>7</sup> (SEYERSTED, 1980 p. 21, tradução nossa).

Durante a adolescência, os interesses da jovem Kate voltavam-se para o mundo das artes. Totalmente atraída por música, leitura e escrita, ela mesma era uma excelente pianista e adorava frequentar concertos musicais. Mas, além da música, seu gosto literário também era muito refinado. Sempre que possível, preferia leituras de escritores franceses e alemães, lia as obras no idioma original, devido à vontade de aprender essas duas línguas. Os autores lidos por Kate nesse período foram Victor Hugo, Cervantes, Dante, Corneille, Racine, Molière, Mme. De Staël, Chateaubriand, Goethe, Coleridge, Jane Austen, Charlotte Brontë e Longfellow. A atmosfera social em que Kate vivia era circunscrita à devoção ao catolicismo e à obediência ao poder patriarcal, o qual moldava os valores tradicionais de que a mulher deveria ser uma boa esposa e dona de casa. Contudo, a personalidade forte da jovem moça

---

<sup>7</sup> “She was also active in school activities and she became noted for ‘her gifts as a teller of a marvellous stories’.” (SEYERSTED, 1980, p. 21).

não permitiu que ela se tornasse uma mulher submissa e reclusa ao lar como o conteúdo dos livros religiosos determinavam.

Um novo panorama se abriu com o fim da escravidão e início da Guerra Civil. Em 1863, Baudy Garesché foi expulso de St. Louis e se alistou no exército Confederado e passou a executar suas ações em Columbia, na Carolina do Sul. Dois anos depois, Juliette Garesché decidiu que iria viver ao lado de seu marido, mas as autoridades da União descobriram seus planos e a expulsaram de St. Louis. Com isso foi forçada a enviar Kitty e outras três crianças para viverem com sua irmã em Nova York. Em 1863, Kitty e Kate foram separadas. Nesse mesmo ano, o irmão de Kate Chopin faleceu de febre tifoide, enquanto servia para o exército da confederação.

Com todos os homens servindo na guerra, as casas habitadas por mulheres eram alvos vigiados pelo exército. Num ato de coragem, Kate rasgou a bandeira da União hasteada na varanda de sua casa e a escondeu em um pacote de recados. Contudo, os “Yanks” voltaram à casa de Eliza para fazer uma revista e afirmaram que a menina tinha algo a ver com o crime. Kate não foi presa devido à intervenção de um vizinho pró-União, mas ficou conhecida como “Littlest Rebel” (TOTH, 1999, p. 28). Após a guerra, Kate Chopin e Kitty, ambas com dezoito anos de idade, comunicavam-se por cartas.

Através desse panorama da infância até meados da adolescência, percebe-se que Kate não se deixava levar pelo regime imposto, agindo de acordo com seus próprios preceitos. Rememorando o passado, em seu diário aos 19 anos, Kate Chopin escreve sobre os bailes sociais que frequentava:

Eu sou convidada para um baile e vou. – Danço com pessoas que desprezo; divirto-me com homens cujo único talento repousa nos pés; ganho a desaprovação de pessoas que admiro e respeito; volto para casa ao amanhecer do dia com o cérebro num estado jamais concebido; e levanto-me no meio do dia seguinte me sentindo, em espírito e carne, infinitamente mais liliputiana do que mulher de corpo e alma.<sup>8</sup> (TOTH, 1999, p. 49, tradução nossa).

Em um baile no Missouri, Kate conheceu Oscar Chopin, fazendeiro de algodão em Louisiana, e com ele se casou em 1870. O casal mudou-se para New Orleans, onde Kate pôde usufruir e anotar as impressões que a bela cidade lhe causou e conviver com a feminista

---

<sup>8</sup> “I am invite to a ball and I go. – I dance with people I despise; amuse myself with men whose only talent lies in their feet; gain the disapprobation of people I honor and respect; return home at day break with my brain in a state which was never intended for it; and arise in the middle of the next day feeling infinitely more, in spirit and flesh like a Liliputian, than a woman with body and soul.” (TOTH, 1999, p. 49).

Victoria Woodhul, “que alertou Kate quanto ao risco de se cair numa vida inútil e degradante, comum a muitas mulheres casadas de sua época.” (GUERRA; KNOP, 2011, s.p.). Esse importante marco em sua vida vem a ser representado tardiamente em *The Awakening* em que Edna Pontellier, uma presbiteriana de Kentucky, casa-se com um creole, importante homem de negócios e com ele vai viver em New Orleans.

Seu casamento com um abastado fazendeiro de algodão lhe propiciou ainda mais contato com o mundo das artes e das letras. Durante o tempo que residiu em New Orleans, Kate Chopin aproveitou para explorar a cidade que tanto a fascinava e que lhe proporcionava liberdade de transitar por onde quisesse. Isso fez com que ela percebesse que a cidade era multirracial, com habitantes de diversas raças, como creoles, negros, italianos e americanos. Então, Chopin passou a observar as pessoas e a sociedade na qual ela vivia. Além da observação minuciosa sobre a cidade e seus habitantes, Kate Chopin aproveitava para frequentar a Ópera. Mesmo casada, já desenvolvia sua capacidade como escritora e Oscar sempre respeitou a individualidade da esposa.

Kate Chopin desfrutava as férias de verão em um *resort* da colônia *creole* francesa, praia de Grand Isle, próxima à cidade de New Orleans, cenário tropical de seu romance *The Awakening*. Com a decadência nas safras de suas fazendas, Oscar e sua esposa, juntamente com os filhos Jean, Oscar, George, Frederick Andrew e Marie Laïza, foram forçados a se mudar para Natchitoches Parish, a fim de administrar um mercado, estabelecendo moradia em Cloutierville “onde Kate chama a atenção por andar a cavalo, usar roupas extravagantes e apreciar cigarros cubanos.” (GUERRA; KNOP, 2011, s.p.).

Além de se mostrar uma mulher longe dos paradigmas impostos pela sociedade de sua época, Kate Chopin dá um passo adiante nessa característica. Enquanto residiu em Clouterville, conheceu um homem chamado Albert Sampite, um viajante casado, de nível social elevado. Após a guerra, ele já era proprietário de três plantações de algodão, tornando-se um dos mais ricos proprietários de terra na região, o suficiente para investir em outras propriedades no Colorado. Com o passar do tempo, Albert perdeu a conduta de bom marido, conheceu Kate Chopin e os dois tornaram-se amantes.

Doze anos após o casamento, em 1882, Oscar faleceu de febre amarela, deixando sua esposa com seis filhos para criar e uma dívida de doze mil dólares. Com isso, Kate Chopin assumiu o mercado deixado por seu marido, intensificando o romance com Albert. Retornou com os filhos para St. Louis em 1884 e passa a residir com sua mãe. Com a morte inesperada de sua mãe em 1885, Kate Chopin se deprimiu. Sozinha para criar seus filhos, buscou através da produção literária subsídio para suprir suas necessidades financeiras.

Amiga pessoal do médico Dr. Frederick Kolbenheyer, por coincidência, seu obstetra, Kate foi incentivada por este a dar vida a suas produções literárias; também, por meio de seu amigo, conheceu os trabalhos de Charles Darwin e Thomas Henry Huxley. Seu primeiro modelo literário foi Willian Dean Howells, que além de ser um editor poderoso de uma revista também era autor de romances que abordavam questões como a ganância e o divórcio. Hospedada em Natchitoches Parish por Marie, irmã de Oscar, Kate Chopin entra em contato com o mundo literário do escritor Guy de Maupassant, o qual se tornou sua fonte de inspiração para suas ambições literárias. A primeira história da escritora inspirada em Maupassant foi *Mrs. Mobry's Reason*, a história de uma mulher, que devido à loucura hereditária, não queria que seu filho se cassasse. Considerada uma mulher à frente de seu tempo, Chopin revela-se uma excelente escritora, conquistando sua independência como tal.

Mas que conteúdo literário seria possível esperar de uma aspirante à escritora no final do século XIX? Com certeza seriam aspectos de uma vida moldada pelos valores e ensinamentos da conservadora sociedade patriarcal: mulheres exercendo suas tarefas de rainhas do lar, mães exemplares e esposas fiéis e obedientes. Porém, a voz de Kate Chopin na literatura é a da rebeldia, dos temas polêmicos, que afrontam a moral estabelecida pelas normas patriarcais da nação poderosa que se tornava os Estados Unidos, após o término da Guerra Civil. É essa a produção estética de Kate Chopin, a mulher ousada de St. Louis.

Segundo Per Seyersted (1980), em *Kate Chopin: a critical biography*, Kate começou a escrever após uma de suas visitas a Natchitoches. Seu primeiro trabalho foi um poema chamado *If It Might Be*, que expressa um possível desejo da viúva em unir-se ao marido morto. Esse trabalho foi publicado em 10 de janeiro de 1889 em uma revista de Chicago, chamada *America*. Sua segunda produção poética se chamava *Psyche's Lament*, ilustrando o desespero do eu lírico pela perda de seu amado. Depois desses dois poemas, em 1888, Kate escreveu seu primeiro conto, *Euphrasine*, história de uma heroína tradicional que aceitava o ponto de vista patriarcal sobre a condição da mulher. Mas deixando esse conto de lado, Kate partiu para uma segunda produção nesse gênero, chamada *Unfinished Story – Grand Isle – 30,000 words*, porém o destruiu. Outras duas de suas histórias foram publicadas antes do final de 1889.

Com *Whiser Than a God*, a escritora apresenta a história de uma jovem mulher que se recusa a casar, tornando-se uma famosa pianista, publicada em *Philadelphia Musical Journal*. Seu outro conto, *A Point at Issue*, publicado em *Post-Dispatch*, narra a história de uma moça que se casa com seu pretendente, mas ambos possuem uma ideia sobre a liberdade conjugal. Contudo, devido às circunstâncias, são forçados a tomarem uma posição que atendia aos

preceitos das convenções sociais. Entre suas primeiras histórias, um conto significativo é *Emancipation: a life fable* traduzido para o português como *Emancipação: uma fábula de vida*. Nele, um animal preso em uma jaula consegue escapar, iniciando-se uma trajetória de fuga rumo a lugares por ele nunca antes conhecidos. Sempre muito consciente sobre a questão da mulher na sociedade, Kate Chopin não ousou em afrontar a crítica por abordar temas polêmicos, criando personagens femininas fortes, independentes e felizes, representando mulheres casadas que tentam se libertar do casamento, na tentativa de realizarem seus mais profundos desejos. Assim, “como Walt Whitman, ela não teve medo de registrar em sua escrita cenas de erotismo e sensualidade.” (ALLEGRO, 2005, p. 9).

Em 1890 publicou seu primeiro romance, *At Fault*, traduzido como *Culpados*, por meio de recursos próprios, devido à resistência dos editores em publicar uma obra que tratava explicitamente sobre divórcio e alcoolismo. O cenário de muitas de suas histórias mostrava “uma sociedade afrancesada, católica e escravista em uma América em processo de industrialização” (CEVASCO, 2005, s.p.), que tão logo, levou Kate Chopin a ser considerada uma escritora regionalista da “cor local”, pois pintava em sua escrita um panorama da vida *creole*, com os dialetos e costumes da Louisiana do sul dos Estados Unidos.

O enredo de *At Fault* é inserido em um contexto do processo de decadência industrial dos Estados Unidos, em que o Norte industrializado contrastava com o Sul agrícola, formado pelo latifúndio e mão de obra escrava, provinda de crioulos brancos da França. Com essa obra, Kate Chopin dá um importante passo na literatura de conscientização feminina, vislumbrando personagens femininas que possuem controle de suas vidas, protagonistas que buscam a realização dos seus anseios.

Nesse cenário, Thérèse Lafirme é uma viúva que comanda sua fazenda de algodão, exercendo poder aos que a cercam. Ao assinar um excelente contrato financeiro com David Hosmer, por ele se apaixonou. Todavia, ao descobrir que David havia se divorciado de Fanny, devido ao problema desta com o alcoolismo e a vida agitada da cidade, pede que reate seu casamento e tente ajudar sua ex-mulher, pois somente assim aceitaria seu amor. David casa-se novamente com Fanny, mas esta logo se entedia da vida pacata do campo. Por uma ironia do destino, Fanny morre em uma enxurrada que leva para as águas do rio a casa onde ela se encontrava. Em meio a fortes acontecimentos, questões éticas e morais, abordando o divórcio e o alcoolismo, Kate Chopin dá voz às mulheres que comandam a narrativa de início ao fim. Contudo, em razão da temática abordada no romance, os editores recusam-se a publicá-lo, o que forçou Chopin a fazê-lo com recursos próprios.

Seguindo com sua produção literária, Kate Chopin, através de duas coletâneas de contos, *Bayou Folk* (1894) e *A Night in Acadie* (1897), publicou importantes produções de sua literatura. Em *Bayou Folk* estão reunidos os primeiros contos da escritora, que, “enriquecidos com os dialetos regionais, abordam a cultura heterogênea do sul da Louisiana” (GUERRA; KNOP, 2011, s.p.) e representam a condição feminina na sociedade patriarcal. Em *A Night in Acadie*, a temática abordada continua sendo a emancipação feminina, levando o livro a ser considerado ousado demais. Uma terceira coletânea de contos intitulada *A Vocation and Voice* foi publicada em 1991, muitos anos após a morte da escritora.

Com o romance *The Awakening* (1899), a autora surpreende a crítica por representar de maneira explícita o desenvolvimento psicológico e sexual de uma mulher americana, da sociedade *creole* de New Orleans. O enredo da obra aborda o desenvolvimento do caso de adultério e a realização individual da personagem Edna Pontellier, uma mulher casada com um importante comerciante de New Orleans e mãe de dois filhos. Insatisfeita com a vida do lar, a protagonista do romance busca sua emancipação durante suas férias no Golfo do México, especificamente na praia de Grand Isle.

Edna apaixona-se por um jovem rapaz, chamado Robert Lebrun, filho da proprietária da casa de praia onde está hospedada, que a auxiliava nas suas práticas de natação no mar. No decorrer da narrativa, Edna impressiona-se com o que acontece ao seu redor, passando a mudar a maneira como se portava na sociedade. A protagonista se vê entre dois extremos: de um lado, Adèle Ratignolle, uma mulher-mãe; do outro, Mademoiselle Reisz, uma pianista solteira. Léonce, seu esposo, intrigado com o novo comportamento da esposa, procura o amigo e médico Mandelet, no intuito de compreender se Edna estaria com algum problema mental.

Com a ida de Léonce para Nova York, Edna oferece um luxuoso jantar na mansão Pontellier e, na mesma noite, abandona seu lar, passando a residir numa casa modesta, nomeada de pombal. Passa a se sustentar da pintura de seus quadros e se envolve sexualmente com Alcée Arobin, um conquistador. Com o retorno de Robert do México, que havia viajado para fugir de um envolvimento mais sério com Edna, ambos podem declarar o amor que sentem um pelo outro, mas o jovem rapaz não vê futuro na relação, pois sua amada é esposa do Sr. Pontellier. Após assistir o parto de sua amiga Adèle, Edna volta para casa e encontra um bilhete de Robert, despedindo-se porque a ama. Dominada pela mágoa do abandono e uma vida sem sentido, Edna entrega-se para as águas do Golfo.

Publicado em 22 de abril de 1899, o livro não foi bem visto pela crítica da época. Dois jornais de St. Louis, *Mirror* e *Globe-Democrat*, consideraram o romance mórbido. Outros

jornais, como *The New York Times*, *Los Angeles Sunday* e *Pittsburgh Leader*, também consideraram a temática muito ousada e não tardou para a fama do romance se espalhar para outros lugares; mediante a ferocidade da crítica, o romance foi banido das livrarias por ser considerado imoral.

Seu reconhecimento como escritora aconteceu somente após sua morte em 1904. Per Seyersted (1980) afirma que o romance não foi totalmente esquecido, sendo alvo de estudos de Cyrille Arnavanon, primeiro francês a discutir a escritora Kate Chopin com Frank Norris e Theodore Dreiser, qualificando *The Awakening* como uma obra realmente significativa para o realismo norte-americano. A partir da segunda metade do século XX, seu romance ressurgiu e assume um lugar significativo no cânone literário norte-americano. Sobre *The Awakening*, Emily Toth enfatiza que “este livro conta a verdadeira história da *belle* St. Louis, que – com talento, ambição e uma longa história de ancestrais femininas independentes e inteligentes – tornou-se a autora do mais radical romance Americano da década de 1890.”<sup>9</sup> (TOTH, 1999, s.p, tradução nossa).

Autora ousada, escritora destemida, mulher decidida: é possível ao leitor se indagar de que fonte provém toda essa inspiração e sagacidade? Importantes considerações no que se refere ao cenário literário europeu são válidas, pois muitos escritores nos Estados Unidos sofreram influência da literatura europeia; o estilo literário de Kate Chopin emerge da admiração por escritores europeus, principalmente franceses. Entre o grupo de realistas e posteriormente de naturalistas, Emile Zola teve significativo impacto sobre escritores norte-americanos ao publicar os romances *Nana* (1880) e *Germinal* (1885). Outro importante escritor que inspirou Kate Chopin foi Guy de Maupassant, o qual pendia para a narrativa de caráter psicológico e crítica social de corrente naturalista. Devido a essa paixão pela literatura francesa e por ter um olhar afiado criticamente sobre a sociedade, Chopin pode ser associada a essas duas correntes literárias. Diante dessas considerações, segundo Seyersted

Naturalmente Kate Chopin reflete, em seus temas e técnicas, os escritores franceses. Ela também foi influenciada pela ênfase geral conferida à sexualidade e ao feminismo na década de 1890. Mas sua perspectiva era mais ampla do que isso. [...] De certa maneira, combinando as ideias de Eurípides e Darwin, ela formou sua visão independente e inteiramente pessoal da paixão e da mulher (SEYERSTED, 1980, P. 198, tradução nossa).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> “This book is the true story of a St. Louis society belle who – with talent and ambition and a long history of smart, independent female mentors and ancestors – became the author of the most radical American novel of the 1890s.” (TOTH, 1999, s.p).

