

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Representações do sujeito feminino em
O Despertar e Riacho Doce: um estudo comparativo

José Vilian Mangueira

João Pessoa

2012

JOSÉ VILIAN MANGUEIRA

**Representações do sujeito feminino em
O Despertar e Riacho Doce: um estudo comparativo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL – da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira.

João Pessoa, PB

2012

M277r Mangueira, José Vilian.

Representações do sujeito feminino em O Despertar e Riacho Doce: um estudo comparativo / José Vilian Mangueira.-- João Pessoa, 2012.

230f.

Orientadora: Nadilza Martins de Barros Moreira

Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA

1. Rego, José Lins do, 1901-1957 – Crítica e interpretação. 2. Chopin, Kate, 1850-1904 - Crítica e interpretação. 3. Literatura Comparada – brasileira e americana. 4. Literatura brasileira – crítica e interpretação. 5. Literatura americana – Crítica e interpretação.

José Vilian Mangueira

**Representações do sujeito feminino em
O Despertar e Riacho Doce: um estudo comparativo**

Profa. Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira (Orientadora)
UFPB

Profa. Dra. Antonia Marly Moura da Silva (Examinadora)
UERN

Profa. Dra. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira (Examinadora)
UFPB

Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa (Examinador)
UFCG

Profa. Dra. Genilda Azeredo (Examinadora)
UFPB

Profa. Dra. Elisalva de Fátima Madruga Dantas (Suplente)
UFPB

Profa. Dra. Rosanne Bezerra de Araújo (Suplente)
UFRN

“Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada”.

Clarice Lispector

Em memória de minha mãe, Edleuza Inucencio Mangueira

“Para Sempre”

Carlos Drummond de Andrade

Por que Deus permite
que as mães vão-se embora?
Mãe não tem limite,
é tempo sem hora,
luz que não apaga
quando sopra o vento
e chuva desaba,
veludo escondido
na pele enrugada,
água pura, ar puro,
puro pensamento.

Morrer acontece
com o que é breve e passa
sem deixar vestígio.
Mãe, na sua graça,
é eternidade.
Por que Deus se lembra
– mistério profundo –
de tirá-la um dia?
Fosse eu Rei do Mundo,
baixava uma lei:
Mãe não morre nunca,
mãe ficará sempre
junto de seu filho
e ele, velho embora,
será pequenino
feito grão de milho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, força maior e inspiradora;
Aos amigos, que, no meio dos desertos, me fizeram florescer;
À minha família, pelo carinho;
Aos professores e colegas, que dividiram comigo seus conhecimentos;
À minha orientadora, pela confiança e paciência.

RESUMO

A presente pesquisa constitui uma leitura comparatista dos romances *O Despertar*, de Kate Chopin, e *Riacho Doce*, de José Lins do Rego, numa tentativa de analisar, através dos estudos de gênero, a representação do feminino nas obras citadas. Para tanto, focalizamos nossas análises nas protagonistas, Edna Pontellier, de *O Despertar*, e Edna/Eduarda, de *Riacho Doce*, para mostrar como estas duas mulheres se distanciam do modelo feminino criado pelo sistema patriarcal que comanda o espaço onde elas estão inseridas. Como as heroínas não correspondem aos papéis cristalizados para o feminino, elas enfrentam um mundo que as isola, encontrando, apenas, na representação simbólica do mar o espaço para seus anseios.

PALAVRAS-CHAVE: *O Despertar*, *Riacho Doce*; Estudo de Gênero; Feminismo; Literatura comparada.

ABSTRAC

This research intends to be a literary investigation based on a comparative study of two novels: *The awakening*, by Kate Chopin, and *Riacho Doce*, by José Lins do Rego. Our analysis is an attempt through Gender Studies to trace the representation of the feminine on these two literary masterpieces. To achieve that, it focuses its analysis on the two main characters, Edna Pontellier, from *The awakening*, and Edna/Eduarda, from *Riacho Doce*, to show how those women are different from the female models created by the patriarchal system that rules the social setting in which those female characters are placed. Because these two heroines do not correspond to what is expected from them, they face a world which isolates them; finding only on the symbolic representation of the sea the first and the last space for their longing.

KEY-WORDS: *The awakening*; *Riacho Doce*; Gender Studies; Feminism; Comparative Studies.

RESUMEN

El presente trabajo es una lectura de cuño comparatista de las novelas *The awakening*, de Kate Chopin, y *Riacho Doce*, de José Lins do Rego, en el intento de interpretar, a través de los estudios de género, la representación del femenino en estas dos obras. Para tanto, focalizamos nuestros análisis en las dos protagonistas, Edna Pontellier, de *The awakening*, y Edna/Eduarda, de *Riacho Doce*, para mostrar como éstas dos mujeres se alejan de los modelos femeninos creados por el sistema patriarcal que comanda el espacio en el que están inseridas. Como estas dos heroínas no corresponden a lo que se espera para su género, ellas encaran un mundo que las aíslan, encontrando, solamente, en la representación simbólica del mar el espacio primero y último para sus anhelos.

Palabras-clave: *The awakening*; *Riacho Doce*; Estudio de Género; Feminismo; Literatura Comparada.

SUMÁRIO

Resumo	p. 08
Abstract	p. 09
Resumen	p. 10
Introdução	p. 12
Capítulo I – Da mulher e outros temas: aproximações entre Kate Chopin e José Lins do Rego	p. 22
1. Literatura e mulher: diálogos possíveis	p. 23
2. Kate Chopin: representações do feminino na colorista americana	p. 32
3. José Lins do Rego: representações do feminino no escritor do patriarcado do engenho	p. 53
Capítulo II – Abismos de solidão: as incursões das protagonistas de <i>O Despertar</i> e <i>Riacho Doce</i>	p. 70
1. O demônio nos salta aos olhos: <i>Teoria do romance</i> e as representações de gênero	p. 71
2. Incurções perigosas: a saga das heroínas solitárias	p. 81
3. A solidão de Edna Pontellier refletida nos modelos femininos em <i>O Despertar</i>	p. 112
4. A solidão de Edna/Eduarda refletida nos modelos femininos em <i>Riacho Doce</i>	p. 136
Capítulo III – O caminho das águas: as personagens e as águas em <i>O Despertar</i> e <i>Riacho Doce</i>	p. 154
1. A infinidade dos possíveis: a água e o feminino	p. 155
2. O imperativo murmúrio do mar em <i>O Despertar</i>	p. 165
3. O calor sensual do mar em <i>Riacho Doce</i>	p. 189
Considerações Finais	p. 208
Bibliografia	p. 215

INTRODUÇÃO

“[...] we women learn so little of life on the whole”¹
Kate Chopin (*The Awakening*)

“Como era pesado o destino dos que [...] pretendiam ver o mundo”
José Lins do Rego (*Riacho Doce*)

¹ “[...] e nós mulheres aprendemos tão pouco da vida como um todo”.

No campo dos estudos literários, pesquisas que exploram o terreno das análises comparadas vêm ganhado destaque. Os estudos comparados põem sempre em confronto – mas nunca em comparação, no sentido do que é melhor ou pior – duas ou mais visões sobre um possível tópico, possibilitando um alargamento crítico, teórico e temático do assunto proposto. Pensando em oferecer uma leitura provocadora para o campo da Literatura Comparada, nossa pesquisa de investigação do texto literário pretende desenvolver um estudo comparativo das obras *O Despertar*², da escritora americana Kate Chopin, e *Riacho Doce*, do brasileiro José Lins do Rego.

Como ponto-chave de nossa investigação, procuraremos aproximar as duas protagonistas dos respectivos romances, Edna Pontellier, de *O Despertar*, e Edna/Eduarda, de *Riacho Doce*, em uma tentativa de compreender a representação da mulher que busca a realização de seus anseios nas mais diferentes esferas, isto é, indo do âmbito cultural ao social. Nosso estudo tem suas bases na crítica feminista, mas, também, faremos uso de outras abordagens críticas e teóricas, para demonstrar que a obra de arte é o guia na escolha dos aportes investigativos. A leitura que desenvolveremos, com base na crítica feminista, não intenta ser definitiva para se interpretar uma obra de autoria feminina ou masculina. A crítica feminista nos auxiliará à medida que oferecerá mais uma possibilidade analítica para o texto literário. Por conseguinte, focalizaremos nesta leitura a mulher como criação literária, como signo possível de ser interpretado. E essa interpretação vem graças à utilização de outras ferramentas, como os estudos desenvolvidos por Georg Lukács (2009) e os estudos dos símbolos, mostrando que o que propomos é a utilização de uma abordagem que, nas palavras de Antonio Candido, quer ser “íntegra”, ao “utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem uma interpretação coerente” (2000, p. 7).

Ao discorrer sobre a história dos estudos brasileiros que trabalham com o binômio Mulher e Literatura, junto ao GT criado no primeiro Encontro Nacional da ANPOLL em 1985, Constância Lima Duarte aponta as diferentes vertentes que lidam com essa

² Ao longo do nosso texto, usaremos os títulos dos romances de Kate Chopin, *The awakening* e *At fault*, conforme as traduções feitas para a língua portuguesa: *O Despertar* e *Culpados*, respectivamente. Não faremos o mesmo quanto aos títulos das coletâneas de contos – *Bayou folk*, *A night in Acadie* e *A vocation and a voice* – porque não há uma tradução dessas obras. O que há são traduções de algumas narrativas curtas, como é o caso do livro organizado por Beatriz Viégas-Faria, Betina Mariante e Elizabeth Brose, intitulado *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados* – estudos literários e humanidades médicas.

dicotomia. Segundo a estudiosa, “[d]esde o primeiro encontro, os trabalhos apresentados já indicavam a diversidade de interesses que movia os membros do GT” (DUARTE, 2010, p. 19). Dentre essa diversidade de caminhos, encontra-se o que dá destaque “à construção – e à desconstrução – das imagens do feminino nos vários períodos, textos e literaturas” (DUARTE, 2010, p. 19). Duarte ainda elenca, usando um estudo de Heloísa Buarque de Hollanda, três linhas principais nos estudos desenvolvidos nos primeiros anos do GT. Das três linhas, interessa-nos o que Constância Lima Duarte identifica como enfoque estético-formal e que “dedicava-se ao trabalho sobre a representação de personagens femininas nas obras de escritoras ou de escritores” (DUARTE, 2010, p. 21). Atualmente, esse GT se subdivide em três linhas de pesquisa intituladas: 1. Resgate, 2. Teorias e críticas, e 3. Representação de gênero na literatura e outras linguagens. Essa última linha se configura pelo “Estudo de representações/construções de gênero na literatura e/ou em outras linguagens, a partir de uma perspectiva crítica feminista” (DUARTE, 2010, p. 28).

Como se evidencia nas palavras da pesquisadora citada, o estudo de cunho feminista no Brasil sempre deu atenção a uma vertente que consiste em analisar as representações da mulher na literatura. Esta vertente cobre, como se percebe pelos trabalhos apresentados nesses congressos e também nas teses e dissertações orientadas nas universidades brasileiras, o estudo das representações do feminino levando em conta tanto as criações das mulheres escritoras como as nascidas das mãos dos escritores homens. Esta abertura quanto ao criador do texto literário permite confrontar as criações oriundas de diferentes momentos históricos e de espaços, muitas vezes, distintos. Com base nessa vertente de pesquisa do feminino, estudaremos a representação da mulher como uma criação literária que oferece caminho(s) para discutirmos questões marcadas social e historicamente pelas ideologias de gênero que se fazem presentes em diferentes momentos da literatura e da sociedade.

Em nosso estudo, a leitura dos dois romances citados busca uma análise interpretativa de amplitude, uma vez que procuraremos as possíveis semelhanças e diferenças entre obras que estão distantes por diferentes razões: tempo, espaço, língua, entre outras. Ao confrontarmos a maneira como a mulher é representada nas duas obras, não queremos determinar a superioridade de um romance sobre o outro ou, se levarmos em consideração a diferença entre a publicação dos dois romances, a influência de um

sobre o outro – uma vez que, devido ao percurso histórico do livro de Kate Chopin, é quase impossível a José Lins do Rego ter tido acesso à narrativa da escritora americana. Nossa intenção, portanto, é abordar a originalidade de cada obra, ao focalizar um tema comum a ambas, mostrando, na materialidade do texto, o modo como cada romance se configura no tratamento dado à representação do feminino. Portanto, estudaremos *O Despertar* e *Riacho Doce* sem sobrepor um texto ao outro, mas mostrando a maneira como cada narrativa lida com os anseios e as angústias das heroínas romanescas.

Trabalharemos, em sentido abrangente, com dois romances que se distanciam no que se refere ao tempo, ao espaço e aos criadores das obras. Estes fatores, de imediato, poderiam querer frustrar a nossa tentativa de confrontar os dois romances citados. Mas o fato de terem sido escritos em épocas distintas e de serem frutos de autores de sexo também distintos, o que acarreta uma visão histórica diferenciada sobre a representação da mulher, não poderia ser problema para minar nossas interpretações. Na verdade, essas particularidades de *O despertar* e *Riacho Doce* tornam-se mais um motivo que nos instiga a dar sequência à nossa pesquisa. Longe de distanciar as duas obras, momento histórico-temporal e criador se unem para oferecer à nossa análise um painel mais abrangente da configuração do tipo de personagem que se faz presente nos dois romances. É na investigação da pluralidade que poderemos oferecer uma leitura mais cuidada sobre os questionamentos que dizem respeito às abordagens de gênero que se materializam no *corpus* proposto.

No que se refere à escolha dos dois romances, ela se justifica por algumas razões em particular. É possível afirmar que este texto de doutoramento começou quando desenvolvemos um projeto de pesquisa, fomentado pelo CNPq, intitulado “Tragicidade familiar: culpa ancestral em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego”, junto à Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Durante um ano, de agosto de 2007 a agosto de 2008, a obra do paraibano foi trabalhada no referido projeto dando destaque a dois romances especificamente, *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*. Foi neste período que lemos o romance *Riacho Doce*. A obra nos causou um grande impacto porque trazia um tipo de personagem – uma mulher como protagonista – e parte do cenário – um burgo na Suécia – que se distanciavam de tudo o que a crítica chama à atenção na obra de José Lins. Neste mesmo período, ministrávamos a disciplina Literatura Americana que cobre o período do Romantismo americano aos escritores da Geração Perdida (*Lost*

Generation). Um dos escritores estudados no referido curso foi a escritora Kate Chopin. Para aquele semestre de 2007.2, o romance mais conhecido de Chopin, *O Despertar*, estava no programa de leitura. A narrativa de Kate Chopin foi lida logo depois de finalizarmos a leitura de *Riacho Doce* e, antes mesmo de concluirmos a leitura de *O Despertar*, veio-nos a ideia de juntarmos os dois romances para um possível projeto de estudo mais denso. Amadurecendo a ideia, relemos as duas obras e juntamos material que possibilitasse a elaboração de um projeto de pesquisa para o nosso doutoramento. Como nossa pretensão era focar as duas protagonistas dos dois romances, vimos na crítica feminista em parceria com os estudos de gênero a porta de entrada para desenvolvermos a pesquisa.

O que nos levou a aproximar os dois textos pode ser resumido nos seguintes pontos: a) a procura das personagens por uma forma de preencher ou dar sentido às suas vidas; b) o nome escolhido para as protagonistas, Edna, que possui em si a noção de prazer, algo tão caro a estas personagens; c) o final em aberto dos dois romances; e d) a utilização do elemento água na construção da trama narrativa. Estes pontos serão mantidos neste texto de análise, constituindo o esqueleto que dará corpo ao estudo hermenêutico por nós desenvolvido aqui.

No que diz respeito à proximidade destes dois autores e aos estudos comparados, percebemos que o trabalho de Kate Chopin tem sido aproximado, em diferentes aspectos, ao de outros escritores já consagrados. Por exemplo, há estudos que mostram como Maupassant influenciou a obra da escritora, outros que criam diálogos entre Chopin e Gustave Flaubert, Walt Whitman, Henrik Ibsen, Sylvia Plath, Willa Carther, George Eliot, Charlotte Perkins Gilman, Georg Sand, Alexandra Kollontai, Mary Wollstonecraft, Geroge Washington Cable, Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Ralph Waldo Emerson, Agnes Smedley, Theodore Dreiser, entre outros (cf. SKAGGS, 1985). Nossa intenção, ao aproximar o texto de Kate Chopin ao de José Lins do Rego, será dar abrangência aos estudos comparados que enfocam os textos de Chopin, inserindo José Lins do Rego como mais um escritor cuja obra oferece aspectos que podem ser identificados nas criações da autora americana citada. Com isso, queremos criar outras possibilidades de leituras de textos já consagrados pela crítica dos Estados Unidos e do Brasil.

Quanto ao estudo da produção artística do paraibano José Lins do Rego, o teor regionalista e memorialista de seus textos e os romances que enfocam o Nordeste do

Brasil têm sido os pontos de maior estudo da obra deste escritor. Os romances cujo cenário é a região dos engenhos da Várzea do Paraíba (*Menino de engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *Usina*, *Fogo morto*) e os dois romances que têm o sertão como ambientação (*Pedra Bonita* e *Cangaceiros*) constituem os maiores destaques da obra de José Lins do Rego, segundo críticos consagrados. O aspecto regionalista de José Lins do Rego parece ser o diferencial de sua obra, como atestam as mais diferentes interpretações críticas. Da mesma forma, a escritora americana Kate Chopin teve sua obra destacada devido à sua escrita considerada regionalista – *Local Color*. É esta característica da obra da autora que fez com que Chopin tivesse grande aceitação e valorização literária por parte do público leitor americano da época. O fato de terem privilegiado o espaço geográfico em que viveram se constitui em um ponto de convergência entre os dois autores, mas não é um argumento que, por si só, sustente a aproximação de suas obras. Há, ainda, o fato de os dois escritores fazerem uso de uma linguagem que muito se aproxima do falar coloquial do espaço onde suas narrativas se passam. O caráter de oralidade de seus textos é mais um ponto usado pela crítica para ligar os dois autores ao movimento regionalista de sua época.

Indo além da mera criação de um grupo de personagens de uma região específica do respectivo país de cada um deles, Kate Chopin e José Lins do Rego recriam uma região geográfica inteira – o Sul dos Estados Unidos – metonimizado na região de Natchitoches, do Rio Crane e de New Orleans – e o Nordeste do Brasil, fincado nos engenhos da Várzea do Paraíba ou nas cidades por onde o próprio escritor passou – Recife, Paraíba (atual João Pessoa), e Itabaiana. Assim sendo, estas duas áreas configuram-se como um grande personagem na obra dos dois artistas, oferecendo ao leitor um painel de uma região específica de cada país, com seus tipos humanos, falares, espaços, costumes e história.

É inegável que os dois escritores têm como ponto-chave em suas obras a carga regionalista, mas não seria correto afirmar que este ponto específico de suas obras é que dá validade ao destaque que ambos os escritores merecem em suas respectivas literaturas. Isto é, a grandiosidade das obras literárias de Kate Chopin e de José Lins do Rego deve ser vista levando-se também em conta diferentes perspectivas de suas produções, não se restringindo apenas ao teor regionalista que seus textos carregam.

Como trabalham com a caracterização de um grupo, de uma determinada parcela de uma região, os dois escritores acabam repetindo temas, cenários e, até, personagens. É

comum encontrarmos nas obras de Kate Chopin e de José Lins do Rego personagens que ganham vida em uma narrativa e depois são transplantados para outros textos do(a) autor(a). Longe de essa repetição de personagens se tornar uma característica enfadonha, ela engrandece o trabalho dos dois autores, uma vez que eles põem suas criações em textos múltiplos, em situações diferentes, e envoltos com outros grupos de personagens, o que confere um caráter de reelaboração de suas próprias criações, conferido a estes personagens uma complexidade que não se esgota em uma única aparição ficcional.

Mas não é só pelos pontos semelhantes que Kate Chopin e José Lins do Rego serão comparados aqui, mas, também, pelas diferenças que suas obras apresentam. O que mais diferencia o trabalho desses dois escritores diz respeito ao modo como eles lidam com as personagens femininas, foco primeiro de nosso estudo. Se para a escritora americana, tanto nos contos quanto nos seus dois romances – *Culpados* e *O Despertar*, a mulher é o centro da focalização dos narradores; para o escritor José Lins, a mulher ocupa uma posição inferior quanto ao ponto de vista dos narradores de seus romances, com exceção, é claro, da obra *Riacho Doce*. É justamente neste ponto de distanciamento dos dois autores – o papel das personagens femininas – que recai o nosso estudo interpretativo. Nossa intenção é – a partir da teoria da crítica feminista e das observações sobre herói demoníaco, de Lukács, e sobre as interpretações dos símbolos, *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant e *A água e os sonhos* de Gaston Bachelard – investigar a representação da mulher, inserida em um sistema patriarcal, que os romances *O Despertar* e *Riacho Doce* apresentam.

Tomando por base que entre a Literatura e o contexto sócio-histórico em que a obra de arte surge existe um poderoso vínculo, tal como afirma Antonio Candido em *Literatura e sociedade* (2000), este trabalho prioriza como foco de investigações a representação do feminino por entender que, nas palavras de Roger Chartier (1990), a representação permite que uma determinada realidade seja construída, em um momento histórico e em espaços diferentes, por diferentes grupos sociais. Assim, interessa-nos o modo como os dois autores construíram o feminino em seus respectivos romances, dialogando com o contexto sócio-histórico em que suas obras foram produzidas e com as simbologias que o imaginário coletivo produziu na sociedade Ocidental.