<sup>10</sup> “Kate Chopin did of course reflect French writers, as she did in her themes and techniques. She was also influenced by the general emphasis of the 1890’s on sexuality and feminism. But her perspective was wider

Ainda segundo Seyersted (1980), Kate Chopin é uma figura rara na literatura norte-americana, ocupando um lugar importante e distinto. Todas as críticas sofridas não foram suficientes para ofuscar seu brilho no mundo das letras; ao contrário, a representação da emancipação da mulher – com personagens femininas que mostram ao leitor a sua condição tanto social quanto psicológica – mostra que sua literatura ganha asas para conquistar leitores e leitoras em todo o mundo.

Pouco conhecida no Brasil, uma importante voz do realismo-naturalismo norte-americano, Kate Chopin, encaminha-se para um “despertar”. No mundo acadêmico, a autora goza de uma pequena parcela de popularidade; mas, com exceção desse meio, sua produção literária não é muito conhecida pela população de leitores e leitoras em geral. Celso Mauro Paciornik, em 1994, traduz o romance *The Awakening* como *O despertar* que foi introduzido por Maria Rita Kehl e publicado pela editora Estação Liberdade. Em 2002, Carmen Lúcia Foltran também traduz o romance *The Awakening* como *O despertar*, publicado pela Editora Paz e Terra. Em 2005, essa mesma tradutora traz para os olhos do público leitor brasileiro o primeiro romance da escritora, *At Fault*, traduzido como *Culpados*, pela Editora Horizonte, o qual faz parte da coleção Mulheres e Letras. Faltava a tradução de alguns de seus mais significativos contos. Por isso, em 2011, a Casa Editorial Luminara lança uma coletânea com a tradução dos principais contos da escritora, acompanhados de análises de pesquisadores da área de Estudos Literários e Humanidades Médicas.

Nessa coletânea, *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – Estudos Literários e Humanidades Médicas*, Knop e Guerra, especificamente no comentário Iniciação a Kate Chopin (tempo e espaço), enunciam que:

Embora “regionalista”, a autora possui a habilidade de sair do universo micro para teorizar sobre a sociedade de forma mais abrangente e abordar diversas questões da natureza universal. Exímia contista, ela tratou de forma peculiar alguns temas polêmicos: dificuldades no relacionamento conjugal, discriminação e conscientização feminina, preconceito racial, frivolidade social e escravidão (KNOP & GUERRA, 2011, s.p).

Através de suas histórias, tanto romances quanto poemas e contos, Kate Chopin, nas entrelinhas, escreveu sua autobiografia, pois retratou em sua literatura o cenário de Louisiana e seus habitantes. A vida da escritora desenvolveu-se em meio a movimentos abolicionistas e feministas e por isso, transferiu da realidade para a ficção, muitos acontecimentos que

---

than that. [...] In a manner combinig the ideas of Euripides and Darwin, she had formed her independent and entirely personal view of passion and woman.” (SEYERSTED, 1999, p. 198).

observava. Além de romper muitos paradigmas, Kate Chopin foi “a primeira mulher branca americana, escritora a descrever um homem preto escuro como bonito [...]”<sup>11</sup> (TOTH, 1999, p. 139, tradução nossa).

Considerada uma precursora na literatura feminina norte-americana, Chopin representou a situação que relegava a mulher a uma condição de inferioridade; por intermédio de sua literatura, a escritora renovou a produção estética com sua temática de libertação da mulher, de *fin de siècle* nos Estados Unidos. Segundo Elizabeth Fox-Genovesse (1994), no capítulo *Progression and regression in Edna Pontellier*, “Chopin está explorando uma complexa interação entre homens e mulheres, entre os espaços público e privado, na construção da identidade – especialmente a feminina – pessoal”<sup>12</sup> (FOX-GENOVESE, 1994, p. 259, tradução nossa).

Passando por muitas dificuldades, Kate Chopin não hesitou em afrontar a sociedade de sua época e por esse motivo, marcou com suas digitais a personalidade de uma mulher guerreira na sociedade em que viveu. Afrontou a moral de St. Louis no século XIX, “fumou, leu livros proibidos, manteve amizades masculinas, frequentou sozinha eventos sociais.” (ALLEGRO, 2005, p. 8). Ainda que seu início de vida como escritora não tivesse sido fácil, enfrentando as privações das editoras, Chopin lutou para que sua produção literária não morresse. As obras e contos de Kate Chopin representam a reprovação contra o confinamento da condição feminina; por isso, suas heroínas tentam desconstruir a égide patriarcal.

Assim, toda a biografia da escritora Kate Chopin tem fundamental importância para o conteúdo de sua produção literária. A preferência por abordar temas concernentes à questão feminina na sociedade não provém somente da sua condição como leitora e sobre a influência de grandes nomes da literatura mundial, mas também dos laços familiares que, de uma maneira ou de outra, ajudaram em sua formação inicial. A presença das mulheres de sua vida – mãe, avó e bisavó – certamente inspirou suas personagens femininas. Com isso, é possível perceber que Kate Chopin representa nas heroínas de suas histórias os pensamentos modernos de uma mulher escritora no final do século XIX. Segundo Emily Toth (1993), “Kate Chopin, como Edna Pontellier, era uma mulher moderna em um mundo ainda vitoriano.”<sup>13</sup> (TOTH, 1993, p. 406, tradução nossa). Escritora da “cor local” e de um romance negado ao público durante aproximadamente cinquenta anos, Kate conseguiu superar a falta de receptividade, a

---

<sup>11</sup> “Chopin was the first white American woman author to describe a dark black man as a beautiful [...]” (TOTH, 1999, p. 139).

<sup>12</sup> “[...] Chopin is exploring a complex interaction between men and women, between public and private spaces, in the construction of personal – but especially female – identity.” (FOX-GENOVESE, 1994, p. 259).

<sup>13</sup> “Kate Chopin, like Edna Pontellier, was a modern woman in a still-Victorian world.” (TOTH, 1999, p. 406).

incompreensão e a crítica por parte de muitas editoras, traduzindo em sua literatura as formas de abuso maquiadas contra a mulher.

### 3.2 A protagonista em *The Awakening*: esposa e mãe

Edna Pontellier é a protagonista de *The Awakening* (1899), romance que causou escândalo na sociedade conservadora dos Estados Unidos na virada do século XX devido ao seu conteúdo, o que destinou à escritora Kate Chopin o esquecimento de aproximadamente cinquenta anos. A partir da década de 1960, como resultado da invasão do movimento feminista na sociedade americana e do surgimento da crítica literária feminista, o romance ressurgiu, sendo consagrado pela inegável habilidade artística da autora e pelo caráter inovador, pois seu conteúdo foi considerado investigador “de questões atemporais da mulher; uma escritora que, rompendo com o culto à domesticidade de seu tempo, olhou a mulher como indivíduo e a lançou na esfera social, buscando lhe dar voz e identidade.” (ALLEGRO, 2005, p. 11). Edna possui uma complexidade singular no universo da trama, que reconstitui as ações de uma mulher que tenta se emancipar das regras patriarcais impostas pela sociedade creole de New Orleans. No decorrer da narrativa, Edna sofre transformações físicas e psicológicas, o que leva o narrador a apresentá-la como uma mulher que vai contra os preceitos do sistema patriarcal, não submissa, tampouco mãe, esposa e dona de casa exemplar. O enredo insere-se numa época em que a divisão dos espaços era bem demarcada: ao homem, o espaço público do trabalho e das relações sociais; à mulher, a esfera doméstica.

Por se diferenciar das demais personagens femininas de contos e romances da época, a crítica foi impiedosa com Edna e, conseqüentemente, com Kate Chopin. Perante a condição de inferioridade, a protagonista passa a questionar os valores impostos pela sociedade ditos como “adequados” para as mulheres e com isso, trilha um rumo emancipatório, reagindo contra as injustiças sociais que o patriarcalismo determina às mulheres. O primeiro capítulo da obra apresenta já alguns indícios da transgressão da protagonista, cujas ações se desenvolvem durante suas férias de verão, na praia de Grand Isle, e posteriormente na cidade de New Orleans.

As ações que iniciam o romance anunciam uma mudança na ordem vigente, conduzindo o leitor ao significado dos “despertares” que se apresenta ao longo da narrativa. Em busca de sua emancipação, no intuito de constituir-se como sujeito libertado das regras impostas pela sociedade patriarcal, Edna passa por uma transgressão em relação a ela mesma e com o outro, este representado por algumas personagens importantes do enredo.

A página que abre o romance apresenta o cenário da trama, o qual terá fundamental importância, pois é nele que Edna Pontellier começa a trilhar sua busca pela libertação. A cena inicial da obra traz um pássaro engaiolado, o que nos remete ao estado de reclusão da protagonista: “Um papagaio verde e amarelo empoleirado numa gaiola pendurada do lado de fora da casa repetia incessantemente: ‘*Allez vous-en! Allez vous-en! Sapristi!*<sup>14</sup> Tudo bem!’ Ele podia falar um pouco de espanhol e também de uma língua que ninguém entendia<sup>15</sup> [...]” (CHOPIN, 1994, p. 11). A representação do papagaio engaiolado é uma alusão às amarras sociais que prendem a protagonista. Ao tentar emancipar-se, Edna passa a falar uma língua que ninguém entende na sociedade creole de New Orleans.

Essa situação que condiciona a mulher à inferioridade marca explicitamente a ideologia patriarcal, pois o primeiro ser ficcional que aparece no cenário é Léonce Pontellier, marido de Edna. Sob a ótica do Sr. Pontellier, tem-se a primeira aparição da protagonista, ou seja, é pelo discurso de outro, sob a égide do patriarcalismo, que a personagem feminina é mostrada:

O Sr. Pontellier finalmente acendeu um charuto e começou a fumar, deixando o jornal escorregar preguiçosamente de sua mão. Fixou o olhar num guarda-sol branco que avançava vagarosamente desde a praia. Conseguia enxergá-lo distintamente por entre os troncos magros dos carvalhos e quando passava pelo trecho de camomilas amarelas. O golfo parecia distante, fundindo-se nebulosamente com o azul do horizonte. O guarda-sol continuava se aproximando lentamente. Em baixo da copa debruada de rosa vinham sua esposa, a Sra. Pontellier, e o jovem Robert Lebrun. Quando alcançaram o chalé, sentaram-se aparentando alguma fadiga um de frente para o outro no degrau superior da varanda, encostados cada um num pilar.<sup>16</sup> (CHOPIN, 1994, p. 12).

A focalização da heroína romanesca passa da alusão do pássaro para o conceito de objeto representado pelo guarda-sol. Assim, fica visível o papel de Edna até o momento: nada mais que a coadjuvante da história. Edna é somente um objeto, uma posse de seu marido que a menospreza após seu banho de mar: “– Você está irreconhecível de tão queimada –

<sup>14</sup> “Fora! Fora! (Sapristi é uma expressão blasfema derivada de ‘sacristia’.)”

<sup>15</sup> “A green and yellow parrot, which hung in a cage outside in the door, kept repeating over and over: ‘*Allez vous-en! Allez vous-en! Sapristi! That’s all right!*’ – He could speak a little Spanish, and also a language which nobody understood [...]” (CHOPIN, 2004, p. 1).

<sup>16</sup> “Mr. Pontellier finally lit a cigar and began to smoke, letting the paper drag idly from his hand. He fixed his gaze upon a white sunshade that was advancing at snail’s pace from the beach. He could see it plainly between the gaunt trunks of the water-oaks and across the stretch of yellow chamomile. The Gulf looked far away, melting hazily into the blue of the horizon. The sunshade continued to approach slowly. Beneath its pink-lined shelter were his wife, Mrs. Pontellier, and young Robert Lebrun. When they reached the cottage, the two seated themselves with some appearance of fatigue upon the upper step of the porch, facing each other, each leaning against a supporting post.” (CHOPIN, 2004, p. 3).

acrescentou, olhando para a esposa como se olha para uma peça valiosa de propriedade pessoal que sofrera algum dano.”<sup>17</sup> (CHOPIN, 1994, p. 12).

Ao analisar a passagem em que Edna surge pela primeira vez, é possível perceber como são apresentadas as relações materiais no romance. Ao chegar da praia ao lado de Robert Lebrun, seu amigo, ambos sentam-se um em frente ao outro nos degraus do chalé da família Pontellier. Léonce situa-se um degrau acima, na varanda. Edna e Robert subitamente começam a rir, certamente de algo engraçado que acontecera durante as aulas de natação da protagonista no mar. Léonce fica atônito com tal situação que se apresenta diante de seus olhos, mas desiste de entender o motivo de que tanto riam sua esposa e o jovem Robert. Percebe-se a posição hierárquica que Léonce Pontellier exerce, sentado acima de sua esposa e Robert, relação de poder que tende claramente a se desenvolver na narrativa, mostrando que o poder dos bens materiais e econômicos fica sob domínio do marido, situação evidenciada no momento em que Edna requisita seus anéis ao esposo:

Ela ergueu as mãos, mãos fortes e bem-formadas, e as examinou criticamente, puxando as mangas de linho para acima dos pulsos. Olhar para elas a fez lembrar dos anéis, que entregara ao marido antes de sair para a praia. Estendeu silenciosamente uma mão em sua direção e ele, entendendo, tirou os anéis do bolso do colete e os deixou na palma de sua mão.<sup>18</sup> (CHOPIN, 1994, p. 12).

É explícita a ideologia dominante do sistema patriarcal. Léonce, como chefe do lar, detinha o poder financeiro; logo, cabia a ele distribuir o dinheiro para seus filhos e esposa, na passagem citada, representado pelos anéis da protagonista.

As relações matrimoniais entre Léonce e Edna também representam nitidamente a condição da mulher na esfera do lar. Os capítulos III e IV evidenciam a relação hierárquica do casamento e o papel que este atribuía à mulher no século XIX. O início do capítulo III mostra essa questão ao apresentar a não importância que Edna reserva a seu marido, o Sr. Pontellier, ao voltar do Klein’s hotel, após uma partida de jogos com os amigos. Léonce se indigna diante de tal fato: “Ele considerava muito desagradável que sua mulher, o objetivo único de sua existência, manifestasse tão pouco interesse pelas coisas que lhe interessavam e valorizasse tão

---

<sup>17</sup> “ – You are burnt beyond recognition,” added, looking at his wife as one looks at a valuable piece of personal property which has suffered some damage.” (CHOPIN, 2004, p. 3).

<sup>18</sup> “She held up her hands, strong, shapely hands, and surveyed them critically, drawing up her lawn sleeves above the wrists. Looking at them reminded her of her rings, which she had given to her husband before leaving for the beach. She silently reached out to him, and he, understanding, took the rings from his vest pocket and dropped them into her open palm.” (CHOPIN, 2004, p. 3).

pouco a sua conversa.”<sup>19</sup> (CHOPIN, 1994, p. 16). Essa “veneração” por sua esposa cai por terra quando, ao entrar no quarto ao lado, descobre que um dos seus filhos está com febre, enquanto Edna dorme tranquilamente nos aposentos do casal. Nesse momento, Léonce repreende sua esposa e os leitores ficam sabendo, através da onisciência seletiva múltipla, a voz narrativa nos dá acesso à ideologia patriarcal:

Repreendeu a esposa por seu descuido, sua habitual negligência com as crianças. Se não era o papel de uma mãe tomar conta dos filhos, de quem mais poderia ser? Ele próprio estava inteiramente ocupado com seus negócios de corretagem, não podia estar em dois lugares ao mesmo tempo: ganhar a vida para sua família na rua e ficar em casa para evitar que algum mal lhes sucedesse. Falava de maneira monótona e insistente.<sup>20</sup> (CHOPIN, 1994, p. 16).

Após a repreensão do marido, Edna vai até o quarto de Raoul e, ao retornar para o quarto do casal, recusa-se a falar com Léonce, por não ter plena certeza de que seu marido estaria certo em relação à febre de um dos meninos. As queixas de que Edna é uma mãe negligente percorrem o romance até o fim. É nítida a divisão dos espaços: Léonce, importante comerciante da sociedade creole de New Orleans, como marido e pai de família, responsabiliza-se pelo sustento da casa através do trabalho; à Edna é reservado o espaço do lar, zelar pelo bem-estar dos filhos e marido. Contudo, o capítulo IV mostra que essa tarefa não é muito adequada à protagonista e através da onisciência seletiva múltipla é possível saber o que Léonce pensa em relação a sua esposa: “Seria bem difícil o Sr. Pontellier definir de maneira satisfatória, para si ou para qualquer outra pessoa, onde é que a esposa falhara em seu dever para com os filhos.”<sup>21</sup> (CHOPIN, 1994, p. 18).

Alguns leitores e leitoras podem não compreender em que exatamente a protagonista deixa a desejar como mãe. Tal atitude, aparentemente desprovida de qualquer sentido, mostra o outro lado da questão: o desabrochar de Edna começa a romper com seu papel de mãe no momento em que ela estabelece uma relação de importância com ela mesma, dando menos atenção aos seus filhos e marido. O narrador (a), então, mostra aos leitores que “em resumo, a Sra. Pontellier não era do tipo maternal”<sup>22</sup> (CHOPIN, 1994, p. 19). Com isso, a protagonista

<sup>19</sup> “He thought it very discouraging that his wife, who was the sole object of his existence, evinced so little interest in things which concerned him, and valued so little his conversation.” (CHOPIN, 2004, p. 7).

<sup>20</sup> “He approached his wife with her inattention, her habitual neglect of the children. It if was not a mother’s place to look after children, whose on earth was it? He himself had his hands full with his brokerage business. He could not be in two places at once; making a living for his family on the street, and staying at home to see that no harm befell them. He talked in a monotonous, insistent way.” (CHOPIN, 2004, p. 8).

<sup>21</sup> “It would have been a difficult matter for Mr. Pontellier to define to his own satisfaction or any one else’s wherein his wife failed in her duty toward their children.” (CHOPIN, 2004, p. 11).

<sup>22</sup> “In short, Mrs. Pontellier was not a mother-woman.” (CHOPIN, 2004, p. 11).

do romance encaminha-se para um processo de emancipação, afrontando os preceitos morais da época.

Mesmo que nos Estados Unidos os ideais do movimento feminista foram ganhando espaço através do tempo, a participação de muitas mulheres fora das paredes do lar foi realidade para uma pequena parte da população feminina. A maioria das mulheres vivia em condições de obediência e submissão ao pai ou esposo, seguindo com o modelo feminino, que as direcionavam para o destino único: casamento e maternidade. Não havia qualquer forma de sobrevivência para as mulheres fora do casamento; a elas eram atribuídas características provindas de sua natureza, como a submissão, o instinto materno, a doçura e a pureza. Edna Pontellier, personagem feminina que representa aos olhos do patriarcalismo e de acordo com os preceitos culturais da época a “esposa rebelde”, não se deixa oprimir pela sina a ela destinada; ao contrário, não vive na reclusão do lar e ousa desafiar o marido e a sociedade creole da Louisiana.