Para atingir o nosso intento, organizaremos este trabalho em três capítulos. No primeiro deles, intitulado “Da mulher e outros temas: aproximações entre Kate Chopin e

José Lins do Rego”, trataremos das representações da figura do feminino na literatura, com uma breve introdução do capítulo, para afunilarmos as nossas discussões para o modo como a figura da mulher é representada na obra completa dos dois escritores que compõem o nosso *corpus* – Kate Chopin e José Lins do Rego. Para cada um dos autores, será reservado um subcapítulo, enfocando a abordagem do feminino em suas mais variadas criações artísticas. Embora represente o feminino de forma diferenciada, é nosso intento mostrar que a mulher faz-se presente no imaginário artístico dos dois escritores, constituindo ponto emblemático na feitura de seus textos, seja através da presença marcante, como no caso de Kate Chopin; seja através do apagamento do feminino, como ocorre em grande parte da obra romanesca de José Lins do Rego. Aqui, foram-nos de grande utilidade as discussões oferecidas pela crítica feminista, ao abordar as questões de gênero na literatura.

No segundo capítulo, intitulado “Abismos de solidão: as incursões das protagonistas de *O Despertar e Riacho Doce*”, tratamos, a partir da teoria apresentada por Georg Lukács, em *Teoria do romance*, e das leituras da crítica feminista, do modo como as duas protagonistas, Edna Pontellier e Edna/Eduarda, se configuram como heroínas solitárias. Partindo do princípio de que o herói do romance se constitui como oponente de uma ordem que lhe é externa e que se choca com seu interior (Lukács, 2000), analisaremos as protagonistas dos dois romances procurando destacar o embate entre o interno das personagens e o mundo que as cerca – o externo. Mostraremos que por estarem imersas em um universo patriarcal, que forja um estereótipo do feminino, estas duas heroínas, ao fugirem de tudo que é esperado para o feminino, não encontram espaço de pertencimento para si. E por não encontrarem o espaço que lhes acolha, veremos que elas também não enxergam nas outras personagens mulheres um modelo que se aproxime do que a interioridade de cada uma delas exige. Dessa forma, Edna Pontellier e Edna/Eduarda terminam suas narrativas em um nado solitário, mostrando que as duas buscam um mundo simbólico que tanto aponta para a morte como para a vida. Desse modo, este capítulo centrará suas análises na solidão existencial e social que as protagonistas vivem.

No terceiro e último capítulo, denominado de “O caminho das águas: as personagens e as águas em *O Despertar e Riacho Doce*”, buscaremos interpretar os dois romances utilizando a simbologia das águas e a crítica feminista, para adentrarmos na

hermenêutica das narrativas. Este suporte teórico se justifica por dois motivos: a) a crítica feminista é o cerne de nosso trabalho, dando uma contribuição para entendermos como as relações de gênero são apresentadas e representadas em *O Despertar* e *Riacho Doce*; já o estudo dos símbolos oferece suporte para a compreensão das significações imagéticas das águas que estes textos constroem, levando-se em conta o imaginário coletivo. Nesta parte de nosso texto, procuraremos mostrar que, nos dois romances, o elemento água influencia o percurso que Edna Pontellier e Edna/Eduarda trilham na narrativa, visto que estes textos apresentam as duas surgindo do mar e terminam com estas mulheres mergulhando também nas águas do mar. Ainda, estes romances mostram que as duas protagonistas passam por um processo de intimidade com este elemento líquido que corresponde a um momento de autoconhecimento, em *O Despertar*, e a um momento de completude, em *Riacho Doce*. Nossa leitura tentará evidenciar que, nestas duas narrativas, longe de se constituir apenas como um elemento figurativo, as águas, especificamente as águas do mar, têm papel relevante no drama das personagens centrais. Supomos que o contato com a água e, principalmente, o mergulho final ganham contornos simbólicos que permitem interpretarmos a relação entre as protagonistas e as águas como mais uma maneira que o feminino encontra para se voltar contra o que o patriarcado³ sedimentou ao longo da História. Nossas hipóteses para a compreensão de como a água age sobre o percurso das heroínas se baseiam no modo cíclico como os romances *O Despertar* e *Riacho Doce* retratam, respectivamente, Edna Pontellier e Edna/Eduarda.

Quando se procura fazer uma aproximação entre obras que enfocam o papel dos gêneros (masculino e feminino), os estudiosos optam por trabalhar textos de autores do mesmo sexo. Sendo assim, ficando no estudo sobre as obras dos autores aqui mencionados, é comum vermos comparações entre a escritora Kate Chopin e outras autoras, tanto de língua inglesa como de outras nacionalidades; analogamente acontece com José Lins do Rego e outros escritores brasileiros ou estrangeiros – advindos de momentos históricos semelhantes. Neste campo dos estudos comparados, podemos citar trabalhos pioneiros e de destaque, como são os estudos de Nadilza Martins de Barros

³ O termo Patriarcado e seus derivados serão entendidos aqui como, segundo as teorias feministas, “controle e repressão da mulher pela sociedade masculina”, como um “conjunto universal de instituições que legitimam e perpetuam o poder e a agressão masculina” (BONNICI, 2007, 198). Nessa concepção feminista, “o patriarcado designa uma função social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens. Ele é, assim, quase sinônimo de ‘dominação masculina’ ou de opressão das mulheres” (HIRATA; LABORIE et alii, 2009, p. 173).

Moreira (2003), que aproxima a escritora americana Kate Chopin da brasileira Júlia Lopes de Almeida, e os de Heloísa Toller Gomes (1981), que analisa José Lins do Rego a partir de comparações com o americano William Faulkner. Longe de desmerecer o trabalho das duas pesquisadoras, que se consolidaram como expoentes críticos dos respectivos autores, os estudos de ambas corroboram que é mais recorrente se estudar obras de escritores que possuem a mesma autoria: feminina e/ou masculina. Com a nossa proposta, pretendemos não apenas oferecer um estudo comparativo explorando o papel da figura feminina, mas mostrar como esta figura é revelada na escrita de autores de sexos, propostas literárias e inserção temporal e social distintos. Dessa forma, oferecemos uma leitura, de certa forma inovadora, de dois autores de destaque nas suas respectivas nacionalidades literárias, além de ampliarmos os estudos de gênero, revelando o modo como Kate Chopin e José Lins do Rego tratam da representação do feminino.

Além das justificativas apresentadas, todas de ordem crítico-analítica, apresentamos outras de cunho profissional e pessoal. Como professor e estudioso de literatura anglo-americana e teoria da literatura, procuraremos agregar este projeto às nossas atividades profissionais. Assim sendo, o que estudaremos durante este processo aqui está intimamente ligado ao nosso trabalho junto à instituição de ensino onde estamos lotados, o que nos possibilita levarmos para os nossos alunos e colegas as discussões levantadas neste processo de doutoramento.

Por fim, é importante salientar que o que impulsiona a permanência de uma determinada obra literária advém da (re)leitura desse material artístico, principalmente das (re)leituras desenvolvidas por reflexões acadêmicas. Portanto, nosso trabalho procura atualizar as duas obras, oferecendo ao público uma nova abordagem interpretativa de *O Despertar* e *Riacho Doce*, uma vez que não temos conhecimento de uma outra pesquisa que procure aproximar estes dois romances.

* * * * *

CAPÍTULO I

Da mulher e outros temas: aproximações entre Kate Chopin e José Lins do Rego

“Uma obra literária encontra uma fecunda via de entendimento se a vincularmos a outras com as quais se apresentem possibilidades de ligação”

Heloisa Toller Gomes

Literatura e Mulher: diálogos possíveis

Fonte inesgotável de conhecimento, a literatura oferece ao ser humano uma possibilidade de representação dos anseios, questionamentos e reafirmações de uma sociedade, de uma época, de um povo, de um grupo. Assim sendo, a literatura cria um diálogo entre o que é fruto da inspiração artística e o contexto sociocultural em que a obra de arte foi gerada, além de permitir que se expanda este diálogo com outros contextos. Segundo o pensamento do crítico e teórico Antonio Candido (2000), o texto literário se nutre do material que circunda o artista para se transformar em recursos significativos para o que é interno à obra de arte. Dessa maneira, estudar a literatura, significa, de certa forma, analisar como se dá esse diálogo entre o interno e o externo.

Como o estudo literário que se volta para a crítica feminista é marcado pelo “modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura” (ZOLIN, 2009, p. 218), é inegável a necessidade de se estabelecer o diálogo apontado, anteriormente, por Antonio Candido. Assim sendo, ainda segundo o pensamento do estudioso:

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência [...] (CANDIDO, 2000, p. 7).

Seguindo o mesmo pensamento de Candido, Ruth Silviano Brandão, em *Mulher ao pé da letra*: a personagem feminina na literatura, mostra que há, sim, uma ligação entre o material artístico e as relações sociais que se estabelecem entre criador, texto, leitor e contexto. Segundo Brandão:

Há um diálogo de textos e leituras que nos permitem considerar a literatura como uma produção simbólica, cultural, que não existe só no registro imaginário do autor. Ela pode-se conceber como um grande corpo estruturado,

dentro e fora de uma mesma sociedade ou nacionalidade. Aqui o conceito de autoria é pensado de diversa maneira, pois não se conta apenas o discurso exclusivo do autor. Este se insere em outro lugar e dialoga sem cessar com outros discursos, mesmo que isso se faça de forma inconsciente (2006, p. 29).

No que concerne ao estudo da representação da mulher através da literatura, podemos percorrer os diversos caminhos que nos levam a uma caracterização e compreensão de como a mulher é vista na história humana, tendo como focalização as criações artísticas de diferentes autores e em diferentes épocas. Cada época, cada povo e cada movimento histórico registraram como essa figura foi percebida, criada e (re)configurada nas páginas da literatura. Tal criação artística configura uma máscara representativa da mulher que muitas vezes reflete, se não a própria mulher, ao menos os ideais, as ideologias e os tipos femininos que uma determinada sociedade moldou. Nesse sentido, o escritor, embora utilize a sua obra “como veículo de suas aspirações individuais mais profundas” (CANDIDO, 2000, p. 25), acaba repassando as ideologias – entendidas como os aparatos simbólicos que servem para explicar e sedimentar a ordem social – do momento sócio-histórico no qual está inserido. Nesse jogo entre criador e contexto, percebe-se que a obra surge da confluência da ação individual (autor) e das condições sociais, estando a individualidade e a coletividade “indissolivelmente ligadas” (CANDIDO, 2000, p. 26).

Levando em conta a relação entre literatura e contexto de produção artística, a representação da mulher na ficção surge do casamento entre estas duas esferas. É por isso que pensar o termo representação dentro da literatura exige uma abordagem que investigue as relações de poder.

Termo usado em diferentes áreas do conhecimento, como a sociologia, antropologia, a história, e a literatura, entre outras, o conceito de representação, em sentido amplo, diz respeito ao modo como, social e historicamente, os objetos, as coisas, o homem, têm ganhado significado ou sentido, levando em conta as concepções de mundo de um determinado momento sócio-histórico. Roger Chartier (1990, p. 16) entende que a representação permite que uma determinada realidade seja construída, dentro de um momento histórico e em lugares diferentes, por diferentes grupos sociais. Nas palavras de Pacheco, representação pode ser definida “como uma visão de mundo apreendida a partir das relações sociais que os indivíduos estabelecem entre si e que são

determinadas pela sua classe social, que, por sua vez, é determinada historicamente” (1985, p. 31). Seguindo os mesmos pensamentos acima, mas abordando este conceito sob o ponto de vista dos estudos de gênero, Cintia Schwantes afirma que, em sentido amplo, representação significa:

despir um objeto do que lhe é acessório e conservar o que é essencial, de modo que ele possa corresponder a todos os objetos daquele tipo. [...] toda a representação passa por uma subjetividade: alguém determina o que é essencial e deve ser preservado e o que é acessório e pode ser descartado. Em uma sociedade em que a experiência masculina é valorizada e a experiência feminina é trivializada, o traço essencial a qualquer representação vai se prender à experiência masculina (SCHWANTES, 2006, p. 11).

As palavras de Cintia Schwantes ecoam as de Virginia Woolf, quando esta, em um ensaio de 1929, aborda o modo como a crítica enxerga a ficção escrita por mulheres, que, em busca dos valores femininos, rejeitam as representações criadas pelo masculino. A escritora que não usa a representação ficcional imposta pelo escritor do sexo masculino “será criticada” (WOOLF, 1980, p. 49) uma vez que:

o crítico do sexo oposto ficará genuinamente perplexo e surpreso por uma tentativa de alterar a corrente escala de valores, e verá nele [o romance feminino] não somente uma diferença de visão, mas uma visão que é fraca, ou trivial, ou sentimental, porque ela difere de sua própria visão [da do crítico do sexo masculino]^{4 5} (WOOLF, 1980, p. 49).

Como enfatiza Virginia Woolf, no trecho anterior, na literatura, a representação da mulher aconteceu, primeiramente, devido ao poder exercido pelo masculino no campo das artes, levando-se em conta o modo como os homens concebiam o feminino. Assim sendo,

⁴ A partir de agora, todas as citações do inglês obedecerão ao seguinte padrão: no corpo do texto será feita uma tradução livre, com a referência de autor, ano e página, e o trecho original aparecerá como nota de rodapé, entre aspas. Isso ocorrerá tanto para os textos teóricos quanto para os literários. A exceção será apenas em relação ao romance de Kate Chopin, *The awakening*. Não será feita uma tradução livre desse romance, mas será usada a tradução para o português feita por Celso Mauro Paciornik, *O Despertar*. Assim sendo, no corpo da tese aparecerá o texto traduzido por Paciornik e na nota de rodapé virá o original em inglês com a devida referência.

⁵ “for the critic of the opposite sex will be genuinely puzzled and surprised by an attempt to alter the current scale of values, and will see in it not merely a difference of view, but a view that is weak, or trivial, or sentimental, because it differs from his own”.

as obras literárias canônicas [representaram] a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. Sendo que à representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia (ZOLIN, 2009, p. 226).

Mas, como se tem constatado, a representação do feminino na literatura vem sofrendo mudanças expressivas, se considerarmos as diferentes produções artísticas ao longo da História da Literatura do Ocidente. O que se percebe é uma tentativa da literatura de se afastar da representação da mulher como inferior, para mostrar o surgimento de novas visões sobre o feminino. Isso fica mais visível quando nos debruçamos sobre os textos de autoria feminina. Nesta outra concepção da mulher, que se afasta consideravelmente da que nos é oferecida pelo patriarcado,

a mulher é representada com outros interesses, diferentes daqueles por tanto tempo enfocados, referentes ao mundo doméstico e às relações amorosas; não é, sobretudo, representada a partir do olhar do outro sexo e em relação ao outro sexo, como tradicionalmente acontece na ficção (ZOLIN, 2009, p. 223).

Este modelo ficcional do feminino que foge ao padrão do patriarcado é comumente encontrado nas produções literárias escritas por mulheres. Como muito da produção de autoria feminina não está inserido no cânone literário, a representação de personagens mulheres que, no processo de “engendramento”, são capazes de “emprender mudanças em relação [ao seu] estado de objetificação” (ZOLIN, 2009, p. 222) ainda tem um lugar inferior nas produções literárias ao longo da História. O que predomina na representação literária sobre a mulher são as “personagens femininas tradicionalmente construídas como submissas, dependentes, econômica e psicologicamente do homem reduplicando o estereótipo patriarcal” (ZOLIN, 2009, p. 222).

Ao analisar o papel da mulher nas letras, Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, faz as seguintes perguntas para a audiência a que se dirige o texto: “Têm vocês alguma noção de quantos livros são escritos sobre mulheres em um ano? Têm alguma noção de quantos são escritos por homens? Estão cientes de serem, talvez, o animal mais discutido do

universo?” (2004, p. 32). Através desses questionamentos, Woolf aborda inquietações importantes nos estudos desenvolvidos pela crítica feminista. A primeira e a última questão sugerem que há um vasto material ficcional que focaliza a figura da mulher. Mas, a segunda interrogativa deixa entrever, dado o caráter retórico, que esse material ficcional é fruto da criação do homem. Seguindo o pensamento de Woolf, esta figura estaria representada de modo deformado, pois, como ela mesma aponta mais adiante, corresponderia apenas a uma projeção do homem: “Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural” (WOOLF, 2004, p. 42). O que Virginia Woolf mostra, com a metáfora do espelho, é que a opressão imposta à mulher nas criações literárias feitas pelos homens tende a elevar ainda mais alto a figura do homem, uma vez que essa representação reforça o sistema patriarcal em que as obras ficcionais são criadas.

Seguindo as ideias de Virginia Woolf, na caracterização da mulher como personagem, a crítica feminista percebe que esta figura é retratada, na história da literatura e principalmente no gênero romance, em grande parte, sob o olhar do sexo masculino, uma vez que é o homem quem tem ditado as regras desta arte desde os tempos antigos.

Enfocando o estudo sobre a personagem feminina na literatura, os livros *Mulher ao pé da letra*: a personagem feminina na literatura, de Ruth Silviano Brandão, e *A mulher escrita*, de Ruth Silviano Brandão e Lúcia Castello Branco, mostram que ao retratar a mulher, o escritor masculino acaba criando um processo narcísico, uma vez que a mulher por eles retratada constitui uma projeção das ideologias do próprio escritor. Assim sendo, “A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher [...] É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível” (BRANCO & BRANDÃO, 2004, p. 11). O processo narcísico nada mais é do que mais uma metáfora para mostrar que o que é criado pelo olhar masculino não passa de uma projeção das aspirações dos homens. Embora as estudiosas citadas acima apresentem uma visão generalizada sobre a constituição do feminino, as suas observações são relevantes quando dialogam com as palavras de Woolf, apresentando a representação literária do feminino como modelada pela visão do masculino, que deforma as várias mulheres em formas fixas e pré-estabelecidas.

Ao comentar sobre a posição da mulher na formação da família burguesa do final do século XIX, Nadilza Moreira afirma que “o discurso sobre a ‘natureza feminina’” identifica na mulher duas possibilidades de caracterização: “quando maternal e dedicada, [é definida] como força do bem – o ‘anjo do lar’. Por outro lado, ela é também potência do mal” (2003, p. 30). Nas representações artísticas que seguem o modelo patriarcal, a figura da mulher oscilou entre uma e outra, como se o feminino pudesse ser resumido em duas categorias tão opostas. Num jogo dialógico, essa postura de representar o feminino como duas faces de uma mesma moeda influencia o modo como as mulheres são vistas no mundo real. Sobre esse assunto, Bonnici afirma que:

É importante notar que a maneira pela qual as mulheres são forçadas a assumir papéis fixos e predeterminados como personagens de ficção ajuda os leitores a analisarem o quanto esses estereótipos limitam as mulheres na vida real (BONNICI, 2007, p 79).

Em determinado período da literatura ocidental, principalmente o século XVIII, ao focar a personagem feminina, o romance oferece-lhe, comumente, o espaço da casa, dando-lhe como papel principal a ocupação do lar e da família. Seu espaço fica restrito ao limitado, ao espaço fechado e privado, criando na produção romanesca a ideologia da domesticidade. Este tipo de personagem se insere no que Simone de Beauvoir (1980) denomina de destino de mulher e no que Virginia Woolf caracteriza como “Anjo do lar” (2004): são mulheres identificadas como mães, genitoras, boas esposas, senhoras exemplares. Percebe-se que a criação literária procura dar às mulheres um caráter disciplinar, uma vez que sempre as põe inseridas em um contexto patriarcal, cuja visão androcêntrica faz com que essas personagens sejam submissas à vontade masculina e sigam sempre o ideal de mulher que esta mesma sociedade criou. É nessa representação do feminino que a literatura mantém um diálogo com as práticas sociais dos contextos patriarcais da História humana, recriando em suas páginas práticas sociais que há muitos anos se arraigaram.

Seguindo o pensamento de Moreira, percebemos que a literatura criou, também, um grupo de personagens que foge a essa regra. Embora em menor número, essa representação do feminino constitui mais um parâmetro de análise das relações de gênero que nossa sociedade moldou. No que se refere ao segundo grupo de personagens

femininas, se levarmos em conta aquelas “mulheres de papel” que se destacam como o diferencial dessa figura de “destino de mulher” e “anjo do lar”, nas literaturas de diferentes países, vemos que elas acabam tendo um fim que, para o leitor mais atento, caracteriza-se como punição para o comportamento que foge à norma, mas que estas mulheres escolheram para si. Os exemplos para este tipo de mulher transgressora do estereótipo de passividade são vários: na literatura brasileira, temos *Lucíola* – criação de José de Alencar, *Capitu* – de Machado de Assis; na literatura de outros países, *Emma Bovary* – de Flaubert, e *Anna Karenina* – de Tolstói, são representativas.

Não se pode esquecer que entre estas duas possibilidades de representação do feminino encontra-se ainda outro matiz de criação ficcional da mulher: a figura da megera. Diferente das outras duas, a megera retrata uma mulher desprovida de atributos físicos e sexuais, estando ela afastada do convívio social. Esses estereótipos da mulher constituem o tríplice arquétipo do feminino que vem sendo explorado na literatura das mais diferentes culturas, isto é: a santa, a prostituta e a megera.

Diante dos papéis impostos às mulheres na ficção, observa-se que elas se encontram, à sua revelia, em uma posição inferior àquela ocupada pelo homem. Isso reforça a afirmativa de que as construções literárias espelham o sistema cultural do patriarcado. Para melhor focalizar a constituição da mulher na Literatura, os estudos de cunho feminista devem, portanto, enfocar, entre outras questões, “a natureza construída das relações de gênero, além de mostrar, também, que muito frequentemente as referências sexuais aparentemente neutras são, na verdade, engendradas em consonância com a ideologia dominante” (ZOLIN, 2009, p. 227).