A prática das ações da protagonista revelam os sintomas de uma mulher tentando se firmar como sujeito, buscando a liberdade, autonomia e conhecimento. Edna procura se afastar dos costumes conservadores e religiosos de seu casamento, alicerçados nos pilares patriarcais. As paixões da protagonista, que vão da infância até a juventude, permanecem na esfera do amor platônico, pois “o oficial de cavalaria de olhos tristonhos, o jovem noivo de uma moça da fazenda vizinha e a figura de um ator trágico, que ela emoldurava em sua escrivania, jamais souberam de seus sentimentos” (SROCZINSKY, 2004, p. 79). Ainda solteira, a protagonista revela-se uma mulher pouco ligada às convenções, pois afronta o poder patriarcal, casando-se com um católico contra a vontade de sua família. A voz narrativa apresenta como Edna e Léonce se conheceram:

Seu casamento com Léonce Pontellier foi puramente acidental, parecendo-se muito, neste aspecto, com muitos outros casamentos que se fantasiam de decretos do Destino. Foi durante sua grande paixão secreta que ela o conheceu. Ele se apaixonou, como os homens costumam fazer, e fez seu pedido com uma gravidade e um ardor que nada deixavam a desejar. Ele agradava-lhe; sua devoção absoluta a lisonjeava. Ela imaginava que havia uma afinidade de pensamento e gosto entre eles, imaginação esta que se mostrou enganosa. Acrescente-se a isso a violenta oposição do pai e da irmã a seu casamento com um católico e não precisamos procurar outros motivos para levá-la a aceitar Monsieur Pontellier como marido.<sup>23</sup> (CHOPIN, 1994, p. 31-32).

---

<sup>23</sup> “Her marriage to Léonce Pontellier was purely an accident, in this respect resembling many other marriages which masquerade as the decrees of Fate. It was in the midst of her secret great passion that she met him. He fell in love, as men are in the habit of doing, and pressed his suit with an earnestness and an ardor which left nothing to be desired. He pleased her; his absolute devotion flattered her. She fancied there was a sympathy of thought and taste between them, in which fancy she was mistaken. Add to this violent opposition of her father and her sister Margaret to her marriage with Catholic, and we need seek no further for the motives which led her to accept Monsieur Pontellier for her husband.” (CHOPIN, 2004, p. 27).

Nessa passagem, a protagonista pratica uma transgressão das normas patriarcais; ela mesma decide se casar com Léonce, rompendo o paradigma do século XIX, em que o pai escolhia um marido para a filha. Outra questão a ser avaliada é a percepção que a protagonista poderia ter em relação ao matrimônio com base em suas paixões anteriores. Sentindo-se valorizada por Léonce e com o intuito de sair da casa do pai e habitar a casa do marido como uma propensão à liberdade, Edna aceita o casamento com Léonce. Porém, o passar do tempo revela à protagonista o que seu casamento, de fato, significa, colocando-a de frente com a realidade.

O primeiro indício do descontentamento na esfera matrimonial acontece em Grand Isle, numa bela noite de verão. Ao retornar da praia com outros hóspedes do chalé Lebrun, Edna decide deitar-se na rede da varanda, contrariando seu marido quando este insistentemente a chamava para se juntar a ele no quarto do casal:

- O que você está fazendo aqui fora, Edna? Achei que a encontraria na cama – disse o marido quando a encontrou ali deitada. Ele viera com Madame Lebrun e a deixara na casa. A esposa não replicou.
- Está dormindo? – perguntou ele, curvando-se-se para olhá-la mais de perto.
- Não. – Seus olhos cintilaram intensos e brilhantes, sem qualquer sombras de sono, enquanto olhava para os dele. [...].
- Léonce, vá para a cama –, disse. – Pretendo ficar aqui fora. Não estou com vontade de entrar e não pretendo fazê-lo. E não fale assim comigo novamente: eu não lhe responderei.<sup>24</sup> (CHOPIN, 1994, p. 48).

Assim, várias ações marcam a transgressão psicológica e social da protagonista Edna Pontellier. Nessa questão, o capítulo VII retrata o mundo das convenções e aparências ao qual o Sr. Pontellier está atrelado, ou seja, da alta aristocracia de New Orleans. A linguagem explícita demarca a queda das máscaras do ambiente irônico, em que o diálogo entre marido e mulher mostra as insatisfações individuais. Nesse sentido, a narrativa apresenta um jantar na mansão Pontellier entre Edna e Léonce, numa terça-feira à noite, um tempo depois do retorno da praia de Grand Isle, dia em que Edna deveria receber visitas domiciliares, normalmente esposas e filhas de clientes abastados do comércio de Léonce, no entanto, ela passa o dia fora de casa.

O diálogo entre marido e mulher mostra que a protagonista está deixando de desempenhar o papel a ela destinado na sociedade e no lar para praticar algo que sua

---

<sup>24</sup> “What are you doing out here, Edna? I thought I should find you in bed, said her husband, when he discovered her lying there. He had walked up with Madame Lebrun and left her at the house. His wife did not reply. Are you sleep? he asked, bending down close to look at her. No. Her eyes gleamed bright and intense, with no sleepy shadows, as they looked into his. [...] Léonce, go to bed, she said. I mean to stay out here. I don’t wish to go in, and I don’t intend to. Don’t speak to me like that again; I shall not answer you.”<sup>24</sup> (CHOPIN, 2004, p. 46-47).

consciência deseja. A importância dessa atitude, entre a conversa de Léonce e Edna, exibe a estratégia de Kate Chopin em representar a repressão sofrida pela mulher ao tentar violar sua condição na esfera patriarcal. Ao saber do ocorrido, Sr. Pontellier repreende Edna por sua negligência. As falas dessas duas personagens representam o confronto entre marido e mulher:

- Fora! – exclamou o marido com algo de genuína consternação genuína na voz, pousando a galheta de vinagre na mesa e olhando para Edna através dos óculos. – Ora, o que poderia tê-la levado a sair numa terça-feira? O que você tinha para fazer?
- Nada. Simplesmente fiquei com vontade de sair, e saí.
- Bem, espero que você tenha deixado alguma desculpa convincente – disse o marido, mais tranqüilizado, acrescentando uma pitada de pimenta Caiena à sopa.
- Não, não deixei desculpa nenhuma. Disse para o Joe dizer que eu havia saído, só isso.
- Mas minha querida, pensei tivesse compreendido, a essa altura, que as pessoas não fazem coisas assim; precisamos observar *les convenances*<sup>1</sup> se quisermos acompanhar a procissão e não ficarmos para trás. Se decidi sair de casa esta tarde, devia ter deixado alguma explicação adequada para sua ausência.
- Esta sopa está realmente impossível; é estranho que aquela mulher ainda não tenha aprendido a fazer uma sopa decente [...] <sup>25</sup> (CHOPIN, 1994, p. 71).

O pequeno fragmento do diálogo entre Léonce e Edna mostra duas vezes em confronto no meio social: de um lado, Léonce Pontellier, repreendendo sua esposa por desobedecer a uma norma imposta à mulher; de outro, Edna rompendo com seu papel social de esposa. Os enunciados proferidos pela voz do Sr. Pontellier estão sob a égide do patriarcalismo, representando a concretude desse sistema, em evidenciar qual o papel ocupado pela mulher no seio da sociedade: ser mãe, esposa e dona de casa dedicada. Edna é regida pelos pensamentos feministas, por isso é repreendida pelo marido por não cumprir seu papel social – de receber as esposas e filhas de clientes abastados do comércio de Léonce – e por sua desatenção com as atividades do lar.

A conversa entre o casal explicita o início da liberdade da protagonista, que está reagindo contra as convenções sociais da época. Uma atitude relevante após a discussão durante o jantar é a ação que Edna pratica num ato repulsivo ao casamento, pisoteando sua

---

<sup>25</sup> “Out!” exclaimed her husband, with something like genuine conservation in his voice as he laid down the vinegar cruet and looked at her through his glasses.  
 “Why, what could have taken you out on Tuesday? What did you have to do?”  
 “Nothing. I simply felt like going out, and I went out.”  
 “Well, I hope you left some suitable excuse,” said her husband, somewhat appeased, as he added a dash of cayenne pepper to the soup.  
 “No, I left no excuse [...]”  
 “Why, my dear, I should think you’d understand by this time that people don’t do such things; we’ve got to observe *les convenances* if we ever expect to get on and keep up with the procession. If you felt that you had to leave home this afternoon, you should have left some suitable explanation for your absence.”  
 “This soup is really impossible; its strange that woman hasn’t learned yet to make a decent soup. Any free-lunch stand in town serves a better one”.<sup>25</sup> (CHOPIN, 2004, p. 77).

aliança: “Em certo momento ela parou, e tirando a aliança de casamento, atirou-a no tapete. Quando a viu ali caída, pisoteou-a com o salto do sapato tentando esmagá-la. Mas o pequeno salto de sua botina não fez uma amassadura, uma marca sequer no anelzinho cintilante.”<sup>26</sup> (CHOPIN, 1994, p. 73-74).

A atitude da protagonista em pisotear sua aliança é mais uma das marcas que mostram o descontentamento na esfera conjugal. Contudo, o sistema patriarcal mantém-se resistente representado pela aliança intacta. Edna não se dá por vencida e analisa sua atitude de pisotear a aliança, e quebrar um vaso, considerando-a um ato tolo de sua parte. Ela começa a seguir seus pensamentos, atitudes e sentimentos. Abandona completamente os dias de visitas nas terças-feiras em sua casa e não se importa com a supervisão dos afazeres domésticos, e com isso a protagonista rompe com o paradigma da mulher do século XIX.

Algumas passagens são ilustrativas a fim de mostrar a atitude audaciosa da personagem que se revela nada servil, não se importando com a atenção à casa, aos filhos e ao marido. A onisciência seletiva mostra a indignação de Léonce Pontellier em relação às atitudes de sua esposa:

O Sr. Pontellier havia se mostrado um marido bastante atencioso, enquanto se deparara com uma certa submissão tácita da esposa. Mas a nova e inesperada linha de conduta de Edna o desconcertava inteiramente. Ela o chocava. Além disso, seu absoluto descaso pelos deveres de esposa o irritava. Quando o Sr. Pontellier se tornava rude, Edna ficava insolente. Ela resolvera jamais dar outro passo atrás.<sup>27</sup> (CHOPIN, 1994, p. 79).

Kate Chopin engendrou na criação de sua heroína os ideais da primeira onda do movimento feminista, que emergia enquanto o romance era escrito. Embora algumas dessas características sejam limitadas, são muito importantes na composição total da personagem principal de *The Awakening*, já que esses traços sugerem o perfil de uma mulher à frente de seu tempo, descontente com a vida submissa. Edna não é uma dona de casa exemplar, tampouco um modelo de esposa fiel; com isso, reproduz atitudes nada comuns entre a maioria das mulheres na época da confecção do romance.

A protagonista não se preocupa em atender e agradar às necessidades de Léonce e dos filhos e abandona totalmente os cuidados da casa; em determinado momento do enredo, como

<sup>26</sup> “Once she stopped, and taking off her wedding ring, flung it upon the carpet. When she saw it lying there, she stamped her heel upon it, striving to crush it. But her small boot heel did not make an indenture, not a mark upon the little glittering circlet.”<sup>26</sup> (CHOPIN, 2004, p. 80).

<sup>27</sup> “Mr. Pontellier had been a rather courteous husband so long as he met a certain tacit submissiveness in his wife. But her new and unexpected line of conduct completely bewildered him. It shocked him. Then her absolute disregard for her duties as a wife angered him. When Mr. Pontellier became rude, Edna grew insolent. She had resolved never to take another step backward.” (CHOPIN, 2004, p. 86-87).

aponta o texto, lembrando-se das tarefas de casa exercidas por Madame Ratignolle, retoma a pintura de seus quadros e é ferozmente repreendida pelo marido:

– Parece-me a mais rematada loucura que uma mulher à frente de um lar e mãe de filhos passe numa ateliê os dias que seriam melhor empregados contribuindo para o conforto de sua família.

– Tenho vontade de pintar – respondia Edna. – Talvez isto não dure para sempre.

– Então, em nome de Deus pinte! Mas não deixe que a família vá para o diabo. Veja Madame Ratignolle; o fato de manter sua prática musical não faz com que ela deixe tudo mais cair no caos. E ela é mais música do que você uma pintora.

– Ela não é música e eu não sou pintora. Não é por causa da pintura que eu deixo as coisas de lado.

– É por conta do que, então?

– Oh! Não sei. Deixe-me em paz; você me aborrece.

O Sr. Pontellier cismava às vezes que sua esposa poderia estar ficando um pouco desequilibrada mentalmente. Podia perfeitamente perceber que ela não era a mesma. Isto é, não conseguia ver que ela estava se tornando ela mesma e se desfazendo diariamente daquele ser fictício que usamos como uma roupa para aparecer diante do mundo.<sup>28</sup> (CHOPIN, 1994, p. 79).

Através do discurso, tem-se Edna como uma mulher que contraria o marido, evidenciando rebeldia, uma atitude nada admissível, de acordo com a ótica patriarcal. Porém, se para Léonce a atitude rebelde de Edna é algo que ele não pode compreender, os atos posteriores de emancipação que a protagonista virá a praticar o levarão a duvidar do equilíbrio mental de sua esposa. O capítulo XXII apresenta o diálogo entre o Dr. Mandelet, médico e amigo da família, e Léonce Pontellier. O assunto refere-se à repentina mudança de comportamento de Edna, que passa a abandonar suas obrigações sociais e vaga pelas ruas de New Orleans, regressando para casa somente após o escurecer. De acordo com Léonce Pontellier, Edna está mudada com ele e com o mundo: “– Formou certa idéia na cabeça com respeito aos direitos eternos das mulheres e... entende... nos vemos pela manhã, à mesa do desjejum.”<sup>29</sup> (CHOPIN, 1994, p. 89).

<sup>28</sup> “It seems to me the utmost folly for a woman at the head of a household, and the mother of children, to spend in an atelier days which would be better employed contriving for the comfort of her family.

‘I feel like painting,’ answered Edna. ‘Perhaps I shan’t always feel like it.’

‘Then in God’s name paint! But don’t let the family go to the devil. There’s Madame Ratignolle; because she keeps up her music, she doesn’t let everything else go to chaos. And she’s more of a musician than you are a painter.’

‘She isn’t a musician, and I’m not a painter. It isn’t on account of painting that I let things go.’

‘On account of what, then?’

‘Oh! I don’t know. Let me alone; you bother me.’

In sometimes entered Mr. Pontellier’s mind to wonder if his wife were not growing a little unbalanced mentally. He could see plainly that she was not herself. That is, he could not see that she was becoming herself and daily casting aside that fictitious self which we assume like a garment with which to appear before the world. (CHOPIN, 2004, p. 87).

<sup>29</sup> “[...] her whole attitude – toward me and everybody and everything – has changed [...]. She’s got some sort of notion in her head concerning the eternal rights of women; and you understand – we meet in the morning at the breakfast table.” (CHOPIN, 2004, p. 100).

Diante de tal confissão, Dr. Mandelet é obrigado a perguntar se ela “vem se relacionando ultimamente com algum círculo de mulheres pseudointelectuais – seres superiores superespirituais? Minha esposa tem me falado sobre elas.”<sup>30</sup> (CHOPIN, 1994, p. 89). Léonce afirma que Edna não tem se associado a ninguém, mas enfatiza que não aprova tais atitudes da esposa, revelando-se um pouco preocupado.

Prosseguindo com o diálogo, Dr. Mandelet pergunta se a nova maneira de agir de Edna seria hereditária, o que Léonce nega também. Léonce diz ao amigo Mandelet que Edna é de família presbiteriana de Kentucky e que todos os integrantes da família, do pai às irmãs, seguem o presbiterianismo, lembrando que a irmã mais nova de Edna se casará em breve. Mandelet aconselha Léonce a mandá-la para o casamento da irmã, uma vez que seria bom para a protagonista passar algum tempo com seus familiares. Léonce deseja que Edna faça isso, mas, de acordo com a opinião dela, “o casamento é um dos espetáculos mais lamentáveis da Terra.”<sup>31</sup> (CHOPIN, 1994, p. 90). O Sr. Pontellier fica enfurecido ao recordar tal opinião de sua esposa, pois indiretamente, Edna critica seu casamento e sua transgressão emancipatória ultrapassa as fronteiras do privado, ganha o espaço público, e viola, então, todas as regras patriarcais vigentes na época.

O conselho do Dr. Mandelet diante de tal afirmação é que Léonce deixe Edna “em paz” por algum tempo, que ela deve estar tomada por algum temperamento caprichoso. Afirma que seria em vão ambos tentarem descobrir as causas desse comportamento que em breve se revelaria passageiro. Edna não representa o modelo de mulher predominante no final do século XIX no ambiente social creole de New Orleans, pois ela não desempenha o papel que a sociedade tem destinado à mulher ao longo do tempo; ao contrário, suas atitudes não são de obediência e submissão nem ao marido, nem ao pai, quando este a visita na mansão Pontellier.

O Coronel, como todos o chamavam, estava na cidade com o intuito de comprar um presente de casamento para sua filha Janet e uma roupa distinta para se apresentar na cerimônia matrimonial. Ele estava em companhia de Edna, que mostrou seu ateliê ao pai e tentou rascunhar um retrato dele. Levou-o à *soirée musicale* e às corridas de cavalo, onde encontraram Sra. Merriman, Sra. Highcamp e Alcée Arobin. Durante o jantar, na quinta-feira à noite, no qual Dr. Mandelet se fez presente a convite de Léonce Pontellier, a fim de verificar o comportamento de protagonista, Edna se mostra muito animada e radiante, falando das corridas de cavalo, das quais ela e seu pai haviam participado à tarde.

---

<sup>30</sup> “has she been association of late with a circle of pseudo-intellectual women – super-spiritual superior beings? My wife has been telling me about them”<sup>30</sup> (CHOPIN, 2004, p. 100).

<sup>31</sup> “[...] a wedding is one of the most lamentable spectacles on earth.” (CHOPIN, 2004, p. 101).

Mandelet de início não notou nenhuma diferença no comportamento de Edna até que, entre um episódio e outro, a protagonista também quis contar uma de suas histórias. O enredo referia-se a uma mulher que fugira com seu amante numa piroga e nunca mais retornara. O relato proferido por Edna revelava um tom apaixonado em sua voz, fazendo parecer verossímil aos ouvintes. A história de Edna não deixa, de alguma maneira, consciente ou inconscientemente, de expressar um desejo de partir com seu amado Robert Lebrun para longe do matrimônio com Léonce Pontellier. De certa forma, Dr. Mandelet

Estudava atentamente sua anfitriã por baixo de suas sobrancelhas hirsutas e observava a sutil mudança que a transformara da mulher indiferente que conhecera num ser que, por um momento, pareceu-lhe palpitante de forças vitais. Sua fala era calorosa e enérgica. Não havia repressão em seu olhar ou gestos. Ela sugeria um belo animal luzidio acordando ao sol.<sup>32</sup> (CHOPIN, 1994, p. 94-95).

Tal observação, no que se refere à Edna Pontellier, fá-lo refletir, ao retornar para casa na escuridão da noite, sobre a cena que presenciara no jantar, levando-o a proferir baixinho o desejo de que o *affair* de Edna não fosse Alcée Arobin.

Se Edna, através de seu comportamento, intriga Léonce, a emancipação e repressão batem de frente quando a protagonista diz a seu pai que não irá ao casamento de sua irmã Janet, sem ao menos proferir qualquer desculpa para tal ato. O Sr. Pontellier não queria se envolver na briga entre pai e filha, estava seguindo os conselhos do Dr. Mandelet, deixando sua esposa fazer o que quisesse. Em meio a uma discussão calorosa, o Coronel acusou Edna de não ser uma boa filha, afirmando que Janet e Margaret não falariam mais com ela devido à decisão de não estar presente no casamento. Acompanhando o sogro, Léonce disse que pararia no casamento quando estivesse a caminho de Nova York, tentando compensar a atitude de sua esposa. As últimas palavras proferidas pelo Coronel antes de sua partida representam a indignação do patriarcalismo e servem para enfatizar a repressão da mulher: “– Você é brando demais, muito brando mesmo, Léonce – declarou o coronel. – Autoridade, coerção é o que é preciso. Agir com toda a firmeza; a única maneira de lidar com uma esposa. Pode acreditar no que digo”<sup>33</sup> (CHOPIN, 1994, p. 96).

Às vésperas da partida de Léonce para Nova York, Edna, de maneira afetuosa, comporta-se como uma esposa dedicada, voltando sua atenção aos cuidados do marido e das

<sup>32</sup> “Observed his hostess attentively from under his haggly brows, and noted a subtle change which had transformed her from the listless woman he had known into a being who, for the moment, seemed palpitant with the forces of life. Her speech was warm an energetic. There was no repression in her glance or gesture. She reminded him of some beautiful, sleek animal waking up in the sun.” (CHOPIN, 2004, p. 107).

<sup>33</sup> “‘You are too lenient, too lenient by far, Léonce,’ asserted the Colonel. ‘Authority, coercion are what is needed. Put your foot down good and hard; the only way to manage a wife. Take my word for it’.”(CHOPIN, 2004, p. 109).

roupas para a viagem. Muitas lágrimas rolam em sua face quando ele parte, mas, ao ver-se sozinha, sem o marido e os filhos que são levados para Iberville pela avó Pontellier, uma paz de espírito instala-se na protagonista, que passa a ver tudo o que acontece ao seu redor sob diferente ângulo. As percepções da protagonista são de leveza, diferentes, como ela nunca experimentara antes. A ausência de Léonce contribui fortuitamente para a emancipação de Edna, já que sua presença tem a finalidade de representar a égide patriarcal, repreendendo o comportamento “às avessas” de sua esposa que muito se distanciava do modelo que as convenções sociais atribuíam à mulher no século XIX. Ultrapassando mais uma fronteira, Edna, sentada à biblioteca da mansão Pontellier, desafia a sociedade ao valer-se de uma prática vista com maus olhos pelo patriarcalismo, o contato com a leitura:

Edna sentou-se à biblioteca depois do jantar e leu Emerson<sup>34</sup> até ficar com sono. Percebeu que negligenciara suas leituras e tomou a decisão de enveredar de novo por uma trajetória de estudos proveitosos, agora que seu tempo lhe pertencia integralmente para fazer o que bem quisesse.

Depois de um banho refrescante, Edna foi para a cama. E enquanto se aconchegava confortavelmente por baixo do edredom, invadiu-a uma sensação de quietude como jamais sentira<sup>35</sup> (CHOPIN, 1994, p. 98-99).

Edna Pontellier transgredir as normas da égide patriarcal. A protagonista não é a mulher do tipo que habita o mundo da fantasia e da ilusão; ao contrário, os atos de emancipação que passam a construir a individualidade e conseqüentemente a identidade de Edna mostram que a leitura é somente mais uma prática em resposta à insatisfação no teto conjugal e a mediocridade do seu cotidiano.

Além de abandonar suas obrigações na esfera do lar, Edna, na ausência de seu marido, decide abandonar a residência na Esplanade Street para viver do seu trabalho como pintora e da herança de sua mãe, numa casa simples e modesta. Ao retornar de uma de suas visitas à Mademoiselle Reisz, seguindo o exemplo da amiga que reside sozinha e se sustenta, Edna escreve uma carta a seu marido e comunica sua decisão de deixar a mansão:

Antes do jantar, naquela noite, Edna escreveu uma carta graciosa ao marido, contando-lhe sobre a intenção de se mudar para a casinha no mesmo quarteirão e de dar um jantar de despedida antes de sair, lamentando que ele não estivesse ali

<sup>34</sup> Ralph Waldo Emerson (1803-1882), filósofo e ensaísta americano, foi um dos principais membros de um movimento intelectual conhecido com Transcendentalismo, que defendia a individualidade de todas as formas de vida. (Cf. *Enciclopédia Compacta Isto É – Guinness*. São Paulo: Ed. Três, 1995, p. 227).

<sup>35</sup> “Then Edna sat in the library after dinner and read Emerson until she grew sleepy. She realized that she had neglected her reading, and determined to start anew upon a course of improving studies, now that her time was completely her own to do with as she liked. After a refreshing bath, Edna went to bed. And as she snuggled comfortably beneath the eiderdown a sense of restfulness invaded her, such as she had not known before.” (CHOPIN, 2004, p. 112).

para compartilhá-lo, para colaborar no cardápio e ajudá-la a recepcionar os convidados. A carta ficou esplêndida e transbordava contentamento<sup>36</sup> (CHOPIN, 1994, p. 109).

Ao saber das intenções de sua esposa, Léonce lhe responde a carta com sentimento de reprovação, não aceitando as condições dela. Muito preocupado com o que as pessoas poderiam interpretar sobre a conduta financeira de seus negócios, no mesmo pacote do correio que continha a carta para Edna, Léonce enviara instruções a um arquiteto sobre a reforma da mansão Pontellier a ser executada durante sua ausência. Além disso, uma breve nota explicativa saía no jornal diário, comunicando que o casal Pontellier faria uma viagem ao exterior e que a mansão passaria por uma reforma e assim “o Sr. Pontellier salvara as aparências”<sup>37</sup> (CHOPIN, 1994, p. 124).

A troca de correspondência entre marido e esposa apresenta, no universo ficcional de *The Awakening*, as atitudes irônicas em que a relação entre Edna e Léonce se desenvolve, mostrando as ações de uma mulher decidida a não ser mais dominada pelo sistema patriarcal. Edna transita da anulação à emancipação, e num ato de muita coragem para a época, tenta ingressar no mundo do trabalho. Tal ato se concretiza com um luxuoso jantar oferecido pela protagonista para alguns convidados, no trigésimo capítulo da obra. Isso nos remete a última ceia, pois é do conhecimento de todos que, para anunciar a sua morte, Jesus Cristo reuniu seus doze Apóstolos e para eles, ofereceu a Santa Ceia.

O jantar, ao mesmo tempo em que marca um importante acontecimento na vida da protagonista, que passa a ingressar no mundo do trabalho e decide viver num imóvel menos arrojado, também é a comemoração dos vinte e nove anos da protagonista e o pré-anúncio da sua morte, já que Edna se suicidará nas águas do Golfo, chegando à conclusão de que não pode mais habitar um mundo que repreende a mulher.

Em *The second coming of Aphrodite*, Sandra Gilbert (1994) expressa a importância da ceia oferecida por Edna, argumentando que “[...] *O despertar* é uma ficção feminina, a qual aproxima e revisa o hedonismo do fim do século para propor um mito feminista e matriarcal de Afrodite/Vênus como uma alternativa ao mito masculino e patriarcal de Jesus.”<sup>38</sup> (GILBERT, 1994, p. 271, tradução nossa).

<sup>36</sup> “Before dinner in the evening Edna wrote a charming letter to her husband, telling him of her intention to move for a while into the little house around the block, and to give a farewell dinner before leaving, regretting that he was not there to share it, to help out with the menu and assist her in entertaining the guests. Her letter was brilliant and brimming with cheerfulness.” (CHOPIN, 2004, p. 126).

<sup>37</sup> “Mr. Pontellier had saved appearances!” (CHOPIN, 2004, p. 144).

<sup>38</sup> “[...] *The Awakening* is a female fiction that both draws upon and revises fin de siècle hedonism to propose a feminist and matriarchal myth of Aphrodite/Venus as an alternative to the masculinist and patriarchal myth of Jesus.” (GILBERT, 1994, p. 171).

Sobre o jantar, as palavras proferidas por Alcée Arobin, ao questionar a protagonista a respeito do *coup d'état* (golpe de estado), evidenciam a ironia de Kate Chopin. Para Edna, o jantar oferecido marca sua transição de objeto para sujeito; por isso, responde à Arobin que tudo será regado a muito luxo e exuberância, deixando os gastos financeiros por conta de Léonce Pontellier: “Oh! vai ser ótimo; tudo que tenho de melhor – cristal, prata e ouro, Sèvres, flores, música e champanhe para se nadar dentro. Deixarei Léonce pagar as contas. Fico só imaginando o que ele vai dizer quando vir as contas”<sup>39</sup> (CHOPIN, 1994, p. 113-114).

Dessa forma, a importância que Kate Chopin atribui ao jantar remete à “Santa Ceia” oferecida por Jesus Cristo aos seus doze apóstolos. Como Cristo, Edna convida doze pessoas que se ligam direta ou indiretamente ao seu processo de emancipação: “Ela calculara uma dúzia exata de pessoas sentadas à sua mesa redonda de mogno, esquecendo-se por um momento de que Madame Ratignolle estava *souffrante*<sup>40</sup>, em último grau e inapresentável, e sem prever que Madame Lebrun lhe enviaria milhares de desculpas no último momento.”<sup>41</sup> (CHOPIN, 1994, p. 114-115). Dez pessoas se fazem presentes: o Sr. e a Sra. Merriman, a Sra. Highcamp, Alcée Arobin, Mademoiselle Reisz, Sr. Ratignolle, Victor Lebrun, Srta. Mayblunt ao lado de Gouvernail e a protagonista Edna Pontellier, esbanjando *glamour* coroada com uma tiara de diamantes. Rodeada por seus convidados, a anfitriã estabelece com eles uma relação de poder. Edna Pontellier era a senhora do ambiente, a pessoa que chamava a atenção e atraía as demais personagens ali presentes para perto de si. O narrador a descreve como uma soberana: “Havia algo em sua atitude, em toda sua aparência, quando reclinava a cabeça contra a cadeira de espaldar alto e estendia os braços, que sugeria a mulher régia, aquela que governa, que avalia, que não tem par.”<sup>42</sup> (CHOPIN, 1994, p. 118).

Em relação à presença de determinadas personagens no jantar oferecido por Edna, Maria Eloisa Sroczynski (2004) ressalta que:

Primeiramente, é sintomático que todos os participantes da festa estabelecem, em grau maior ou menor, um paralelismo com o “despertar” de Edna Pontellier. Eles são coadjuvantes de um processo de libertação e, de uma forma ou de outra, auxiliaram-na a ver o mundo diferentemente: Alcée Arobin enquanto expressão de erotismo; Mademoiselle Reisz enquanto independência profissional. Os outros, se

<sup>39</sup> “Oh! It will be very fine; all my best of everything – crystal, silver and gold, Sèvres, flowers, music, and champagne to swim in. I’ll let Léonce pay the bills. I wonder what he’ll say when he sees the bills.” (CHOPIN, 2004, p. 131).

<sup>40</sup> “Doente”. (Eufemismo para grávida).

<sup>41</sup> “She had counted upon an even dozen seating themselves at her round mahogany board, forgetting for the moment that Madame Ratignolle was to the last degree *souffrante* and unpresentable, and not foreseeing that Madame Lebrun would send a thousand regrets at the last moment.” (CHOPIN, 2004, p. 132).

<sup>42</sup> “There was something in her attitude, in her whole appearance when she leaned her head against the high-backed chair and spread her arms, which suggested the regal woman, the one who rules, who looks on, who stands alone.” (CHOPIN, 2004, p. 136).

não auxiliares diretos de libertação, também não se caracterizam como empecilhos. Por isso, é inadmissível a presença de Madame Ratignolle, de Robert Lebrun e do próprio marido. Tanto Adèle quanto Mr. Pontellier representam linguagens que estão sendo questionadas por Edna: o discurso da mulher-mãe e o discurso da mulher-esposa, ambos atrelados à esfera fechada do lar e da domesticidade. No caso de Robert Lebrun, até aquele momento, ele representa a imagem do amor perfeito e visceral. Na verdade, ele é o sujeito da paixão, pelo qual vale a pena imolar-se. Ele corresponde à suprema satisfação, simbiose do corpo e da alma. Sua presença não traria ao banquete a simbolização de uma festa ritual, uma vez que esta festa celebra a possibilidade do que está por vir, o angúrio do futuro, embora este, depois, se revele às avessas (SROCYNSKI, 2004, p. 61).

Assim, os convidados da protagonista estabelecem um elo com o jantar, já que este mostra quanto emancipada está Edna, que se vale desse acontecimento para concretizar e comemorar sua independência profissional e financeira. O banquete é um rito de passagem na vida da protagonista, que, ao final do romance, entrega-se às águas do Golfo como uma maneira de ressuscitar da condição que lhe é imposta. O jantar é mais um ato de emancipação que a protagonista pratica na esfera conjugal; contudo, a interação com outra personagem é de suma importância para o “despertar” de Edna, que vai representar o seu deslize como mãe. Essa personagem é Adèle Ratignolle.

Os leitores podem perceber que Edna é uma mulher menos interessada em assuntos relacionados a seus filhos, Raoul e Etienne; ao contrário de Madame Ratignolle, um exemplo de mulher-mãe naquele verão em Grand Isle. Adèle Ratignolle tinha muito estima pela Sra. Pontellier e, com certa frequência, pegava suas costuras e ia sentar-se com Edna. Em uma dessas tardes, Adèle costurava roupas de inverno para seus filhos em plena tarde de verão. Edna estava segura das necessidades de seus filhos para o inverno e achava desnecessário preocupar-se com isso durante suas férias. Em relação às relações matrimoniais, Madame Ratignolle tinha uma posição contrária à Edna. Adèle critica o hábito de Léonce passar as noites no clube ou no Klein’s Hotel jogando partidas, mas Edna responde de uma maneira nada convencional: “– Oh! Que nada! – disse Edna com o olhar vazio. – O que eu faria se ele ficasse em casa? Não temos nada a nos dizer.”<sup>43</sup> (CHOPIN, 1994, p. 93).

Adèle Ratignolle é mencionada no quarto capítulo do romance, quando o narrador (a) apresenta como se estabeleciam as relações maternas naquele verão em Grand Isle: “uma delas era a corporificação de toda graça e charme femininos. [...] Ela chamava-se Adèle Ratignolle.”<sup>44</sup> (CHOPIN, 1994, p. 19). Além das demais personagens, as quais possuem uma ligação com Edna, o início de sua ocorre em relação à Adèle Ratignolle, que também se

<sup>43</sup> “‘Oh! Dear no!’ said Edna, with a blank look in her eyes. ‘What should I do if he stayed home? We shouldn’t have anything to say to each other’.” (CHOPIN, 2004, p. 105).

<sup>44</sup> “One of them was the embodiment of every womanly grace and charm. [...] Her name was Adèle Ratignolle.” (CHOPIN, 2004, p. 12).

encontra de férias em Grand Isle, caracterizando os motivos de Edna na construção de sua individualidade como mãe, o narrador (a) enuncia que “pode ter havido – deve ter havido – influências, tanto sutis como visíveis, operando por variados meios para induzi-la a isso; a mais evidente, porém, era a influência de Adèle Ratignolle”<sup>45</sup> (CHOPIN, 1994, p. 27).

Na personagem Adèle, Chopin criou um modelo de mãe, esposa e dona de casa imposto pelo regime patriarcal a uma mulher da alta sociedade creole. Adèle é esposa de um abastado farmacêutico de New Orleans e mãe de três filhos; por isso, limita-se a cuidar deles e do marido, zelar pela harmonia familiar, não estabelecendo relações com o mundo do trabalho, esfera social de domínio masculino. Além de toda a sua dedicação ao mundo doméstico, Adèle é descrita pela voz narrativa como uma mulher linda, dotada de uma beleza superior:

Não há palavras para descrevê-la, salvo as do passado que serviam tão frequentemente para ilustrar a antiga heroína de romance e a bela dama de nossos sonhos. Não havia nada de sutil ou oculto em seus charmes; sua beleza estava toda ali, flamejante e visível; os fios de ouro do cabelo que pente ou alfinete de pressão algum conseguia conter; os olhos azuis que eram nada menos do que safiras; os lábios que faziam beicinho, tão vermelhos que o simples olhar para eles trazia à lembrança cerejas ou alguma outra deliciosa fruta carmesim. Estava se tornando um tanto corpulenta, mas isto não lhe tirava um nada de graça de cada passo, pose, gesto.<sup>46</sup> (CHOPIN, 1994, p. 19).