Tendo em mente as questões acima apresentadas, elegemos dois escritores – Kate Chopin e José Lins do Rego – para desenvolvermos um estudo que focalize as implicações que esses autores criam ao abordarem a representação da mulher.

Embora sejam escritores oriundos de tradições históricas, culturais e literárias distintas, além de terem escrito em línguas diferentes, Kate Chopin e José Lins do Rego podem ter suas obras aproximadas no momento em que destacamos a maneira como os dois representam a mulher e a necessidade que eles tiveram em chamar atenção para uma região específica de suas nações. Estas duas características dos escritores, a caracterização do Sul agrário americano e do Nordeste açucareiro brasileiro e da representação do feminino, já são, por si sós, motivos suficientes para criarmos um diálogo entre os dois

escritores. Outros temas, todavia, ainda aproximam os dois: o destaque dado à reconfiguração de personagens em diferentes narrativas e a forte ligação entre as suas criações artísticas e as histórias que fizeram parte do universo de cada um deles.

Vale lembrar que, dentro do objetivo maior de nosso estudo – a focalização da mulher nas duas obras – entende-se que há um grande diferencial entre os dois autores. Se na ficção de Chopin a mulher é a protagonista da maioria de suas narrativas, em José Lins ela tem um papel de coadjuvante. Assim sendo, entendemos que aquela procurou focalizar a mulher em primeiro plano, enquanto este escolheu a sua representação em segundo.

Levando-se em conta a totalidade da obra de Kate Chopin e José Lins do Rego, percebemos que o confronto entre as configurações dadas ao feminino é feito no momento em que uma obra busca representar a mulher dando-lhe destaque nas ações da narrativa, como o faz Chopin, enquanto a outra obra busca destacá-la como coadjuvante do masculino, como é o caso de José Lins. Nesse processo de criação artística, os dois escritores são responsáveis por mostrar a mulher dentro de um espaço ficcional que lhe possibilita uma existência que se configura nas bases da opressão, visto que os autores integram um sistema patriarcal, mas que, também, se vislumbra uma possibilidade de discernimento para a figura da mulher, uma vez que ela acaba questionando esse mesmo sistema. No plano estrutural dos dois conjuntos de obras, a maneira como os vários narradores deixam falar ou calam as personagens femininas configura o tratamento dado a este tipo de personagens pelos dois autores.

Ao fazermos a escolha por abordar o enfoque que os dois escritores deram à figura da mulher, entendemos que há uma necessidade de repensar as (inter)relações que se criam entre a obra de arte e o contexto em que ela foi produzida. Para se fazer tal diálogo, buscamos na crítica feminista o auxílio necessário para entendermos o processo de representação da mulher no universo literário; mas nos valem, também, de outros textos teóricos, ligados à teoria literária, que exploram tais obras como construção artística.

Como se trata de uma tentativa de identificar um diálogo entre dois escritores singulares, nossa análise ainda se vale, como faz grande parte do enfoque literário, dos estudos comparados. Disciplina para uns e método para outros, a literatura comparada tem tentado se firmar como ferramenta dentro dos estudos literários ao longo da História.

Ao mesmo tempo, conceitos utilizados pela literatura comparada têm tido grande aceitação nos mais diferentes campos das abordagens literárias. É o caso, por exemplo, do conceito de Intertextualidade, de Kristeva, de Dialogismo, de Bakhtin, de *Différance*, de Derrida, entre outros. Em nossa pesquisa, não procuramos vincular a ideia de que o texto de um autor seria fruto da leitura de um texto primeiro. Ou seja, José Lins do Rego teria lido Kate Chopin, uma vez que ele escreve tempos depois. Isso seria pouco provável, dado a fatores históricos que fizeram o romance de Chopin ser esquecido por um longo período. Os estudos comparados entram em nossa pesquisa como ferramenta auxiliar que permite criar uma aproximação entre duas obras advindas de autores diferentes, proporcionando construir um diálogo promissor entre as duas estéticas.

Concomitantemente com os estudos comparatistas, nosso trabalho possui um enfoque feminista, procurando “investigar o modo pelo qual [o] [...] texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades [...]” (ZOLIN, 2009, p. 218), assim como levantar reflexões críticas relacionadas à autoria das obras “em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos” (ZOLIN, 2009, p. 218). Deixamos claro que nossa maior intenção, quanto aos estudos feministas, é investigar a representação/construções de gênero que a literatura desses dois escritores criou, principalmente nos romances *O Despertar* e *Riacho Doce*.

Como ponto inicial de nossa investigação, buscamos fazer um levantamento geral da obra dos dois autores destacando a maneira como se caracteriza a representação da mulher. O que se pretende, nesse primeiro diálogo, é fazer uma leitura sem pretensões de esgotar o material artístico de Kate Chopin e José Lins do Rego para, depois, afunilarmos nosso foco nas duas obras que constituem o *corpus* de análise deste trabalho – *O Despertar* e *Riacho Doce*.

Kate Chopin: representações do feminino na colorista americana

Pertencente ao grupo de escritores regionais, que, na tradição americana, são conhecidos como *Local Color* – um grupo de autores que explorava o falar, o vestir, as maneiras, os hábitos, etc., de uma região peculiar do sul dos Estados Unidos (cf. HARMON & HOLMAN, 2000, p. 295) – a autora Kate Chopin (1851 - 1904) experimentou os dois lados da vida da escritora oitocentista: foi reconhecida e, logo depois, esquecida, para ser resgatada, na década de 70, no ardor da Segunda onda feminista dos Estados Unidos.

Educada em uma família de culturas diferentes, seu pai – Thomas O’Flaherty – era imigrante irlandês e sua mãe – Eliza Faris O’Flaherty – era de descendência *creola*⁶, Katherine O’Flaherty cresceu no cenário cultural do Pós-Guerra Civil Americana, sob a influência da religião católica e da língua francesa. A experiência cultural híbrida por si só já diferencia Kate Chopin de outros escritores da sua época.

Como modelo de escrita, Chopin foi influenciada pelos autores franceses, principalmente Émile Zola e Guy de Maupassant. Todavia, o que mais exerceu influência em sua produção foi a experiência vivida pela jovem Chopin entre as diversas culturas do Estado da Louisiana. A sua ficção está mesclada com os diferentes grupos étnicos que formavam a Louisiana oitocentista: os *Creoles* – descendentes dos primeiros colonos franceses e espanhóis que chegaram à região; os *Cajuns* ou *Acadians* – imigrantes franceses que foram expulsos pelos britânicos de áreas do Canadá, durante conflitos do século XVIII; os negros africanos e os nativos americanos. Foi a recriação ficcional desse caldeirão cultural que deu publicidade aos primeiros trabalhos da escritora, principalmente para as narrativas curtas.

A vivência familiar de Kate Chopin também pode ser apontada como influenciadora de sua criação artística. A escritora perdeu o pai quando tinha cinco anos e foi criada por três mulheres – sua mãe, sua avó e sua bisavó, todas viúvas. Sendo criada

⁶ O termo não será traduzido, pois não há um correspondente no português. Como é exposto mais adiante, ele se refere aos mestiços descendentes diretos dos colonizadores espanhóis e franceses nos Estados Unidos.

num ambiente em que a figura da mulher viúva dominava, a escritora conviveu com a possibilidade das mulheres administrarem seus bens, dirigirem suas famílias e tornarem-se independentes econômica e socialmente, por não se encontrarem sob o jugo da figura masculina. Nesse ambiente de mulheres viúvas, grande parte da educação de Kate Chopin foi feita por sua bisavó, Madame Athenaise Charleville Faris, a primeira mulher a se divorciar na cidade de Saint Louis, no Estado do Missouri, e a ser mãe de um filho de pai desconhecido. O fato de ter crescido cercada por mulheres fortes e independentes se reflete na obra da autora, uma vez que representações desse padrão feminino são recorrentes em toda sua obra literária, seja ela contos ou romances. Tuire Vlakeakari afirma que “a consciência [de Chopin] de suas fortes e não convencionais ancestrais do sexo feminino revela sua exposição a influências que facilitaram uma distância crítica do papel social comumente associado às *belles* do Sul”⁷(2003, p. 195 – 196).

O trabalho com a escrita começou ainda quando Kate Chopin era jovem, com um texto chamado “Emancipation. A life fable”, provavelmente escrito entre os anos de 1869 e 1870. Mas ela só se dedicou realmente à literatura quando, depois de perder o marido, de ficar viúva com seis filhos, e de ver a mãe morrer, o médico da família – Frederick Kolbenheyer – a aconselhou a escrever como forma de terapia (CHOPIN, 2003, p. x).

Em 1889, a escritora mandou seu primeiro trabalho para a revista *Home Magazine*, mas o texto não é publicado: “O editor achou o trabalho bem escrito, mas fez objeção a um incidente ‘não agradável’ na estória”⁸ (SEYERSTED, 1997. p. 24). O fato de o editor ter identificado um aspecto desagradável no texto de Chopin aponta para uma característica da recepção dos leitores da época que marcará o trabalho mais denso da autora. Ou seja, é a constatação de que seus textos trazem temas ou incidentes que transgrediam as expectativas do público puritano que tirou a autora do cenário literário americano décadas mais tarde.

No mesmo ano de 1889, ela consegue publicar duas outras estórias, “Wiser than a god” e “A Point at Issue”, respectivamente em *Philadelphia Musical Journal* e *St. Louis Post-Dispatch*. Em 1890, ela escreve o seu primeiro romance – *Culpados*, mas não consegue

⁷ “Chopin's awareness of her strong and unconventional female ancestors reveal her exposure to influences which facilitated a critical distance to the social role customarily assigned to Southern belles”.

⁸ “The editor thought it well written, but objected to a ‘not desirable’ incident in the story”.

encontrar um editor para publicar o texto. Foi com recursos próprios que a escritora lançou o seu primeiro romance.

Embora considerado de pouca relevância, *Culpados* já apontava para uma característica recorrente na obra da autora. Os críticos identificaram no romance um conteúdo moral não aceito pelos padrões da sociedade puritana americana da época. Trazendo como pano de fundo o Sul agrário americano, nessa obra a escritora falava abertamente de assassinato, alcoolismo e divórcio. Assim como ocorreu com o conto que foi enviado para a revista *Home Magazine*, o livro teve reconhecimento como obra artística, mas foi criticado devido aos temas nele abordados. Em introdução para a obra completa da autora, Per Seyersted afirma que,

Ao resenhar o romance, críticos de St. Louis prestaram tributo ao estilo da autora, mas fizeram objeção ao ponto de vista dela [Chopin] de que o homem não era melhorável. Em uma solitária resenha do leste, o *National* também valorizou as suas habilidades artísticas enquanto criticava o livro quanto ao conteúdo moral⁹ (1997, p. 24).