Edna nutre verdadeira admiração e amizade por Adèle e percebe-se que a protagonista é susceptível à beleza da amiga, que não deixa de possuir o encanto de uma sereia que tanto atrai quanto ameaça Edna. Nesse sentido, o que impulsionou a protagonista na tentativa de sua emancipação não só parte do descontentamento no teto conjugal, do amor por Robert Lebrun, do envolvimento sexual com Alcéé Arobin e da admiração artística por Mademoiselle Reisz, mas também do papel exercido por Adèle Ratignolle.

Se Madame Ratignolle possui em suas características a sensualidade da beleza, ao mesmo tempo, que representa o modelo de dedicação ao lar e à família, entende-se que Adèle é a outra parte de Edna, aquilo que ela não consegue ou não quer ser. Ambas assumem características distintas: a primeira, uma senhora da aristocracia creole do estado da Louisiana tentando construir sua trajetória de emancipação e agindo contra as regras impostas pela sociedade; a segunda, uma mulher passiva e submissa, que aceita o seu destino no seio

---

<sup>45</sup> “There may have been – there must have been – influences, both subtle and apparent, working in their several ways to induce her to do this; but the most obvious was the influence of Adèle Ratignolle.” (CHOPIN, 2004, p. 20).

<sup>46</sup> “There are no words to describe her save the old ones that have served so often to picture the bygone heroine of romance and the fair lady of our dreams. There was nothing subtle or hidden about her charms; her beauty was all there, flaming and apparent: the spun-gold hair that comb nor confining pin could restrain; the blue eyes that were like nothing but sapphires; two lips that pouted, that were so red one could only think of cherries or some other delicious crimson fruit in looking at them. She was growing a little stout, but it did not seem to detract an iota from the grace of every step, pose, gesture.” (CHOPIN, 2004, p. 12).

conjugal e materno. Essas diferentes características se evidenciam por meio do narrador, o qual oferece aos leitores o perfil de duas mulheres pertencentes a uma mesma sociedade:

Em resumo, a Sra. Pontellier não era do tipo maternal. As mulheres de tipo maternal pareciam predominar, naquele verão, em Grand Isle. Era fácil reconhecê-las, esvoaçando por ali com asas abertas e protetoras sempre que algum dano, real ou imaginário, ameaçava sua preciosa cria. Eram mulheres que idolatravam seus filhos, adoravam seus maridos, e valorizavam como um privilégio divino anularem-se como indivíduos e cultivarem asas qual anjos tutelares.<sup>47</sup> (CHOPIN, 1994, p. 19).

A questão da maternidade, embora não seja a temática principal da obra, merece atenção na análise, pois a autora cria na protagonista uma mulher que não dá atenção aos filhos; em Adèle, ao contrário, estabelece outra parte de Edna, o lado da mulher-mãe. No romance, Edna Pontellier é representada como uma mulher que está em constante transgressão consigo mesma e na relação com o outro. Ela descobre-se como sujeito de seu próprio discurso e de suas ações. Diante de Adèle, rainha do matriarcado de Kate Chopin, Edna é um paradoxo em relação à amiga, quando se relaciona com os pequenos, Raoul e Etienne. É ilustrativa a citação em que o narrador descreve o relacionamento entre mãe e filhos:

Se um dos pequenos Pontellier caía enquanto brincava, ele não era do tipo que corria chorando para buscar consolo nos braços da mãe; ele muito provavelmente levantar-se-ia, limparia as lágrimas dos olhos e a areia da boca, e continuaria brincando. Pequeninos que eram, eles se uniam e se defendiam nas batalhas infantis com punhos cerrados e gritos que geralmente prevaleciam sobre os dos outros garotinhos. A pajem mestiça era encarada como um grande estorvo, boa apenas para abotoar calças e camisas e para escovar e repartir cabelos, já que parecia ser uma lei da sociedade que os cabelos deviam ser escovados e repartidos.<sup>48</sup> (CHOPIN, 1994, p. 19).

Através da citação do romance, em que o narrador revela como se desenvolve a relação entre Edna e seus filhos, Raoul e Etienne, vê-se claramente que a protagonista abala as estruturas do patriarcalismo, rompendo com a figura feminina: não desempenha adequadamente o papel de mãe que a sociedade lhe atribui como o faz perfeitamente Adèle

<sup>47</sup> “In short, Mrs. Pontellier was not a mother-woman. The mother-women seemed to prevail that summer at Grand Isle. It was easy to know them, fluttering about with extended, protecting wings when any harm, real or imaginary, threatened their precious brood. They were women who idolized their children, worshiped their husbands, and esteemed it a holy privilege to efface themselves as individuals and grow wings as ministering angels.” (CHOPIN, 2004, p. 11-12).

<sup>48</sup> “If one of the little Pontellier boys took a tumble whilst at play, he was not apt to rush crying to his mother’s arms for comfort; he would more likely pick himself up, wipe the water out of his eyes and the sand out of his mouth, and go on playing. Tots as they were, they pulled together and stood their ground in childish battles with doubled fists and uplifted voices, which usually prevailed against the other mother-tots. The quadroon nurse was looked upon as a huge encumbrance, only good to button up waists and panties and to brush and part hair; since it seemed to be a law of society that hair be parted and brushed.” (CHOPIN, 2004, p. 11).

Ratignolle. Assim, de uma maneira ou de outra, a passagem da obra não deixa de evidenciar um sinal em que a protagonista do romance desafia as regras impostas pela sociedade patriarcal, como também o momento de sua emancipação, engendrado propositalmente em *The Awakening*, por Kate Chopin. Com isso, “naquele verão, em Grand Isle, ela começara a afrouxar um pouco o manto de reserva que sempre a envolvera.”<sup>49</sup> (CHOPIN, 1994, p. 26).

Não é somente o encanto físico de Adèle que atrai Edna, mas também no que se refere às emoções. Ambas, unidas em uma mesma pessoa, induzem a protagonista a embarcar numa viagem sem retorno, ou seja, a companhia de Adèle na praia e o som do mar instauram em Edna o relacionamento com o universo à sua volta.

Na parte inicial do romance, especificamente os seis primeiros capítulos, a protagonista se dá conta de que é composta por duas vidas: uma interior e outra exterior. Totalmente atraída pelo canto da sereia, Edna segue com sua amiga para a beira do mar e convence Adèle a deixar para trás as crianças e Robert, escapando completamente das forças masculinas que as poderiam deter. Nesse sentido, a vontade da protagonista estar naquele momento apenas ao lado de Adèle evidencia a exploração feminina de Edna como sujeito em si, fugindo e relegando qualquer presença masculina que, talvez, pudesse interromper sua descoberta interior ligada diretamente à *persona* feminina de Madame Ratignolle. O caminho trilhado por Adèle e Edna até a praia é transmitido ao leitor como um momento de encontro do elo feminino, sem espaço para o masculino. O narrador (a) assim apresenta:

Certa manhã, as duas mulheres saíram juntas para a praia, de braço dado, sob o enorme guarda-sol branco. Edna convencera Madame Ratignolle a não levar as crianças, embora não conseguisse fazê-la desistir de um minúsculo rolo de bordado que Adèle implorou para poder enfiar nas profundezas de seu bolso. De maneira inexplicável, tinham escapado de Robert<sup>50</sup> (CHOPIN, 1994, p. 26).

É ao lado de Adèle que Edna inicia a exploração pelos caminhos de seu mundo interior, coisa que nunca havia experimentado antes em sua vida. Por intermédio de Adèle, a protagonista volta seus olhos para as percepções e sentimentos que acontecem dentro do seu coração e de sua mente, passando a questioná-los. Naquela manhã, à beira das águas do Golfo, Adèle exercia todo o seu encanto sobre Edna. Era como se as forças do feminino se encontrassem todas ali, alicerçadas na figura da sereia que seduz a protagonista com seu

<sup>49</sup> “That summer at Grand Isle she began to loosen a little the mantle of reserve that had always enveloped her.” (CHOPIN, 2004, p. 20).

<sup>50</sup> “The two women went away one morning to the beach together, arm in arm, under the huge white sunshade. Edna had prevailed upon Madame Ratignolle to leave the children behind, though she could not induce her to relinquish a diminutive roll of needlework, which Adèle begged to be allowed to slip into the depths of her pocket. In some unaccountable way they had escaped from Robert.” (CHOPIN, 2004, p. 21).

jeito mais feminino e maternal. Após encontrarem um lugar apropriado para sentar, desapertar as roupas e pegar seus leques, o olhar de Edna começa a percorrer o universo à sua volta e fixa sua atenção no mar, fazendo divagar seus pensamentos, o que leva Madame Ratignolle a questionar Edna sobre o que está pensando. Contudo, tentando proteger o seu lado interior, a protagonista oculta sobre o conteúdo de seus pensamentos e afirma tentar refazê-los.

Edna revela a Adèle que seus pensamentos a levam para um dia de sol no campo em Kentucky, enquanto ela, menina, caminhava feliz pelo campo verde com o desejo de sempre seguir adiante. Rindo, Edna acredita que esse dia era um domingo e que ela estaria fugindo do culto dominical presbiteriano. Nisso, Adèle a questiona se desde esse domingo a protagonista tem fugido das preces. Edna afirma ter sido moldada pela religião até o presente momento, mas que sempre fora levada pelo hábito e, naquele verão, ela se sentia como se estivesse caminhando pelo campo verde, desorientada, sem rumo e sem destino.

Edna divaga para outras relações e alguns *flashes* sobre os pensamentos da protagonista são apresentados ao leitor por meio através do narrador (a): “Edna viu-se face a face com a realidade. Afeiçoou-se ao marido, percebendo com indizível satisfação que nenhum traço de paixão excessiva ou ardor excessivo e fictício coloria a afeição, ameaçando assim sua permanência”<sup>51</sup> (CHOPIN, 1994, p. 32). Edna percebe que os sonhos e as lembranças dos amores do passado foram embora. Com isso, a protagonista encontra no casamento um porto seguro, mas, ao mesmo tempo, os laços matrimoniais nunca despertam nela um mundo de sonhos e completa satisfação. No que diz respeito aos filhos, fica evidente sua paradoxal forma de amar: em alguns momentos os ama muito, querendo-os perto de si; em outros, sente-se livre, feliz e realizada por tê-los longe. O narrador (a) mostra esse duplo sentimento de Edna em relação a seus filhos:

Gostava dos filhos de uma maneira impulsiva e irregular. Às vezes ela os apertava apaixonadamente em seu peito; outras vezes esquecia-os. No ano anterior eles tinham passado uma parte do verão com sua avó Pontellier, em Iberville. Sentindo-se segura a respeito de sua felicidade e bem-estar, não sentira sua falta exceto por alguma saudade ocasional intensa. A ausência deles era-lhe uma espécie de alívio, apesar de não admiti-lo, nem mesmo para si própria. Isto parecia libertá-la de uma responsabilidade que assumira cegamente e para a qual o Destino não a preparara<sup>52</sup> (CHOPIN, 1994, p. 32).

<sup>51</sup> “Edna found herself face to face with the realities. She grew fond of her husband, realizing with some unaccountable satisfaction that no trace of passion or excessive and fictitious warmth colored her affection, thereby threatening its dissolution.” (CHOPIN, 2004, p. 27-28).

<sup>52</sup> “She was fond of her children in an uneven, impulsive way. She would sometimes gather them passionately to her heart; she would sometimes forget them. The year before they had spent part of the summer with their grandmother Pontellier in Iberville. Feeling secure regarding their happiness and welfare, she did not miss

O tempo ao lado de Adèle faz com que Edna descubra a dualidade de seus sentimentos. De certo modo, ela toma consciência de que necessita se libertar, escolhendo emancipar sua alma da sociedade que a prendera a vida toda. Por outro lado, ela precisa se conscientizar do processo de transformação de sua alma, fazendo escolhas que atendam às suas reais necessidades. Edna descobre que, ao fazer uma escolha, precisa renunciar as outras, pois sua interioridade e a sociedade não comportam os vários “eus” que afloram em seu ser, já que somente um deles é que prevalecerá.

Mesmo que o início da emancipação da protagonista se relacione diretamente com o encanto físico de Adèle, esta não fornece um modelo a ser seguido por Edna. A protagonista quer ser Adèle, porque ela nutre as características que Edna não possui. Vale ressaltar que Chopin produz seu romance durante a Era Vitoriana, período fortemente marcado pela conservação dos costumes, em que o exemplo maternal parte da própria rainha Vitória. Adèle segue fielmente esse preceito, pois é uma mãe zelosa, esposa dedicada e dona de casa exemplar, papel em que Edna não se encaixa. Isso se comprova quando ambas travam um embate discursivo no qual a protagonista afirma dar a vida em prol de seus filhos, mas nunca desistiria de si mesma. Em contraponto, Adèle afirma que sacrificar a vida pelos filhos significaria a maior prova de amor. É significativa a passagem da obra em que isso se evidencia:

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

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

– Oh, sim, você poderia! – riu Edna<sup>53</sup> (CHOPIN, 1994, p. 67).

---

them except with an occasional intense longing. Their absence was a sort of relief, though she did not admit this, even to herself. It seemed to free her of a responsibility which she had blindly assumed and for which Fate and not fitted her.” (CHOPIN, 2004, p. 28).

<sup>53</sup> “I would give up the unessential; I would give my money, I would give my life for my children; but I wouldn’t give myself. I can’t make it more clear; it’s only something which I am beginning to comprehend, which is revealing itself to me.”

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

“Oh, yes you could!” laughed Edna (CHOPIN, 2004, p. 72).

A afirmação de Edna, ao enunciar que daria a vida por seus filhos, mas não abriria mão dela mesma, corrobora o engajamento do processo de descobrir-se como ser humano, como mulher que está desmistificando os conceitos calcados sobre ela por uma sociedade patriarcal. Ela está descobrindo quem realmente é e que atitudes tomar para que aflorem em sua personalidade os pensamentos de uma nova mulher.

Adèle é a imagem estereotipada do patriarcalismo, e Edna quer seguir esse modelo. Ao mesmo tempo que deseja ser como a amiga, Edna não consegue desistir de seu novo comportamento para ser como Adèle, que abandona o seu “eu” para exercer a função de boa esposa, mãe e dona de casa. Com a presença da feminilidade e beleza de Adèle totalmente exposta ao belo cenário da praia de Grand Isle, Edna deixa desabrochar sua sensualidade feminina. Essa atração pela amiga motivou a protagonista a tentar rascunhar um retrato de Adèle, mas sua tentativa não foi muito satisfatória, levando o narrador (a) a apresentá-la assim:

A pintura acabada não revelava qualquer semelhança com Madame Ratignolle, que ficou extremamente desapontada ao descobrir a dessemelhança. Mas resultara um trabalho bastante bonito e, sob muitos aspectos, satisfatórios.  
A Sra. Pontellier não pensava assim. Depois de avaliar criticamente a pintura, fez um amplo borrão de tinta em toda a superfície e amassou o papel entre as mãos<sup>54</sup> (CHOPIN, 1994, p. 24).

Com o decorrer das ações que emancipam a protagonista, esta, já no final da narrativa, mostra seu charme, beleza e sensualidade, enquanto Adèle não pode se apresentar no jantar oferecido pela protagonista aos amigos na mansão Pontellier, devido ao estado final da gestação do quarto filho. Ao final do romance, enquanto Adèle está inapresentável, Edna se revela uma mulher bela e o narrador a compara com a deusa da beleza: “Vênus emergindo da espuma não teria apresentado um espetáculo mais arrebatador que a Sra. Pontellier, refulgindo de beleza e diamantes à cabeceira da mesa, enquanto as outras mulheres eram todas jovens de incomparável formosura”<sup>55</sup> (CHOPIN, 1994, p. 147-148). Essa descrição se diferencia da evidenciada pelo narrador no início do romance:

O charme físico de Edna Pontellier se insinuava sutilmente na percepção das pessoas. As linhas de seu corpo eram esguias, bem-pronunciadas e simétricas;

<sup>54</sup> “The Picture completed bore no resemblance to Madame Ratignolle. She was greatly disappointed to find that did not look like her. But it was a fair enough piece of work, and in many respects satisfying. Mrs. Pontellier evidently did not think so. After surveying the sketch critically she drew a broad smudge of paint across its surface, and crumpled the paper between her hands” (CHOPIN, 2004, p. 17).

<sup>55</sup> “Venus rising from the foam could have presented no more entrancing a spectacle than Mrs. Pontellier, blazing with beauty and diamonds at head of the board, while the other women were all of them youthful houris, possessed of incomparable charms” (CHOPIN, 2004, p. 173).

um corpo que ocasionalmente assumia poses esplêndidas; nada nele sugeria o figurino estereotipado e bem-arrumado da moda. Um observador casual e aleatório poderia, ao passar, nem lançar um segundo olhar sobre sua figura. Com maior sensibilidade e discernimento, porém, ele reconheceria a grave beleza de seu traje e a graciosa severidade de porte e movimento que faziam Edna Pontellier se destacar na multidão.<sup>56</sup> (CHOPIN, 1994, p. 27).

A ausência no jantar oferecido por Edna significa que a influência materna de Adèle está se distanciando da protagonista e, ao comparar aquela com a deusa Vênus, cujo mito do nascimento conta que surgiu dentro de uma concha de madrepérola e gerada pelas espumas, tornou-se a deusa da beleza, o narrador (a) mostra que a protagonista está chegando ao ápice de sua emancipação, diferentemente da descrição no início do romance, a qual enfatiza que sua presença poderia passar despercebida por um observador não muito atento.

Edna transita de objeto para sujeito e isto também diz respeito à tentativa de ingressar no mundo do trabalho por meio das artes, já que se torna uma pintora. Em pleno século XIX, época em que Kate Chopin produziu o romance *The Awakening*, as ideias expressas no romance eram contrárias ao que o poder patriarcal estipulava na divisão entre as esferas: ao público, o homem; ao privado, a mulher. No romance esse ideal é rompido, caracterizando a narrativa de Chopin como revolucionária para a época de sua produção.

As ações e o discurso desenvolvidos pela protagonista em seu percurso emancipatório no romance dizem respeito à protagonista tentar romper com a barreira que separa as esferas reservadas aos homens e às mulheres. Sensível à pintura e à música, Edna resolve abandonar a casa onde vive com a família, passando a se sustentar de seu trabalho em uma casa simples e modesta. Essa tentativa de ingressar no mundo do trabalho e se tornar uma mulher independente sofre a influência de Mademoiselle Reisz, uma personagem feminina que representa o outro lado de Edna Pontellier.

### 3.3 Edna Pontellier: a mulher artista, amante e apaixonada

Mademoiselle Reisz é uma mulher solteira e independente, uma pianista que representa o ideal de liberdade, tudo que o patriarcalismo enfatiza como desagradável para a mulher, uma vez que o papel atribuído a ela é cuidar do lar, filhos e marido. Como Mademoiselle Reisz não

---

<sup>56</sup> “The charm of Edna Pontellier’s physique stole insensibly upon you. The lines of her body were long, clean and symmetrical; it was a body which occasionally fell into splendid poses; there was no suggestion of the trim, stereotyped fashion-plate about it. A casual and indiscriminating observer, in passing, might not cast a second glance upon the figure. But with more feeling and discernment he would have recognized the noble beauty of its modeling, and the graceful severity of poise and movement, which made Edna Pontellier different from the crowd” (CHOPIN, 2004, p. 21).

encarna esses preceitos, o narrador (a) a descreve como uma mulher feia e desajeitada, características atribuídas a essa personagem que não exercia um modelo imposto pela sociedade da época:

Era uma mulherzinha desagradável, de meia idade, que se desentendia com quase todo mundo devido a um temperamento belicoso e a uma disposição de atropelar os direitos alheios. Robert conseguiu convencê-la sem grande dificuldade. Ela entrou junto com ele no salão durante um arrefecimento da dança. Fez uma pequena mesura imperiosa e desajeitada quando entrou. Era uma mulher sem atrativos físicos, de rosto e corpo pequenos e enrugados e olhos febris. Não tinha o menor gosto no trajar usava uma profusão de rendas pretas desbotadas com um ramalhete de violetas artificiais preso no lado de seu cabelo<sup>57</sup> (CHOPIN, 1994, p. 40).

Nessa passagem, é possível inferir que Mademoiselle Reisz é vista pela sociedade patriarcal como um ser em desvio de comportamento. Essa aparição ocorre somente no capítulo IX do romance, momento em que, numa reunião dançante na pensão dos Lebrun, Robert questiona Edna, que está descansando na varanda e apreciando o Golfo, se gostaria de ouvir Mademoiselle tocar. Com a resposta afirmativa, Robert diz que Mademoiselle gosta de Edna e sai imediatamente para chamá-la. A protagonista se autodefine como apreciadora de música; ela adorava ouvir, às vezes, pela manhã, quando a Sra. Ratignolle praticava ao piano e intitulara de “Solidão”<sup>58</sup> uma música intensa e significativa executada por aquela senhora. Num momento da canção, vem à mente de Edna a imagem de um homem nu, localizado ao lado de uma rocha, próximo ao mar. Ao pensar nessa imagem, os olhos da protagonista divagam distantes, fixos em um pássaro voando. Mas, ao ouvir Mademoiselle, nenhuma imagem brota em seus pensamentos porque a protagonista está se emancipando e a voz narrativa apresenta o que se passa na mente de Edna Pontellier:

Ela esperou pelas imagens materiais que achava apresentar-se-iam em sua imaginação. Esperou em vão. Não viu imagens de solidão, de esperança, de anseios ou desespero. Mas verdadeiras paixões se formaram no âmago de sua alma, agitando-a, açoitando-a, como as ondas que diariamente se chocavam contra seu corpo esplêndido. Ela estremeceu, sufocava, e as lágrimas cegaram-na<sup>59</sup> (CHOPIN, 1994, p. 41).

<sup>57</sup> “She was a disagreeable little woman, no longer young, who had quarreled with almost every one, owing to a temper which was self-assertive and a disposition to trample upon the rights of others. Robert prevailed upon her without any too great difficulty. She entered the hall with him during a lull in the dance. She made an awkward, imperious little bow as she went in. She was homely woman, with a small weazened face and eyes that glowed. She had absolutely no taste in dress, and wore a batch of rusty black lace with a bunch of artificial violets pinned to the side of her hair.” (CHOPIN, 2004, p. 37-38).

<sup>58</sup> Segundo o *site* <<http://www.katechopin.org.br/the-awakening.shtml>>, remete ao primeiro título da obra “A Solitary Soul”, posteriormente trocado por *The Awakening*.

<sup>59</sup> “She waited for the material pictures which she thought would gather and blaze before her imagination. She waited in vain. She saw no pictures of solitude, of hope, of longing, or of despair. But the very passions themselves were aroused within her soul, swaying it, lashing it, as the waves daily beat upon her splendid body. She trembled, she was choking, and the tears blinded her.” (CHOPIN, 2004, p. 39).

O som do piano toca a sensibilidade da protagonista, evidenciando outro momento que a impulsiona para sua emancipação. Além de revelar-se uma mulher apreciadora da cultura musical, Edna vê na pianista um lado que aflora em seu “eu” interior. Ela se identifica com Mademoiselle, ou seja, com o lado da mulher independente que a protagonista tenta consolidar ao abandonar a mansão Pontellier e se sustentar com a pintura dos seus quadros, numa casa simples. A música e Mademoiselle chamam Edna para o “despertar” enquanto mulher que passará a ingressar o espaço público, por meio de seu próprio trabalho. Revelando um momento importante na vida da protagonista, o discurso indireto livre evidencia os sentimentos de Edna: “Não era a primeira vez que ouvia um artista ao piano. Talvez fosse a primeira vez que estivesse pronta, a primeira talvez em que seu ser estivesse preparado para receber uma manifestação da verdade perene”<sup>60</sup> (CHOPIN, 1994, p. 41).

Devido a algum impulso que a movia, Edna, agora em New Orleans, decide ir até a casa dos Lebrun para informar-se de alguma notícia sobre Robert. Ao saber que ele havia enviado duas cartas e somente mencionara seu nome brevemente em uma delas, Edna faz uma visita à Madame Reisz. Surpresa com a visita da protagonista, esta fica sabendo que Robert enviara uma carta para Mademoiselle falando inteiramente sobre Edna. A protagonista insiste muito para ler a carta, Mademoiselle afirma à Edna que a carta fora escrita sobre ela, mas não para ela, negando o pedido da protagonista. A pianista muda o rumo da conversa e indaga Edna sobre suas atividades, esta afirma que ultimamente tem insistido na pintura e que estava se tornando uma artista. Ao chamar Edna de pretensiosa, Mademoiselle afirma que:

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

– O que quer dizer com alma corajosa?

– Corajosa, *ma foi!* A alma valente. A alma que ousa e desafia<sup>61</sup> (CHOPIN, 1994, p. 87).

Contudo, Edna não se dá por vencida e pede novamente que Mademoiselle lhe dê a carta e toque *Impromptu*. A pianista atende ao pedido da protagonista e Edna senta-se no sofá para ler a carta de Robert. Num contexto que envolve o amor entre Edna e Robert, Mademoiselle Reisz toca as notas do piano do *Impromptu* para a canção de amor de Isolda,

<sup>60</sup> “It was not the first time she was and artista the piano. Perhaps it was the first time she was ready, perhaps the first time her being was tempered to take an impress of the adiding truth.” (CHOPIN, 2004, p. 39).

<sup>61</sup> “To be an artist includes much; one must possess many gifts – absolute gifts – which have not been acquired by one’s own effort. And, moreover, to succeed, the artist must possess the courageous soul.” “What do you mean by the courageous soul?” “Courageous, *ma foi!* The brave soul. The soul that dares and defies.” (CHOPIN, 2004, p. 97).

uma personagem trágica da literatura que morreu de tristeza ao encontrar seu amor, Tristão falecido, regressando novamente para o *Impromptu* de Chopin. As lágrimas derramadas ao som da música dão indícios ao leitor de que o conteúdo da carta trata do amor impossível que Robert sente por Edna, uma mulher casada. Esse marco na vida da protagonista representa, em sua trajetória de emancipação, a transgressão às normas sociais quanto ao amor fora do casamento. Descobrimo-la cada vez mais como um sujeito ativo, “Edna estava soluçando tal como chorara naquela meia-noite em Grand Isle, quando novas e estranhas vozes despertaram nela”<sup>62</sup> (CHOPIN, 1994, p. 87).

Em *The Awakening*, as personagens femininas, embora alicerçadas no poder patriarcal, transgridem essas normas. Adèle Ratignolle é o exemplo de mulher que o patriarcalismo corrobora como ideal, pois, enclausurada no lar, cuida dos filhos e do marido, usufruindo da vida confortável que seu esposo lhe proporciona, por isso, não ousa ultrapassar as normas da sociedade. Mademoiselle Reisz, por sua vez, opta por não constituir família e torna-se uma solteira independente, uma espécie de representação dos ideais feministas no romance. Mademoiselle também exerce fundamental importância no processo emancipatório de Edna Pontellier. Acreditando no amor verdadeiro entre a protagonista e Robert, a pianista torna-se a confidente de ambos e acoberta o segredo do jovem casal apaixonado. Além de ver em Madame Reisz uma aliada quanto ao seu amor extraconjugal, Edna vive um dilema em relação à pianista, pois esta direciona a protagonista à independência, atuando na esfera social do trabalho como pintora. Em companhia de Mademoiselle, Edna encontra alguém com quem pode compartilhar seus novos ideais, pois “era ali, na presença daquela personalidade que a agredia, que a mulher, com sua arte divina, parecia alcançar o espírito de Edna e libertá-lo”<sup>63</sup> (CHOPIN, 1994, p. 105). Mademoiselle é o extremo oposto de Adèle, e Edna se encontra entre essas duas personagens femininas: em Adèle vê a esposa e mãe dedicada que gostaria de ser; em Mademoiselle percebe a artista independente que tenta ser, mas não consegue fielmente.

É possível observar que no romance construído por Kate Chopin, ao criar Mademoiselle Reisz e Adèle Ratignolle, a escritora engendra dois modelos de mulher: um malvisto pelos olhos da sociedade e o outro visto como um exemplo a ser seguido pelas mulheres no século XIX. Isso se concretiza na descrição de ambas as personagens; segundo o narrador, Adèle é uma mulher linda e educada, dotada de beleza quase surreal, enquanto

<sup>62</sup> “Edna was sobbing, just as she had wept one midnight at Grand Isle when agitation to take her departure.” (CHOPIN, 2003, p. 98).

<sup>63</sup> “It was then, in the presence of that personality which was offensive to her, that the woman, by her divine art, seemed to reach Edna’s spirit and set it free.” (CHOPIN, 2004, p. 120).

Mademoiselle é descrita como feia e arrogante. É em meio a essa relação antagônica que Edna Pontellier chega à conclusão de que não há mais lugar para seu “eu”, agora despertado, habitar a sociedade creole de New Orleans, tampouco ser dominada por seu marido e seus filhos.

Em sua trajetória de emancipação, Edna descobre-se como nova mulher e estabelece relações com Léonce Pontellier, Adèle Ratignolle e Mademoiselle Reisz, contudo Kate Chopin se vale de outra personagem que também impulsiona o “despertar” da protagonista: Alcée Arobin. Sua presença na narrativa não é constante e a primeira menção ao seu nome é proferida pela voz de Robert Lebrun em diálogo com Adèle Ratignolle, em que o primeiro lembra um fato ocorrido sobre um suposto caso de adultério entre Arobin e a mulher do cônsul em Biloxi. A partir dessa pré-caracterização de Alcée, entende-se que sua personalidade é a de um galanteador, um conquistador de mulheres casadas que se relaciona diretamente aos sentimentos e descobertas da protagonista no que diz respeito ao desejo e ao prazer sexual. Embora sua experiência seja seduzir mulheres casadas, Arobin apaixona-se perdidamente por Edna e investe em seus galanteios, mesmo que ela não nutra nem venha a nutrir qualquer tipo de sentimento por ele.

O envolvimento entre Edna e Arobin inicia quando este a acompanha às corridas de cavalo. Mas essa relação se intensifica à medida que ela o recebia em visitas frequentes em sua casa, enquanto Léonce Pontellier estava a negócios em Nova York. Não tardou que os comentários se alastrassem pela cidade. Então, Adèle alertou Edna sobre a reputação de Alcée, afirmando que a protagonista poderia ser malvista pela sociedade por andar com tal companhia. Por meio da descrição de Arobin, percebe-se o trânsito de sua figura pela vida mundana de New Orleans. Segundo o narrador (a):

Ele era uma figura familiar nas corridas, na ópera, nos clubes da moda. Exibia um perpétuo sorriso em seus olhos, que raramente deixavam de despertar um acolhimento equivalente em quem quer que os mirasse e ouvisse sua bem-humorada voz. Seus modos eram calmos e por vezes um pouco insolentes. Tinha boa aparência, um rosto agradável que não se sobrecarregava com pensamentos ou sentimentos profundos, e seu modo de trajar era o do homem mundano convencional<sup>64</sup> (CHOPIN, 1994, p. 99).

Em meio a sensações contraditórias, a protagonista é direcionada a descobrir que a relação sexual não é somente prazerosa dentro do casamento, mas que o prazer sexual, além

---

<sup>64</sup> “He was a familiar figure at the race course, the opera, the fashionable clubs. There was a perpetual smile in his eyes, which seldom failed to awaken a corresponding cheerfulness in any one who looked into them and listened to his good-humored voice. His manner was quiet, and at times a little insolent. He possessed a good figure, a pleasing face, not overburdened with depth of thought or feeling; and his dress was that of the conventional man of fashion.” (CHOPIN, 2004, p. 113).

de ser praticado numa relação extraconjugal, pode fluir sem estar ligado diretamente pelo amor. A descoberta do desejo sexual representa o desabrochar da sensualidade e do erotismo feminino numa época fortemente marcada pelas convenções sociais, em que o patriarcalismo repreendia a mulher como objeto de seus maridos e a prática sexual se limitava apenas à reprodução.

O envolvimento com Alcée Arobin desencadeia na protagonista uma série de sentimentos contraditórios. Edna está em busca da sua emancipação, que se desenvolve devido à descoberta de si como uma mulher sensual e desejada. É significativa a cena em que, após consumir o ato sexual com Arobin, o narrador (a) apresenta, no capítulo XVIII, o estado de espírito da protagonista ante esse acontecimento em seu caminho de libertação:

Edna chorou um pouco naquela noite, depois que Arobin a deixou. Era apenas uma fase das multifacetadas emoções que a assaltavam. Manifestava-se nela uma dominadora sensação de irresponsabilidade. Havia o choque do inesperado e do insólito. Havia a recriminação do marido olhando-a a partir das coisas exteriores que a cercavam, que ele proporcionara para sua existência exterior. Havia a recriminação de Robert fazendo-se sentir através de um amor mais visceral, mais feroz, mais dominador e que despertara por ele em seu íntimo. Havia, sobretudo, a compreensão. Sentia como se uma névoa tivesse se levantado de seus olhos, permitindo-lhe ver e compreender o significado da vida, aquele monstro todo feito de beleza e brutalidade. Mas não havia vergonha ou remorso entre as sensações conflitantes que assaltavam-na<sup>65</sup> (CHOPIN, 1994, p. 111-112).

Dentre as demais relações com determinadas personagens, as quais se ligam diretamente com a trajetória de emancipação de Edna, o envolvimento com Alcée Arobin representa a traição extraconjugal consumada. Numa época em que a única condição para a mulher era a de rainha do lar e esposa fiel, Edna Pontellier afronta ao patriarcalismo e às leis vigentes, podendo ser acusada de adultério. A protagonista, ao se casar com Léonce, passa a ser objeto de valor entre as outras tantas de sua posse e o trai, caracterizando, assim, mais uma transgressão na nova mulher que aflora dentro dela. Além de causar prejuízo material ao marido, por intitular-se não mais uma propriedade dele, Edna fere a moral de Léonce em resposta a toda a repressão sofrida ao longo de sua vida.

Assim, a relação entre Edna e Alcée encaminha a protagonista para um processo de despertar quanto às questões da descoberta pelo prazer sexual fora do casamento. Seguindo

---

<sup>65</sup> “Edna cried a little that night after Arobin left her. It was only one phase of the multitudinous emotions which had assailed her. There was with her an overwhelming feeling of irresponsibility. There was the shock of the unexpected and the unaccustomed. There was her husband’s reproach looking at her from the external things around her which he had provided for her external existence. There was Robert’s reproach making itself felt by a quicker, fiercer, more overpowering love, which had awakened within her toward him. Above all, there was understanding. She felt as if a mist had been lifted from her eyes, enabling her to look upon and comprehend the significance of life, that monster made up of beauty and brutality. But among the conflicting sensations which assailed her, there was neither shame nor remorse.” (CHOPIN, 2004, p. 128-129).

seu caminho de emancipação, é por meio do sentimento por Robert Lebrun que Edna Pontellier desperta para o sentimento do amor verdadeiro. Um dos ritos dessa trajetória de libertação está alicerçado na descoberta da paixão. Já no início do romance, a relação entre Robert e Edna se desenvolve, pois este auxilia a protagonista em sua prática de natação no mar. A primeira aparição de Robert acontece quando, ao lado de Edna Pontellier, retorna da praia. Com isso, tem-se uma tríade formada pela relação entre Robert, Edna e o mar, que se ligam diretamente ao processo de transgressão da protagonista ao longo da narrativa.

Edna e Robert sentam-se nos degraus do chalé em que ela estava hospedada com marido e filhos, enquanto Léonce situa-se sentado na varanda. Alguns instantes após esse ato fica um tanto evidente que a relação de amizade entre ambos se desvia para outro caminho e que resultará no amor de um pelo outro. A voz narrativa apresenta aos leitores a intimidade com que conduzem a conversa:

[...] Robert e a Sra. Pontellier indolentemente sentados, trocando palavras, olhares e sorrisos ocasionais que indicavam algum estágio avançado de intimidade e camaradagem. Ele vivera à sombra dela durante o último mês. Ninguém parecia reparar. Muitos haviam previsto que Robert devotar-se-ia à Sra. Pontellier quando chegasse. Desde os quinze anos de idade, isto é, onze anos antes, a cada verão Robert se constituía no devotado acompanhante de alguma bela senhora ou senhorita, em Grand Isle. Algumas vezes era uma jovem, outras, uma viúva; com mais freqüência tratava-se porém de alguma mulher casada interessante. [...] A Sra. Pontellier gostava de ficar sentada olhando para seu belo acompanhante como olharia para uma Madona perfeita<sup>66</sup> (CHOPIN, 1994, p. 21-22).