Embora tenha sofrido apreciações desfavoráveis pela crítica míope que estava mais preocupada com os temas tratados pelo romance do que com o trabalho artístico da escritora, *Culpados* trouxe certo destaque para a autora que, agitada por esse reconhecimento, escreveu outra narrativa longa que nunca foi publicada e da qual não se tem conhecimento, pois foi destruída pela própria escritora (cf. CHOPIN, 2003, p. xi). Em nota biográfica sobre a autora, há na primeira tradução brasileira de *Culpados* uma referência ao nome desse romance nunca publicado: “Também escreveu *Young Dr. Grosse* [1890], que seis anos mais tarde [1896] destruiu, porque nenhuma editora se interessara em publicar” (CHOPIN, 2005, p. 244).

Culpados trata da história de uma viúva que gerencia uma fazenda na região de Natchitoches Parish, na Louisiana, e se envolve amorosamente com um homem casado, Hosmer. Sem querer cair no biografismo, mas apenas tentando mostrar como a convivência da escritora tem influência nos seus escritos, é possível identificar uma relação entre a protagonista da narrativa, Thérèse Lafirme, e a escritora Kate Chopin, uma

⁹ “In reviewing the novel, St. Louis critics paid tribute to the author’s style, but objected to her view that man was unimprovable. In a lone eastern review, the *National* also praised her artistry while criticizing the book on moral grounds”

vez que esta, depois da morte do marido, tomou conta dos negócios dele e, também, teve uma relação amorosa com um homem casado, Albert Sampite. Emily Toth, em *Kate Chopin: a life of the author of The awakening*, explica o envolvimento entre a escritora e Sampite (cf. 1990, p. 172). Maureen Anderson vai mais além na identificação entre a vida da escritora e o romance *Culpados* ao afirmar que:

Como Thérèse em *Culpados*, Chopin teve que decidir entre o amor e a ética tradicional no seu relacionamento com Sampite. Uma vez que Sampite era um católico sulista, ele não poderia se divorciar. Na Louisiana quando um casal se divorciava, a lei civil proibia qualquer uma das partes casar-se com um amante. Consequentemente, Chopin tinha razão para questionar o que ela chamou de velho código sulista da retidão que a proibiu, assim como o fez com sua protagonista em *Culpados*, de encontrar a felicidade¹⁰ (ANDERSON, 2001, p. 1).

O que chama atenção nesse primeiro romance de Kate Chopin é o papel conferido à protagonista da narrativa. Primeiramente, ela desempenha, com grande êxito, o papel de gestora das atividades da fazenda que lhe ficou por herança depois da morte do marido. Contrariando os vizinhos, que esperavam que Thérèse fizesse “uma tolice de qualquer tipo” (CHOPIN, 2005, p. 13), a fazenda prospera, ganhando uma estrada de ferro, um armazém, uma serraria e uma nova moradia para a dona das terras. Um outro destaque do papel desempenhado por Thérèse diz respeito à relação que ela mantém com o homem que a ama – David Hosmer. A mulher torna-se empoderada, isto é, ela acumula papéis que a põem numa posição de poder em relação ao homem que a corteja. Ela é quem gerencia a plantação e dá ordens a Hosmer. Muitas dessas ordens extrapolam as relações de patrão e empregado, influenciando a vida afetiva do personagem masculino. Em diferentes partes do livro, vemos Hosmer agir atendendo às ordens de Thérèse. No momento em que a protagonista descobre que David Hosmer abandonou sua antiga mulher, ela o induz a procurá-la e reatar o casamento. Entretanto, Hosmer deixa transparecer que apenas segue as ordens de Thérèse: “Qualquer coisa que eu fizer, deverá ser porque a senhora o quer, porque eu a amo” (CHOPIN, 2005, p. 61). Embora possua

¹⁰ “Like Thérèse in *At Fault*, Chopin faced a decision between love and traditional ethics in her relationship with Sampite. Because Sampite was a southern Catholic, he could not divorce. In Louisiana when a couple did divorce, civil law prohibited either partner from marrying a lover. Consequently, Chopin had reason to question what she called an old southern “code of righteousness” that prevented her as well as her female protagonist in *At Fault* from happiness”.

uma abordagem instigante acerca do comportamento feminino, *Culpados* não se destacou como obra de grande valor literário.

O reconhecimento de Kate Chopin como mulher das letras só apareceu com a publicação do seu primeiro livro de contos, chamado *Bayou folk*, de 1894. A obra, editada por Houghton Mifflin, uma editora de New York, é uma coletânea de histórias sobre a vida rural do sul dos Estados Unidos, dando destaque à cultura e ao dialeto locais. O que é posto na coletânea logo chama a atenção do público leitor, pois há uma identificação entre obra e público, uma vez que este já valorizava as temáticas regionais, chamadas de *Local Color*, de escritores já conhecidos como “Coloristas¹¹”, a exemplo de: Bret Harte (1836-1902), Joel Chandler Harris (1848-1908), Mark Twain (1835-1910) e Harriet Beecher Stowe (1811-1896). Segundo o mais importante biógrafo da autora:

Como os autores dessa escola [Local Color], ela [Chopin] concentrou-se nos personagens de uma bem definida parte do país, descrevendo-os no seu ambiente físico e social. Embora apenas brandamente seja sugerido em seus escritos, a encantada atmosfera do sul afeta nossos sentidos e, embora discretamente representado, as peculiaridades dos Creoles, dos Cajuns e dos Negros são claramente evocadas. Os dons musicais e mímicos desta severa observadora ajudaram-na a dar uma interpretação completamente correta dos dialetos desses grupos, e o contato próximo que ela teve com os pobres e os ricos da região dela, como mulher da sociedade e dona de armazém, lhe possibilitou representar intimamente as vidas e as idiosincrasias desses grupos¹² (SEYERSTED, 1980, p. 75).

Em *Bayou folk* encontram-se narrativas que, anos depois, são classificadas pela crítica vigente como grandes criações artísticas de Kate Chopin. É o caso dos contos “Désireé’s baby”, “Madame Célestin’s divorce” e “At the ‘cadian ball”. O que se destaca nas narrativas de *Bayou folk* são os papéis dados ao feminino. Por exemplo, “Beyond the Bayou” apresenta uma mulher negra de meia-idade que, devido à sua experiência de guerra, em criança, tem medo de cruzar as regiões de pântanos (Bayou). Mas, uma vez que uma criança de quem ela gostava muito sofreu um acidente, ela lutou contra o medo e

¹¹ Adotamos aqui uma tradução do termo *Local Colorists* feita por Márcia Biato, para a versão em português do livro *Perfil da Literatura Americana*.

¹² “Like the authors of this school, she concentrated on the characters of a very definite part of the country, painting them in their physical and social setting. Though only lightly suggested in her writings, the enchanting southern atmosphere creeps into our senses, and though discreetly represented, the peculiarities of the Creoles, Cajuns, and Negroes are clearly evoked. The musical and mimic gifts of this acute observer helped her to give an entirely correct rendering of the dialects of these groups, and the close contacts she had had with the high and low of her region, as society woman or shopkeeper, enabled her to portray intimately their lives and their idiosyncrasies”.

saiu para salvá-lo da morte. A travessia lhe deu forças para, mais uma vez, cruzar os mangues, no dia seguinte, lançando-se em uma aventura que lhe trouxe autoconhecimento.

Ainda de *Bayou folk*, os contos “Madame Célestin’s divorce” e “In Sabine” focalizam duas mulheres em luta contra o casamento. Em “In Sabine”, a protagonista “Tite Reine, com a ajuda do jovem rapaz Grégoire Santien, conseguiu se livrar da companhia do marido rude, bêbado e violento que sempre a maltratou. No outro conto, uma mulher sem nome próprio, esquecida pelo marido ausente, tenta se libertar das amarras do casamento, buscando ajuda em diferentes instâncias da sociedade: a família, a igreja e a lei. Já em “A rude awakening”, uma jovem de dezessete anos, sacrifica a si própria, assumindo o lugar do pai indolente, tomando conta de três irmãos mais jovens. O mesmo papel de controladora da casa é assumido por Fifine, no conto “A very fine fiddle”, quando ela vende o instrumento musical do pai para conseguir auxílio financeiro para a família. Ainda, no conto “Ma’ame Pélagie”, são apresentadas duas irmãs – Pélagie e Pauline – construindo um novo tipo de família que dispensa a presença do homem. As duas assumem papéis que são identificados, dentro da sociedade patriarcal, especificamente com a mulher, como as atividades de dentro da casa; mas também assumem papéis que são próprios do homem, como cuidar das atividades de fora da casa. Cada uma dessas duas personagens encarna um dos papéis, criando uma identificação com a relação marido e mulher. É a presença da sobrinha das duas – La Petite –, uma jovem criada na cidade, que vem revelar isso:

Algumas vezes, ela [La Petite] seguia Ma’ame Pélagie até os campos para entender como o algodão se abria, maduro e branco; ou para contar os caroços do milho sobre o pendão. Mas na maior parte do tempo, ela ficava com a tia Pauline, ajudando nos trabalhos domésticos, conversando sobre o seu breve passado, ou andando com a mulher mais velha de braços dados sob o pendente musgo dos carvalhos gigantes¹³ (CHOPIN, 2006, p. 234).

O seu segundo livro de contos, *A night in Acadie*, aparece três anos depois, em 1897, também focalizando temas análogos aos da obra anterior. Novamente, o público

¹³ “Sometimes she [La Petite] followed Ma’ame Pélagie into the fields to note how the cotton was opening, ripe and white; or to count the ears of corn upon the hardy stalks. But oftener she was with her aunt Pauline, assisting in household offices, chattering of her brief past, or walking with the older woman arm-in-arm under the trailing moss of the giant oaks”.

recebe esta coletânea de vinte e um contos com aprovação incontestada. Uma nova editora, Way and Williams, de Chicago, foi responsável pela publicação da segunda coletânea de contos de Chopin. Este segundo volume de contos deu um passo à frente, em relação à obra anterior, ao focalizar as paixões sexuais dos personagens. É o caso do conto “A respectable woman” que narra o dilema de Mrs. Baroda, uma mulher casada que se sente sexualmente atraída pelo melhor amigo do marido que vem passar férias na fazenda onde moram. O conto “Athénaïse” mostra uma mulher jovem e recém-casada que foge duas vezes do marido, não porque esse seja uma pessoa má ou a trate de forma desprezível, mas porque ela não consegue se ajustar às situações criadas pelo casamento. “A night in Acadie”, conto que nomeia o volume, apresenta uma jovem e bela mulher, Zaïda Trodon, diante da escolha entre dois homens: o seu namorado bêbado, André Pascal, e um pretendente que ela acabou de conhecer.

As duas coletâneas de contos têm em comum a caracterização de grupos étnicos que povoaram os Estados do Sul dos Estados Unidos. Estes grupos étnicos se diferenciavam entre si devido a fatores como a cor da pele, a religião e os dialetos. Essa característica de seus personagens deu a Chopin o reconhecimento como escritora regionalista da literatura americana, ainda quando a autora estava publicando.

Devido ao sucesso como regionalista, os textos de Kate Chopin tiveram publicações contínuas em diferentes revistas e jornais, como *Vogue*, *Atlantic Monthly*, *Century* e *Philadelphia Musical Journal*. Um terceiro livro de contos *A vocation and a voice*, que tem por título o nome de uma de suas narrativas, seria entregue para publicação em 1900, mas foi cancelado pelo editor. A publicação de seu segundo romance, *O Despertar*, em 1899, impediu que o terceiro livro de contos surgisse, uma vez que este romance foi o responsável por Kate Chopin ter experimentado o outro lado da vida de uma escritora: o repúdio dos pares e o consequente desaparecimento de seus livros das prateleiras de livrarias e bibliotecas públicas e/ou particulares. Tudo isso motivado pela franca reação negativa que *O Despertar* teve pela crítica da época. Assim, *A vocation and a voice* só foi publicado em 1991, quase noventa anos depois da morte da escritora.

Em *A vocation and a voice*, Kate Chopin ampliou os temas desenvolvidos em *A night in Acadie* e também mudou de cenário para suas narrativas, deixando em segundo plano o *setting* da Louisiana. O conto mais representativo desse momento é “The story of an hour”. Neles não temos identificado o local onde a narrativa se passa, como acontece em

contos anteriores, e também temos uma personagem feminina que se alegra com a morte de seu marido, idealizando para si uma existência de liberdade em sua nova condição, a de viúva. Esse fato mostra que há uma autoconsciência aguda da condição feminina no íntimo dos personagens femininos. Assim como ocorre nos dois outros volumes de contos, este focalizou as personagens femininas como tema central. Em “Lilacs” seguimos três cenas que mostram a viúva Madame Adrienne Farival em meio a duas paisagens diferentes: o mundo cosmopolita e o ambiente rural. Já em “Fedora”, temos uma dura mulher de trinta anos que se apaixona por um homem mais jovem chamado Malthers. Como ela não consegue mostrar a todos a paixão pelo rapaz, ela exterioriza seu desejo dando um beijo de língua (“[...] um longo e penetrante beijo em sua boca”¹⁴ (CHOPIN, 2006, p. 469)) na irmã do jovem, a quem ela tinha ido buscar na estação de trem.

Quanto ao segundo romance da autora, *O Despertar*, ao comentar sobre a reação do público leitor, temos a seguinte consideração no livro *The Harper American Literature*:

seus apreciadores [leitores] se voltaram contra a escritora, o que não nos surpreende quando pensamos que os mesmos leitores da classe média não aceitaram o romance *A girl of the street* de Stephen Crane em 1893 e rejeitaram o romance *Sister Carrie* de Theodore Dreiser quando ele apareceu em 1900”¹⁵ (MCQUADE, 1987, p. 1402).

O público puritano americano não aceitou um enredo que trazia uma protagonista jovem e de bom nível social que se voltava contra a instituição do casamento e procurava, longe das paredes da casa, sua realização pessoal que levava em conta não só os desejos do corpo, mas, e a nossa ênfase recai aqui, seus desejos como ser humano. A trajetória de Edna Pontellier, a protagonista de *O Despertar*, em busca da realização pessoal, assustou o público leitor americano acostumado com o estereótipo da mulher passiva e submissa ao homem. Segundo Moreira, “[a] sociedade moralista norte americana de então [...] tirou não somente o livro, mas a autora, definitivamente, do mercado editorial por tratar de temas considerados proibidos” (2003, p. 85).

¹⁴ “a long, penetrating kiss upon her mouth”.

¹⁵ “[...] her previous appreciative audience rose against her, not surprising when one realizes that the same middle-class readership had been unable to accept Stephen Crane’s *Maggie, a girl of the street* in 1893 and would reject Theodore Dreiser’s *Sister Carrie* when it appeared in 1900”.

Sejam os críticos oitocentistas ou os que vieram depois, eles enxergam na obra de Chopin um tratamento temático diferente dos abordados por outros escritores de sua época. Mas de que temas exatamente tratava a escritora? Um olhar que englobe a totalidade da obra da autora mostra-nos que alguns traços são recorrentes em seus textos. Kate Chopin lida, primeiramente, com um grupo de personagens que caracterizam os tipos humanos do espaço geográfico em que a escritora estava inserida. Como já apontamos, foi isso que seu público leitor primeiro identificou nos seus textos. É o caso dos contos que focalizam os tipos humanos da região do sul dos Estados Unidos, precisamente do Estado da Louisiana, onde residiu a autora durante seu tempo de casada. O estilo, o falar, os costumes, as raças, a cultura e a história local são utilizados para estruturar, situar e compor as narrativas. Estes aspectos estilísticos da escrita regionalista podem ser identificados desde os títulos dos textos – “A no-account creole”, “At the ‘Cadian ball”, “At Chênrière Caminada”, “A gentleman of Bayou Têche”, “A night in Acadie”, “In and out of old Natchitoches” – passando pelos nomes dos personagens – Boulôt, Boulotte, Bênitous, Pélagie, Alcebiade, Zoraïde, Juanita, Athénaïse, Fedora, Bibi, Bobinôt, Calixta – até chegar à linguagem utilizada para dar voz aos personagens – uma mistura de inglês com francês, ou apenas francês, ou ainda um inglês com sotaques bem característicos de um dialeto local – o “patois”¹⁶ referido em vários diálogos, como na conversa entre Robert e a velha Celestine, em *O Despertar* (CHOPIN, 2006, p. 984). Em determinado momento, o falar dessas criações de Chopin dificulta a leitura para aqueles que não estão familiarizados com esse tipo de registro linguístico. Até mesmo quando o narrador usa inglês para compor a sua narrativa, o leitor é lembrado de que a linguagem da voz que narra não corresponde ao falar dos personagens: “Francês era a língua falada em Valmondé nesse tempo”¹⁷ (CHOPIN, p. 241), diz o narrador do conto “Désirée’s baby”.

Kate Chopin, ainda, focalizou o tema da miscigenação e da escravidão da sociedade agrária do sul dos Estados Unidos. Nesse tipo de narrativas, Chopin traz à tona questões concernentes à: integração social, mistura de raças e relações sociais baseadas no sistema escravocrata americano. São exemplos dessa temática na obra da autora os

¹⁶ “Old Celestine, with a bandana *tignon* twisted about her head, hobbled in and out, taking a personal interest in everything; and she lingered occasionally to talk patois with Robert, whom she had known as a boy”.

¹⁷ “French was the language spoken at Valmondé in those days”.

contos: “La Belle Zoraïde”, “Désirée’s baby”, “A little Free-Mulatto”, “In and out of the Old Natchitoches”, “Nég Créol”. Sobre essa parte de sua obra, Per Seyersted diz o seguinte:

Mas até mesmo nessas estórias, ela [Chopin] é uma autora mais interessada nas características humanas [dos personagens] do que nos problemas raciais, [ela] é mais uma observadora que não se influencia, de forma que seu próprio ponto de vista nunca se impõe sobre o leitor ¹⁸ (2006, p. 26).

Embora a afirmação de Seyersted mostre que Chopin procurou distanciar-se ao delinear os personagens negros, estudos mais recentes mostram uma outra visão sobre esta faceta da obra de Kate Chopin. Depois que Toni Morrison (1992) fez um estudo sobre a presença do negro em *O Despertar*, os críticos têm procurado focalizar este tema mostrando os pontos negativos da obra da escritora. São exemplos dessa leitura crítica da obra de Kate Chopin, os estudos de Ammos (1991), Birnbaum (1995), Lundie (1994), Taylor (1989), Thomas (1996), entre outros.

Joyce Dyer (2002), ao se debruçar sobre a presença do negro na literatura de Kate Chopin, afirma que os críticos apontam para dois problemas no tratamento dado por Chopin às personagens de cor: certo racismo no tratamento dos negros, talvez provocado pelo contexto sócio-histórico em que a escritora viveu; e também a criação de estereótipos para os personagens negros. Pamela Knights afirma que os que professam esse pensamento crítico mostram que, no romance *O Despertar*, “as lutas de Edna por expressão própria acontecem em um mundo privilegiado em contraste com um pitoresco quadro de personagens não-brancos silenciosos, na maioria das vezes sem nome”¹⁹ (2000, p. xxx). Mas, ainda segundo Knights, esses personagens de cor não são invisíveis. Seja como for, o que fica de certo é o fato de Chopin ter posto na materialidade de seus textos o papel do negro e as ligações sociais advindas das relações de raça e gênero entre os personagens de suas histórias, mesmo que tenha usado a visão da raça branca da qual ela fazia parte.

Há ainda outro tema caro à obra da autora: o que lida com a representação da mulher. Segundo a crítica feminista especializada, é nessa parte da sua criação literária que

¹⁸ “But even in these stories, she is so much an author interested in human characteristics than issues or races, so much a detached observer that her own views never impose themselves upon reader”.

¹⁹ “Edna's struggles for self-expression take place within a privileged world against a picturesque frieze of silent, often nameless, non-white characters”.

se encontram as características mais instigantes da obra de Chopin. Ao focalizar a mulher, a obra de Chopin chama atenção para um tipo de personagem que começa a receber destaque dentro da literatura americana da época: a mulher que se aventura em busca da emancipação como sujeito, ou seja, uma mulher que faz uso de “sua identidade e de sua habilidade para assumir sua posição na sociedade e revidar as atitudes e os pressupostos do patriarcalismo” (BONNICI, 2007, p. 246). Quando focalizam esse ponto da obra de Chopin, os críticos possuem posições divergentes. Há aqueles que, como Nancy Walker, afirmam que a obra da escritora não tem indícios para representar a emancipação feminina:

Não há, no romance de Chopin [*O Despertar*], postura sobre a liberação ou igualdade da mulher; na verdade, as outras mulheres casadas no romance são apresentadas como felizes em sua condição [de casadas]. Talvez, aqueles que leem o romance como documento feminista são também afetados por um choque de culturas: sua própria cultura e aquela na qual a romancista viveu²⁰ (WALKER, 1994, p. 256).

Mas há, e estes críticos são a grande maioria, os que postulam a forte ligação dos textos de Kate Chopin com os ideais feministas que começavam a tomar forma ainda no período em que a escritora produzia literariamente. A fala de Tuire Valkeakari parece resumir a postura de Chopin quanto ao tratamento dado aos assuntos ligados ao feminino:

Embora nunca tenha sido uma sufragista ativa, Chopin enfocou as vicissitudes do dilema da mulher sulina representando – em *O Despertar* assim como em vários outros trabalhos – os impasses particulares experimentados pelos ficcionais personagens femininos. Agindo assim, ela indiretamente se engajou na política sexual de sua era²¹ (VALKEAKARI, 2003, p. 196).

Embora os contos de Kate Chopin pareçam não tratar com grande destaque da mulher que busca se emancipar, ela aparece com toda sua força no romance *O Despertar*. Mas não se pode negar, todavia, que, certos contos da escritora, mesmo aqueles de seu

²⁰ “There is, in Chopin’s novel, no stance about women’s liberation or equality; indeed, the other married women in the novel are presented as happy in their condition. Perhaps those who read the novel as a feminist document are also affected by a clash of cultures: their own and that which the novelist inhabited”.