Robert, durante as férias em Grand Isle, sempre escolhia uma mulher em especial para devotar-se e auxiliá-la em todos os seus desejos. Mas essa relação não seria nada mais que um flerte, ou talvez nem isso, devido à liberdade do povo creole ou meramente pelo aspecto brincalhão, de “bobo da corte” do jovem Lebrun. Naquele verão, Robert curvou-se aos pés de Edna Pontellier, mas ele não sabia que essa relação iria além do que ambos imaginassem.

O processo de libertação de Edna está totalmente ligado às vozes do mar que a encaminham para o aprendizado e para a descoberta do desejo, e Robert Lebrun estabelece uma espécie de ponte entre Edna e seu contato com o mar, ou seja, no movimento da protagonista fora da sociedade. No início do capítulo VI, Edna é convidada por Robert a se

---

<sup>66</sup> [...] Robert and Mrs. Pontellier sitting idle, exchanging occasional words, glances or smiles which indicated a certain advanced stage of intimacy and *camaraderie*. He had lived in her shadow during the past month. No one thought anything of it. Many had predicted that Robert would devote himself to Mrs. Pontellier when he arrived. Since the age of fifteen, which was eleven years before, Robert each summer at Grand Isle had constituted himself the devoted attendant of some fair dame or damsel. Sometimes it was a young girl, again a widow; but as often as not it was some interesting married woman. [...] Mrs. Pontellier liked to sit and gaze at her fair companion as she might look upon a faultless Madonna (CHOPIN, 2004, p. 15).

banhar nas águas do Golfo, o que inicialmente ela recusa, mas, em seguida, aceita em meio a sentimentos contraditórios.

Essa interioridade, já aponta para a sinalização do desejo e da proibição, da ultrapassagem das convenções, o que leva Edna a perceber que dentro de si ocorre uma transformação que ela inicialmente não consegue entender. Ao mesmo tempo que descobre seu corpo como um objeto do prazer, de paixão e de desejo, Edna se dá conta das regras sociais que a mantém atrelada ao leito conjugal, em seu papel de mãe e esposa; no entanto, seu desejo é o de violá-las: “Em suma, a Sra. Pontellier estava começando a perceber sua posição no universo como ser humano e a reconhecer suas relações, enquanto indivíduo, com seu mundo interior e com o que a cercava”<sup>67</sup> (CHOPIN, 1994, p. 25).

Vale atentar para a importância que a figura representativa do mar exerce na emancipação de Edna Pontellier. Ouvindo o chamado do mar, o qual faz com que Edna trace um caminho em tentar entender quem ela é, a protagonista descobre-se como um ser humano e não mais como um mero objeto de Léonce Pontellier. O mar desencadeia em Edna um sentimento de descoberta, de desvendar novos caminhos, experimentar novas sensações, mas também é como se “desencadeasse um inexplicável desalento” (SROCZYNSKI, 2004, p. 28). Edna se impressiona e é seduzida pela voz do mar que “é sensual e estreita o corpo em seu suave e envolvente abraço”<sup>68</sup> (CHOPIN, 1994, p. 26).

No mar, a protagonista é levada inconscientemente para o processo de libertação e conscientização de si como sujeito; por isso, cumpre analisar como ocorre a relação entre Edna e o mar quando ela consegue nadar sozinha sem o auxílio de Robert Lebrun. O capítulo X do romance apresenta, após muitas tentativas, essa conquista de Edna. Depois de um jantar na casa dos Lebrun, Robert convida todos para um mergulho no mar. A cena desse começo da emancipação de Edna sugere um ato de poder, mas não ocorre por acaso, pois marca a trajetória de uma mulher se constituindo como ser humano no universo. Esse ato de conquista pessoal não se liga somente ao amor pelo mediador de Edna com sua liberdade, o professor de suas aulas de natação, Robert Lebrun, mas também ao desejo de “navegar por outros mares.” A alegria de dominar as águas do Golfo por si, invade a alma da protagonista e o narrador (a) evidencia a sensação e os sentimentos de Edna:

Mas naquela noite sentia-se como a criancinha insegura, cambaleante, tropeçante, que repentinamente se dá conta de seus poderes e anda sozinha pela primeira vez, corajosa e confiantemente. Poderia ter gritado de alegria. E gritou de alegria quando,

<sup>67</sup> “In short, Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world within and about her.” (CHOPIN, 2004, p. 19).

<sup>68</sup> “Is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace.” (CHOPIN, 2004, p. 20).

com uma ou duas braçadas vigorosas, manteve o corpo flutuando na superfície da água<sup>69</sup> (CHOPIN, 1994, p. 43).

Com esse ato de poder e ousadia, Edna mostra o potencial de uma mulher que está se descobrindo como sujeito. Através do discurso indireto livre, o leitor fica sabendo que “um sentimento de exultação tomou conta dela como se algum poder de importância significativa lhe tivesse sido outorgado para controlar o funcionamento de seu corpo e sua alma. [...] Queria nadar para longe, até onde mulher alguma jamais tivesse nadado antes”<sup>70</sup> (CHOPIN, 1994, p. 43).

Entende-se que o mar exerce fundamental importância para a emancipação da protagonista, mas também a encaminha para a morte. Há uma nítida relação de vida-morte-solidão entre Edna e o mar, pois da água<sup>71</sup> veio e para a água há de retornar. Edna aprende a nadar no mar e, ao final do romance, essa questão é retomada, uma vez que seu processo de emancipação no mar já antecipa de certa forma o ápice de sua libertação, que se conclui no final do romance através do seu suicídio nas águas do Golfo. Um sinal de que Edna poderia vir a ter o sem-fim no mar é ilustrado quando, após sentir-se feliz, admirada e aplaudida por todos por conseguir nadar, percebe que está distante da costa e subitamente se depara com a morte: “Uma rápida visão da morte inflamou sua alma e por um segundo debilitou e aterrorizou seus sentidos. Mas com esforço, recobrou as combalidas faculdades e conseguiu chegar a terra.”<sup>72</sup> (CHOPIN, 1994, p. 44).

É também por meio do mar que Edna e Robert estabelecem uma relação de envolvimento amoroso, mas desenvolvem isso de maneira inconsciente; tanto é que, quando o rapaz se dá conta disso, resolve partir imediatamente para o México. Afinal, ele estava apaixonado pela mulher de Léonce Pontellier, o que impossibilitava a consumação do amor. Ciente das diferenças culturais entre Edna e os creoles, Adèle, no capítulo VIII, após estar em companhia da protagonista na praia, retorna à pensão e pede que Robert a acompanhe pedindo para que ele deixe a Sra. Pontellier em paz. Adèle percebe o rumo que a convivência entre ambos está tomando, afirma que Edna, por não ser “uma deles”, poderia se impressionar,

<sup>69</sup> “But that night she was like the little tottering, stumbling, clutching child, who of a sudden realizes its powers, and walks for the first time alone, boldly and with over-confidence. She could have shouted for joy. She did shout for joy, as with a sweeping stroke or two she lifted her body to the surface of the water.” (CHOPIN, 2004, p. 41).

<sup>70</sup> “A feeling of exultation overtook her, as if some power of significant import had been given her to control the working of her body and her soul. [...] She wanted to swim far out, where no woman had swum before.” (CHOPIN, 2004, p. 41).

<sup>71</sup> Referência ao líquido amniótico.

<sup>72</sup> “A quick vision of death smote her soul, and for a second of time appalled and enfeebled her senses. But by an effort she rallied her staggering faculties and managed to regain the land.” (CHOPIN, 2004, p. 42).

cometendo o erro de levá-lo a sério. Edna é uma protestante e por esse motivo, talvez não entendesse o flerte de Robert Lebrun. Robert garante que não haveria motivo para Edna o levar a sério, afirmando que Adèle estava cansada e, após levar um caldo de sopa para ela, despede-se e parte para sua casa.

A cena que abre o capítulo XII apresenta que as horas de sono de Edna, após conseguir nadar sem auxílio de outrem, revela uma mulher que passou por um sono um tanto conturbado, o que não deixa de significar uma alusão ao processo de conscientização psicológica que atinge a protagonista. Edna, acordada e vestida, prepara-se para ir até à Chênrière presenciar a missa. O universo, agora, apresenta Edna Pontellier numa escala de inter-relação diferente com as coisas e pessoas que a rodeiam. Nunca antes possuiu a vontade de pedir por Robert; naquela manhã, mandou chamá-lo para acompanhá-la. Após voltarem para a cozinha e tomarem café, seguiram para o barco. Durante o trajeto, a protagonista vive outro momento de intensa liberdade “como se estivesse sendo conduzida para longe de algum ancoradouro ao qual estivera firmemente presa, cujas amarras tivessem sido afrouxadas – partidas, na noite anterior, quando o espírito místico andava à solta, deixando-a livre para navegar para onde quisesse guiar suas velas”<sup>73</sup> (CHOPIN, 1994, p. 51).

Edna, enquanto navega para a baía, permite-se aventurar pelos devaneios de Robert ao convidá-la para um passeio a dois em Grande Terre no dia seguinte e, também, levá-la em uma piroga numa noite de lua brilhante, para que o espírito do Golfo os guiasse até o tesouro do pirata. Certamente, os planos verbalizados por ambos são indícios do amor que sentem um pelo outro. Edna mergulha nessa aventura, revelando o outro lado que nasce em seu ser: a energia e vitalidade de uma mulher em transgressão. Ambos seguem com seus planos até o barco ancorar, todos descem e vão em direção à igreja de Nossa Senhora de Lourdes.

O ambiente sufocante da pequena igreja faz com que Edna tenha uma sensação de opressão e sonolência. Com dor de cabeça e um pouco zonza, a protagonista se retira e Robert a segue, levando-a para descansar na casa de Madame Antoine. Essa sensação ruim representa as ideias do catolicismo em relação ao papel da mulher. Edna está se emancipando e, com isso, Kate Chopin, através do seu romance, traduz a opressão sofrida pela mulher devido às regras do patriarcalismo, valendo-se de um recurso metafórico para expressar a voz proibitiva da religião toda vez que aparecem demonstrações públicas de afeto. Em *The Awakening*, a

---

<sup>73</sup> “As if she were being borne away from some Anchorage which had held her fast, whose chains had been loosening – had snapped the night before when the mystic spirit was abroad, leaving her free to drift whithersoever she chose to set her sails.” (CHOPIN, 2004, p. 52).

repressão religiosa é mostrada pela *dama de preto*, que está enraizada no texto de acordo com os preceitos culturais da época e da região em que se desenvolve o enredo.

A *dama de preto* aparece repetidamente no texto, rezando o terço e lendo seu livro de orações toda vez que são representadas situações em que o discurso do desejo da protagonista é realçado. De maneira totalmente irônica, representa a proibição religiosa em relação ao discurso da paixão, isto é, essa metáfora religiosa tenta barrar a construção da individualidade feminina e do discurso de Edna Pontellier.

Vale ressaltar a força da herança religiosa e conservadora do catolicismo em Saint Louis, religião esta que se opõe a da protagonista. Porém, essa ambivalência de crenças religiosas não é a base na qual se desenvolve a história de Edna. A visão do narrador é liberal e, sob os preceitos de que nada escapa aos olhos de Deus e que este também se encontra em qualquer lugar, a *dama de preto* surge em todas as situações que demonstram paixão explícita. A reza do terço e do livro de orações não é praticada para mostrar o pecado, mas sim pelo sentimento de culpa de algumas pessoas por expressarem seus desejos livremente.

A ironia dessa metáfora constrói-se em vista de que na época em que o romance foi escrito a religião era uma importante força proibitiva contra qualquer tipo de libertação sexual feminina, ou seja, a formação ideológica que repreendia a vontade explícita da libertação e do desejo era submetida através do discurso: “Os jovens amantes estavam enlevados. Eles nada viam, nada ouviam. A mulher de preto rezava o terço pela terceira vez.”<sup>74</sup> (CHOPIN, 1994, p. 50). Sempre praticando a reza com seu terço ou livro de orações, a *dama de preto* investe pesado contra a busca incessante do prazer. Ao dar seu recado aos “pecadores”, ela desaparece efetivamente do romance. Nesse sentido, a *dama de preto* alia-se ao sistema patriarcal para direcionar a mulher no caminho certo: ser uma boa esposa e mãe exemplar.

Mas Edna não se deixa oprimir e, na casa de Madame Antoine, num ambiente acolhedor, simples e próximo às belezas da natureza, a protagonista descobre seu corpo como objeto do seu próprio desejo e prazer. Ao despir-se, tocar seu corpo e acariciar seus longos cabelos, Edna experimenta sensações incomuns; ao deitar-se na cama, a interação com ela mesma revela um grande prazer dos sentidos despertados através de seu corpo. Essas sensações, além de propiciar que Edna explore o contato com seu físico, concretizam-se no momento em que a protagonista relacionar-se com Alcée Arobin.

Ao acordar, Edna vai até Robert que estava do lado de fora da casa e o indaga, o que nos remete ao conto de fadas *A bela adormecida*, publicado em 1812 pelos Irmãos Grimm: “–

---

<sup>74</sup> “The lovers were all alone. They saw nothing, they heard nothing. The lady in black was counting her beads for the third time.” (CHOPIN, 2004, p. 50-51).

Quantos anos eu dormi? – inquiriu ela. – A ilha toda parece mudada. Uma nova raça de seres deve ter brotado, deixando apenas você e eu como relíquias do passado. Há quantas eras Madame Antoine e Tonie morreram? E quando foi que nossa gente de Grand Island desapareceu da terra?”<sup>75</sup> (CHOPIN, 1994, p. 55).

Robert responde que Edna dormiu por cem anos e ele esteve todo esse tempo ali, à sua espera embaixo de um barracão lendo um livro. É possível inferir, na leitura da passagem transcrita, que a alusão no romance de Kate Chopin ao conto de fadas *A bela adormecida* projeta-se no ato de acordar, em que a protagonista “desperta” para uma nova vida, ao lado de Robert, personificado, agora, no papel de príncipe encantado. Com isso, percebe-se quão emancipada Edna está em relação à tradição, pois é possível notar que os contos de fadas se revelam propagadores da condição inferior da mulher. As palavras proferidas por Edna, de que uma nova raça está sobre a terra em que ela e Robert são as únicas relíquias do passado, relacionam-se ao desejo de se desvencilhar de todas as amarras que a prenderam até o momento: o mundo das convenções sociais, do casamento, da esfera fechada do lar e dos filhos.

Devido ao processo emancipatório de Edna, a relação entre a protagonista e Robert parece traçar novos rumos. A protagonista é tomada pela fúria ao saber, na mesa do jantar, que Robert partirá para o México, sem ao menos ter comentado isso com ela, já que passaram a tarde juntos. Edna nega-se a ir ao chalé de Aline Lebrun, motivo que o traz a se despedir dela em seus aposentos. Em poucas palavras, a despedida entre ambos é um tanto fria, mas a protagonista o faz prometer que escreverá para ela. Ele promete sem muita ênfase e parte. Ao retornar para New Orleans, a protagonista rompe com as barreiras entre o espaço público e o privado no que diz respeito ao seu papel na esfera do lar. Quando descobre que está apaixonada por Robert Lebrun, passa as tardes vagando pelas ruas da cidade em busca de notícias do rapaz na casa de seus familiares ou se consolando ao ombro de Mademoiselle Reisz.

O encontro entre Edna e Robert após o retorno deste do México somente acontece no capítulo XXXIII, na casa de Mademoiselle Reisz. Edna vai visitar a pianista que não se encontra em casa, mas, por saber do esconderijo da chave, resolve entrar e esperar, tocando uma música ao piano. Inesperadamente alguém bate na porta e a protagonista pede que entre. É então que surge Robert Lebrun. Surpresa, Edna o questiona sobre quando e por que ele

---

<sup>75</sup> “How many years have I slept?” she inquired. “The whole island seems changed. A new race of beings must have sprung up, leaving only you and me as past relics. How many ages ago did Madame Antoine and Tonie die? And when did our people from Grand Isle disappear from the earth?” (CHOPIN, 2004, p. 57).

havia voltado do México; demonstra sentimentos de indignação ao saber que seu amado estivera sob o mesmo céu que ela há dois dias e somente por acaso o encontrara. Em um momento de envolvimento, o olhar demonstrando as percepções e o sentimento entre ambos parece aflorar, despertando-os para o aguçado sentimento do amor. O discurso indireto livre revela a percepção de Robert ao olhar para Edna: “Viu em seus olhos, quando olhou para ela durante um momento de silêncio, a mesma carícia terna com um ardor e súplica que antes não possuíam – o mesmo olhar que penetrara nos recantos adormecidos de sua alma e os despertara”<sup>76</sup> (CHOPIN, 1994, p. 129).

Nessa mesma noite, Robert aceita o convite para jantar com Edna quando se depara com a foto de Alcéé Arobin, que servira de modelo para as práticas de pintura da protagonista. Edna não se mostra fraca na conversa entre ambos e cobra ele por não ter escrito cartas para ela. A protagonista diz que deseja saber sobre todas as coisas que ele fizera no México. Em meio ao diálogo um tanto tenso, aparece Arobin, cuja presença faz com que Robert se despeça e saia. Percebe-se, através dessa cena, a presença de duas personagens que também influenciaram Edna em sua emancipação: Arobin mediando a transgressão pelo desejo sexual, e o despertar para o amor, através de Robert Lebrun. Esse encontro se dá no pombal, nova residência de Edna, mostrando que ela realmente ultrapassou todas as fronteiras que enclausuravam a mulher no seio familiar no século XIX. É no teto todo dela, sob sua égide, que ela vive da pintura de seus quadros e recebe o homem com quem manteve relações extraconjugais e o homem por quem é apaixonada.

O último encontro entre Edna e Robert ocorre na casa da protagonista, momentos antes dela presenciar o parto do quarto filho de Adèle Ratignolle. Edna já está ciente de si como sujeito e de entregar-se plenamente para quem ela quiser. O amor entre eles e a libertação plena da jovem Edna são representados explicitamente quando se declaram apaixonados um pelo outro:

- Agora sabe – disse, – agora sabe contra o que venho lutando desde o verão passado em Grand Isle: o que fez eu me afastar e trouxe-me de volta.
- Por que vem lutando contra isso? – ela perguntou. Seu rosto irradiava um suave esplendor.
- Por quê? Porque você não estava livre: você era a esposa de Léonce Pontellier.
- [...] – Você tem sido um menino muito, muito tolo, perdendo seu tempo sonhando com coisas impossíveis quando fala de o Sr. Pontellier me libertar! Já não sou uma das propriedades do Sr. Pontellier para ser ou não descartada. Eu me entrego a quem

---

<sup>76</sup> “She found in his eyes, when he looked at her for one silent moment, the same tender caress, with na added warmth and entreaty which had not been there before – the same glance which had penetrated to the sleeping places of her soul and awakened them.” (CHOPIN, 2004, p. 151).

eu quero. Se ele chegasse a dizer: “Ei-la, Robert, tome-a e seja feliz; ela é sua”, eu riria de ambos.<sup>77</sup>(CHOPIN, 1994, p. 141-142).

Nesse momento, Celestine bate na porta dizendo que Adèle Ratignolle entrou em trabalho de parto e exigia a presença de Edna em tal momento. Em meio às súplicas do amado, Edna afirma que precisa estar ao lado da amiga nesse momento. Antes de sair, a protagonista profere as seguintes palavras:

– Eu o amo – murmurou ela – apenas você; ninguém senão você. Foi você quem me despertou no verão passado do sonho absurdo de toda uma vida. Oh! deixou-me tão infeliz com a sua indiferença. Oh! como sofri, sofri! Agora que você está aqui, nos amaremos, meu Robert. Seremos tudo um para o outro. Nada mais no mundo tem qualquer importância.<sup>78</sup> (CHOPIN, 1994, p. 142).

A passagem do romance mostra um importante estágio da emancipação de Edna ao se declarar para Robert e enunciar que não é mais objeto, mas sim sujeito. A protagonista nem menciona Léonce como seu marido, mas formalmente como Sr. Pontellier, o que evidencia certo distanciamento de Edna em relação ao seu marido e pai de seus filhos.

Essa tomada de posição se concretiza no penúltimo capítulo do romance, quando ocorre a conversa entre Edna e Dr. Mandelet, última personagem com quem a protagonista se relaciona e a quem comunica sobre seus propósitos antes de se entregar ao mar. Após presenciar o parto de sua amiga Adèle Ratignolle, a protagonista do romance está em uma intensa ansiedade, pensando encontrar Robert em sua casa. Acompanhada do amigo Mandelet, este a questiona se a viagem para o exterior se consumaria quando Léonce voltasse de Nova York. Edna responde ao questionamento de seu amigo, concretizando a escolha de uma mulher que não é mais dominada pelo sistema patriarcal e que faz suas próprias escolhas: “Não vou fazer coisas por obrigação. Eu não quero ir para o exterior. Quero ficar só. Ninguém tem qualquer direito... exceto as crianças, talvez... [...]”<sup>79</sup> (CHOPIN, 1994, p. 145).

Mandélet, compreendendo a essência do discurso de Edna, oferece-se para confidências e alega que a protagonista poderia estar sob o efeito de ilusões. Edna não se

<sup>77</sup> “Nor you know”, he said, “now you know what I have been fighting against since last summer at Grand Isle; what drove me away and drove me back again.” “Why have you been fighting against it?” she asked. Her face glowed with soft lights. “Why? Because you were not free; you were Léonce Pontellier’s wife.” [...] [...] “You have been a very, very foolish boy, wasting your time dreaming of impossible things when you speak of Mr. Pontellier’s possessions to dispose of or not. I give myself where I choose. If he were to say, ‘Here, Robert, take her and be happy; she is yours,’ I should laugh at you both.” (CHOPIN, 2004, p. 165-166).

<sup>78</sup> “I love you,” she whispered, “only you; no one but you. It was you who awoke me last summer out of a lifelong, stupid dream. Oh! You have made me so unhappy with your indifference. Oh! I have suffered, suffered! Now you are here we shall love each other, my Robert. We shall be everything to each other.” (CHOPIN, 2004, p. 167).

<sup>79</sup> “I’m not going to be forced into doing things. I don’t want to go abroad. I want to be let alone. Nobody has any right – except children, perhaps [...]” (CHOPIN, 2004, p. 171).

rende, enuncia que “talvez seja melhor acordar, afinal, mesmo para sofrer, em vez de se deixar lograr pelas ilusões por toda a vida.”<sup>80</sup> (CHOPIN, 1994, p. 146).

Dr. Mandelet afirma que Edna está com problemas, mas que poderia entendê-la, caso houvesse uma possível confiança. Os últimos enunciados proferidos pela protagonista mostram que não é possível voltar atrás, sua escolha já está feita: “Mas não quero nada além do meu próprio caminho.”<sup>81</sup> (CHOPIN, 1994, p. 146). Embora a protagonista tenha conseguido traçar um percurso de libertação, construindo sua emancipação como sujeito de seu próprio discurso e atitudes, vale analisar como ocorre o desfecho da história.

O choque inesperado que assola Edna é chegar em casa e não encontrar seu amado Robert, mas apenas um bilhete dizendo: “Eu a amo. Adeus... porque eu a amo.”<sup>82</sup> (CHOPIN, 1994, p. 147). Abandonada por seu amor, a protagonista vai até a praia de Grand Isle. Lá veste seu traje de banho, mas, ao ver-se seduzida pela voz envolvente das águas do Golfo, despe-se, ficando nua debaixo do céu. A sensação prazerosa de estar nua debaixo do céu e do sol brilhante representa a propriedade de apossar-se de seu corpo numa atividade ativa de acordo com seu desejo, não mais como uma mulher submissa. Edna percebe sua libertação social, sexual e psicológica, repetindo para si mesma: “Hoje é Arobin, amanhã será algum outro. Não faz diferença para mim, não me importo com Léonce Pontellier... mas Raoul e Étienne!”<sup>83</sup> (CHOPIN, 1994, p. 149).

O mar a convidou. Edna foi. A água estava profunda e fria, mas a protagonista a cada braçada se via envolvida cada vez mais pelo denso abraço do mar. Cada movimento articulado nas ondas marítimas fazia Edna lembrar do dia em que nadou sozinha e de sua vida quando criança. O cansaço físico tomava conta de seu corpo. Num ato de coragem, Edna abandonou a sociedade creole de New Orleans. Nesse momento, os pensamentos da protagonista fluem da sua mente para as páginas do romance através do discurso indireto livre:

Pensou em Léonce e nas crianças. Faziam parte de sua vida, mas não deviam achar que podiam possuí-la de corpo e alma. Como Mademoiselle Reisz teria rido, zombado talvez, se soubesse! “E você se acha uma artista? Que pretensões, Madame! O artista deve possuir a alma corajosa que ousa e desafia.”<sup>84</sup> (CHOPIN, 1994, p. 151).

<sup>80</sup> “Perhaps it is better to wake up after all, even to suffer, rather than to remain a dupe to illusions all one’s life.” (CHOPIN, 2004, p. 171).

<sup>81</sup> “But I don’t want anything but my own way.” (CHOPIN, 2004, p. 171).

<sup>82</sup> “I love you. Good-by – because I love you.” (CHOPIN, 2004, p. 172).

<sup>83</sup> “To-day it is Arobin; to-morrow it will be someone else. It makes no difference to me, it doesn’t matter about Léonce Pontellier – but Raoul and Etienne.” (CHOPIN, 2004, p. 176).

<sup>84</sup> “She thought of Léonce and the children. They were a part of her life. But they need not have thought that they could possess her, body and soul. How Mademoiselle Reisz would have laughed, perhaps sneered, if she

A passagem da obra apresenta o momento em que a protagonista se entrega às águas do Golfo. Efetiva-se o ápice da emancipação de Edna Pontellier. Esse último acontecimento em sua vida mostra a formação do outro “eu”, não mais aquele representado pelo pássaro engaiolado, mas sim pelas asas da libertação. A prática emancipatória e a construção do desejo são transformações que possibilitaram à protagonista constituir-se como sujeito. O romance encerra com Edna lembrando-se do bilhete deixado por Robert antes de partir, da voz de seu pai e sua irmã e com o latido de um velho cão.

Em *The Awakening*, como em outros romances e contos, Kate Chopin mantém concreta a ideia da emancipação da mulher. A iniciação ao meio literário para conseguir sustentar seus seis filhos após a morte do marido, a resistência das editoras para publicar suas obras e a ferocidade da crítica que negou o romance *The Awakening* das livrarias e bibliotecas no século XIX devido ao conteúdo impróprio para a época mostram o quanto à frente de seu tempo a escritora se encontrava. É o que revela suas obras e contos, que, ao representarem a mulher como sujeito emancipado, apontam para uma desmistificação do modelo feminino que há muito tempo foi construído e enraizado em nossa cultura ao longo do tempo.

---

knew! “And you call yourself an artist! What pretensions, Madame! The artist must possess the courageous soul that dares and defies.” (CHOPIN, 2004, p. 177).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre a emancipação feminina da protagonista do romance *The Awakening* foi realizada através da análise trajetória de Edna Pontellier, considerando-se o contexto social e cultural a que essa personagem se encontrava ao final do século XIX. Ao final do estudo, constatou-se que Kate Chopin proporciona aos leitores e leitoras, no romance analisado, uma melhor compreensão da sociedade creole de New Orleans, mostrando uma mulher em transgressão que marca uma transformação na protagonista, no final do século XIX, quando o movimento feminista começa a ganhar força com a luta da emancipação das mulheres.

Com a análise de *The Awakening*, foi possível averiguar que a escritora Kate Chopin estava à frente de seu tempo, pois representou a mulher como sujeito ativo no universo e mudou seu comportamento submisso para o emancipatório. Na obra citada, Edna Pontellier representa uma mulher em transgressão que passa a abandonar suas atividades como mãe, esposa e dona de casa. Edna deixa de lado o espaço privado e tenta ganhar a esfera pública através de seu próprio trabalho. A protagonista do romance desempenha um papel que não era atribuído à mulher pela sociedade da época, revelando-se uma personagem que não segue o modelo feminino imposto pelo patriarcalismo.

Kate Chopin apresenta no romance analisado que a transgressão de Edna Pontellier implica uma relação com ela mesma, com o outro e com a sociedade. A protagonista do romance inicia uma trajetória em busca da libertação e dos direitos de igualdade, tornando-se uma nova mulher, aquela que não é mais dominada pelo sistema patriarcal. Essa trajetória de Edna não deixa de mostrar os ideais do movimento feminista, o qual lutou pelo direito de igualdade das mulheres em relação aos homens, apresentados através de Michelle Perrot, Daniela Auad, Simone de Beauvoir e Virginia Woolf.

Também foi possível averiguar que, muitas vezes, a escritora deixa transparecer os sentimentos e percepções de suas personagens, permitindo ao leitor (a) saber que ideologia atravessa a mente dos seres ficcionais. No romance analisado isso ocorre principalmente com Edna Pontellier, que através discurso indireto livre, tipo de discurso pelo qual aparece a onisciência seletiva múltipla, tipologia proposta por Norman Friedman, evidenciam os pensamentos da protagonista enquanto busca por sua libertação. Edna revela-se uma mulher com autonomia e com isso, Kate Chopin não permite que sua heroína se transforme em tipo, classificação proposta por Antonio Candido; ao contrário, Edna é uma personagem redonda que surpreende de maneira convincente, teoria postulada por Edward Morgan Forster para a personagem de ficção.

Em *The Awakening*, algumas personagens se ligam diretamente ao processo de emancipação da protagonista. Por intermédio de Adèle Ratignolle, Edna percebeu o lado da mulher-mãe e dona de casa exemplar que ela desejava, mas não conseguia ser. A convivência com Léonce Pontellier fez com que a protagonista percebesse a condição da mulher dentro do lar: doar-se de corpo e alma pelo bem-estar dos filhos e do marido. Edna rompe com as convenções sociais e tenta buscar fora do casamento o que nele não encontrou. Com isso, desperta para o amor por meio de seu professor de natação, o jovem Robert Lebrun. Com Alcée Arobin, Edna realiza suas aventuras sexuais fora do casamento. Mademoiselle Reisz é a personagem que impulsiona Edna a buscar o seu espaço na esfera pública mediante seu próprio trabalho; ao final do romance, abandona a mansão em que vivia com o marido e filhos e passa a residir numa casa mais simples, mas sustentada por ela mesma. Essa protagonista desloca o modelo feminino no século XIX de ser boa mãe, esposa e mulher do lar.

Kate Chopin recorreu a todo o seu potencial criador para representar em sua ficção uma mulher corajosa, que, ao final do romance, não se rende à depressão ou à loucura, mas procura encontrar na morte uma maneira de se libertar da repressão do sistema patriarcal. Edna Pontellier é uma Afrodite às avessas, pois sua emancipação não a remete para a vida, ao contrário, a direciona para uma continuidade da busca por sua liberdade nas águas do Golfo. A autora convida os leitores e leitoras a fazer uma profunda reflexão sobre a condição feminina, denunciando o que está por trás das máscaras matrimoniais: a repressão sofrida pela mulher ao ser relegada a uma condição inferior. A escritora nos mostra a mulher ante suas reais necessidades, capaz de questionar os valores fundamentais impostos pela sociedade como ideais: casamento e maternidade. Através disso, Kate Chopin pretende, por meio de sua produção literária, expressar uma maneira de libertar a mulher, na busca pela sua individualidade e pelas escolhas próprias.

De acordo com a observação do perfil da protagonista traçado por Kate Chopin no romance analisado, é possível concluir que Edna Pontellier é uma personagem fictícia, sua ação dentro de um contexto coerente revela um caráter verossímil, e por isso, torna-se viável reconhecer na obra literária o caráter humano de uma mulher que luta pela sua emancipação, garantindo, assim, a mediação precisa entre o real e o ficcional. Chopin recria uma atmosfera que representa a repressão sofrida pela mulher e o momento em que decide se libertar, logo, poderia haver a identificação de muitas mulheres com a personagem da obra na época de sua publicação.

Dessa forma, a escritora Kate Chopin, ao criar a protagonista de *The Awakening*, rompe com o estereótipo da mulher construído ao longo dos anos. Edna Pontellier não é uma

personagem feminina ligada ao modelo de mãe, esposa e dona do lar. A heroína de Kate Chopin possui voz própria dentro do romance analisado, revela-se uma personagem que representa um desejo e um ideal feminino da autora pela emancipação e direito de igualdade da mulher. Por meio de *The Awakening*, a escritora recria a cultura da época em que viveu, mostrando a possibilidade de desmistificar alguns preceitos impostos à mulher numa sociedade dominada pelo patriarcalismo. Nesse sentido, ao elaborar este trabalho, pretende-se estabelecer uma importante contribuição para a fortuna crítica de Kate Chopin e para novas pesquisas na área da literatura norte-americana.

## REFERÊNCIAS

- AUAD, Daniela. *Feminismo, que história é essa?* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ALLEGRO, Alzira. Introdução. In: CHOPIN, Kate. *Culpados*. Tradução Carmen Foltran. São Paulo: Ed. Horizonte, 2005.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1949a.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1949b.
- BÍBLIA SAGRADA. *Antigo e Novo Testamento*. 36. ed. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1982.
- BURLAMAQUE, Fabiane. No baile acadiano e os reflexos da leitora Kate Chopin. In: VIÉGAS-FARIA, Beatriz; BROSE, Elizabeth Brose; CARDOSO, Betina Mariante. (Org.). *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados- Estudos Literários e Humanidades Médicas*. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011. p. 171-175.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 51-80.
- CHOPIN, Kate. *O despertar*. Tradução Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.
- CHOPIN, Kate. *The awakening and select stories od Kate Chopin*. New York: Pocket Books, 2004.
- CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In: PERROT, Michelle. *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra*. Tradução Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 419-502.
- COSTA MORAIS, Flávia. *Literatura vitoriana e educação moralizante*. Campinas: Alínea, 2004.
- ENCICLOPÉDIA COMPACTA ISTO É – GUINNESS. São Paulo: Ed. Três, 1995. p. 227.
- FOLTRAN, Carmem Lúcia. *Forma literária e formações sociais em The awakening de Kate Chopin*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4. ed. rev. Tradução Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

FOX-GENOVESE, Elizabeth. Progression and regression in Edna Pontellier. In: CULLEY, Margo. *The awakening: a norton critical edition*. New York: W.W Norton & Company, 1994. p. 257-263.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

GILBERT, Sandra. The second coming of Aphrodite. In: CULLEY, Margo. *The awakening: a norton critical edition*. New York: W.W Norton & Company, 1994. p. 271-281.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1972.

GUERRA, Henrique; KNOP, Márcia. Iniciação a Kate Chopin (Tempo e Espaço). In: BROSE, Elizabeth, R. Z.; CARDOSO, Betina Mariante; VIÉGAS-FARIA, Beatriz (Org.). *Kate Chopin: Contos traduzidos e comentados – Estudos Literários e Humanidades Médicas*. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

HALL, Catherine. Sweet home. In: PERROT, Michelle. *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 53-87.

KATECHOPIN.ORG. Disponível em: <<http://www.katechopin.org.br/the-awakening.shtml>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: mulheres, operários e prisioneiros*. 2. ed. Tradução Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. À margem: solteiros e solitários. In: PERROT, Michelle. *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 287-304.

\_\_\_\_\_. Figuras e papéis. In: PERROT, Michelle. *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 121-186.

\_\_\_\_\_. *Mulheres públicas*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. Tradução William Lagos e Débora Dutra. São Paulo: ALEPH, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. Texto/contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. Literatura e personagem. In: ANTONIO, Candido et al. *A personagem de ficção*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 11-49.

ROSSI, Aparecido Donizete. *A desarticulação do universo patriarcal em The awakening, de Kate Chopin*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo, 2006.

SEMERENE, Barbara. Amores que mudaram o mundo. *Superinteressante*, São Paulo, v. 223, p. 74-78, fev. 2006.

SEYERSTED, Per. *Kate Chopin, a critical biography*. United States: Louisiana State University Press, 1980.

SROCZYNSKI, Maria Eloisa Z. *Uma análise lingüístico-discursiva de O Despertar de Kate Chopin*. 2004. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2004.

TOTH, Emily. *Kate Chopin*. United States: 1 st University of Texas Press paperback edition, 1993.

TOTH, Emily. *Unveiling Kate Chopin*. United States: University Press of Mississippi, 1999.

VIÉGAS-FARIA, Beatriz; BROSE, Elizabeth Brose; CARDOSO, Betina Mariante (Org.). *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados - Estudos Literários e Humanidades Médicas*. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1928.