²¹ “Though never an active suffragist (see. e.g. F. Chopin 167), Chopin addressed the vicissitudes of the Southern female predicament by portraying—in *The Awakening* as well as several other works—private impasses experienced by fictional female characters. In so doing, she indirectly engaged in the sexual politics of her era”.

primeiro livro, trazem a temática da mulher à procura de uma independência. Vale a pena lembrarmos que seu primeiro texto literário, “Emancipation. A life fable”, já traz em seu título um apontamento para esse tema, embora não identifique a criatura do conto como sendo do sexo feminino. Essa emancipação é, comumente, identificada na tentativa da mulher deixar seu papel de submissão para iniciar uma nova vida longe da figura do marido. São exemplos dessa faceta feminista em Chopin os contos “The story of an hour”, “Madame Célestin’s divorce”, “Athénaïse” e “In Sabine”, além do emblemático romance *O Despertar*.

Os textos de Chopin que focalizam a mulher apontam para a vontade do feminino de auto-realização em áreas que se tencionaram com aspectos institucionalizados pelo patriarcado, como, por exemplo, no espaço criado pela instituição do casamento. Essa satisfação pode ser de ordem sexual ou profissional. É o caso de contos como “Wiser than god”, “The storm” e “Charlie”. Segundo Sylvia Bailey Shurbutt,

Em contos como ‘Charlie’ e ‘The storm’ Chopin revisita imagens de mulheres realizando-se em papéis fora do casamento, e outras que exteriorizam uma natureza passional considerada à época como inapropriada pelos padrões convencionais e patriarcais da América ‘Vitoriana’²² (1993, p. 15).

O comportamento dito inapropriado foi mais acentuado quando as narrativas centram-se em mulheres sexualmente ativas. Estes tipos ficcionais de mulheres contrastam com aquelas exaltadas no imaginário do período “Vitoriano” americano do final do século XIX. São exemplos desses tipos as personagens: Calixta, de “At the ‘Cadian ball” e rerepresentada como a protagonista de “The storm”; ainda Mrs. Baroda em “A respectable woman”; e Edna Pontellier em *O Despertar*.

O tipo feminino sexualmente ativo das narrativas de Kate Chopin suscitou questionamentos sobre as relações de gênero nas famílias burguesas oitocentistas americanas. Como muitos dos textos de Chopin abordam as mulheres casadas, o casamento recebeu certo destaque na produção artística da escritora. Os contos que exploram tal temática mostram que a instituição do casamento é a responsável por fazer com que a mulher não consiga se emancipar como sujeito de personalidade própria.

²² “In stories like ‘Charlie’ and ‘The storm’ Chopin presents revised portraits of women achieving fulfillment in roles other than marriage and of women evincing a passionate nature considered inappropriate by conventional, patriarchal standards of ‘Victorian’ American”.

Inseridas em um sistema de organização social historicamente marcado pelo poder do patriarca, as personagens de Kate Chopin demonstram que há, neste sistema, um aniquilamento simbólico da mulher, uma vez que o casamento era visto como a opção historicamente imposta para o feminino. “Confirmando o mito de que os papéis de esposa, mãe e dona de casa seja o destino das mulheres na sociedade patriarcal” (BONNICI, 2007, p. 198), a protagonista do conto “Athénaïse” afirma que se casou – e podemos estender isso para muitas outras mulheres como ela – “porque supôs que esse era o costume para as moças, casarem-se quando a oportunidade certa aparecia”²³ (CHOPIN, 2006, p. 430).

Em diferentes textos da escritora existem considerações acerca do significado do casamento, focalizando as visões de diferentes personagens e de narradores. No romance *O Despertar*, segundo a protagonista, “o casamento é um dos espetáculos mais lamentáveis da Terra”²⁴ (CHOPIN, 1994, p. 90). Acrescente-se a essa observação acerca do matrimônio uma outra que está implícita na narrativa, quando o narrador afirma que a união de Edna e Léonce foi acidental: “Seu [da protagonista] casamento com Léonce Pontellier foi puramente acidental, parecendo-se muito, nesse aspecto, com muitos outros casamentos que se camuflam como decretos do Destino”²⁵ (CHOPIN, 1994, p. 31). A fala do narrador, portanto, mostra que a maneira como ocorreu a união de Edna e Léonce pode ser análoga ao modo como outras uniões maritais aconteceram. Outra personagem de Kate Chopin, Louise Mallard, a protagonista de “The story of an hour”, afirma ser o casamento “a persistência cega com a qual homens e mulheres acreditam que eles têm o direito de impor uma vontade particular sobre o outro companheiro”²⁶ (CHOPIN, 2006, p. 353). Embora o pensamento da protagonista citada mostre que tanto o homem quanto a mulher impõem sobre o outro as suas vontades, temos que levar em conta o fato de que este conto, assim como toda a obra de Kate Chopin, foi escrito em um momento histórico-cultural dominado pela ideologia do patriarcado, fato este que confere à mulher uma posição subalterna às vontades masculinas.

²³ “because she supposed it was customary for girls to marry when the right opportunity came”.

²⁴ “a wedding is one of the most lamentable spectacles on earth”.

²⁵ “Her marriage to Léonce Pontellier was purely an accident, in this respect resembling many other marriages which masquerade as the decrees of Fate”.

²⁶ “blind persistence with which men and women believe they have a right to impose a private will upon a fellow-creature”.

Em outro conto de Kate Chopin, “Athénaïse”, temos mais de uma reflexão acerca do matrimônio. A primeira delas é dada não pela voz feminina, mas através da masculina, o que reforça ainda mais o caráter de sedimentação da ideologia do patriarcalismo. Segundo o marido de Athénaïse, Cazeau, sua ligação com a esposa seria um erro: “O casamento foi um erro” (CHOPIN, 2006, p. 427)²⁷. A fala do personagem masculino identifica erro na relação porque sua esposa não corresponde ao tipo de mulher submissa que o patriarcado moldou. A outra reflexão sobre casamento é fruto dos pensamentos dos pais da personagem feminina. O narrador, valendo-se das palavras dos pais de Athénaïse sobre as atitudes da filha, afirma que o casamento seria “um maravilhoso e poderoso agente no desenvolvimento e na formação da personalidade de uma mulher”²⁸ (CHOPIN, 2006, p. 434). A terceira consideração desta mesma natureza é dada, através da voz do narrador, sob a perspectiva da protagonista Athénaïse. Nessa terceira visão, o casamento seria “uma armadilha posta para os pés de uma garota desavisada e insuspeita”²⁹ (CHOPIN, 2006, p. 434). As duas últimas colocações apresentadas no conto trazem um ponto em comum: o casamento é algo capaz de trazer desconforto para a mulher, seja pelo fato de moldar o seu caráter – como fica evidente na concepção dos pais da personagem –, seja pelo fato de funcionar como uma armadilha – na concepção da protagonista Athénaïse. Ao que parece, era justamente fugir desta armadilha que a personagem Athénaïse desejava. O que mais ela queria era não ter sua vida transformada pelo casamento.

Ainda com relação ao conto “Athénaïse”, o casamento ainda pode ser identificado como uma relação senhor/escravo, cujos papéis são dados ao homem, como senhor, e à mulher, como escravo. Tal característica pode ser identificada também no conto. A cena que mostra o marido Cazeau trazendo Athénaïse de volta para casa é significativa para representar a condição que era reservada à mulher dentro dessa instituição sacramentada. Ao passar por uma grande árvore, pela primeira vez Cazeau se lembrou de um episódio singular. Ele lembrou-se que, quando ainda era um garoto, ele e seu pai passavam por esta mesma árvore trazendo consigo um negro fujão chamado Black Gabe. Cazeau inquietou-se com esta lembrança e a voz do narrador chega para questionar o porquê dessa

²⁷ “The marriage had been a blunder”.

²⁸ “a wonderful and powerful agent in the development and formation of a woman’s character”.

²⁹ “a trap set for the feet of unwary and unsuspecting girls”.

lembrança: “[...] o que trouxe vividamente para Cazeau, por alguma associação de ideias, a cena de anos atrás?”³⁰ (CHOPIN, 2006, p. 433). Se o narrador ou o próprio personagem não quer identificar a associação feita naquele momento, cabe ao leitor juntar os dois momentos, o passado e o presente, para se ter uma possível resposta para a associação das experiências de tempos. Assim como o pai e o filho traziam de volta para suas terras o negro Black Gabe, usando o poder de dono, da mesma forma o marido Cazeau traz para sua casa a esposa que, pelas leis matrimoniais, lhe pertence. Nesse jogo de associação temporal, vemos que a mulher que foge de suas obrigações de casada é posta em pé de igualdade com o negro que se furta de seus deveres de escravo. Há ainda mais um aspecto a ser considerado nessa cena. Da mesma forma que o pai de Cazeau era um bom senhor de escravo e a fuga de Black Gabe é vista como uma idiotice, o esposo Cazeau é um bom marido e a tentativa de fuga de Athénaïse é vista como uma atitude boba, imatura e impensada. Se a resposta para a pergunta não é dada abertamente pelo narrador, ela vem através da atitude do personagem, que, diante do reconhecimento da situação da esposa, se assusta e chega mais junto da mulher, como para amenizar a condição dela: “Aquela impressão foi por alguma razão odiosa e para dispersá-la Cazeau esporou seu cavalo num galope. Alcançando sua esposa, ele percorreu o restante do caminho ao lado dela em silêncio”³¹ (CHOPIN, 2006, p. 433).

Um outro aspecto importante na obra da escritora, que vai se ligar ao regionalismo (à Cor Local) e também à temática do feminino, é a repetição de certos personagens, lugares e temas. Semelhante ao que fez William Faulkner, anos mais tarde, ao ficcionalizar o Sul dos Estados Unidos, Kate Chopin criou e recriou a região de seu país encravada na Louisiana. Nesse processo de reescrever suas próprias criações, a escritora acabou alargando a caracterização de certos personagens, seja através de novas ações por eles desenvolvidas, seja na inserção deles em outros contextos e/ou lugares. Vejamos como se materializa tal processo.

Dando um rápido passeio pela obra completa da escritora, encontramos determinados personagens transitando em diferentes narrativas. É o caso dos personagens Alcée Laballière e Clarisse que estão presentes em três diferentes contos: “In and out of

³⁰ [...] what was it that brought vividly back to Cazeau, by some association of ideas, a scene of many years ago?”

³¹ “The whole impression was for some reason hideous, and to dispel it Cazeau spurred his horse to a swift gallop. Overtaking his wife, he rode the remainder of the way at her side in silence”.

old Natchitoches”, “At the ‘cadian Ball” e “The storm”. Os dois últimos contos acima citados, além dos personagens mencionados, ainda apresentam o casal Calixta e Bobinôt. Estes dois contos constituem uma sequência narrativa, uma vez que o que é contado no primeiro texto tem continuação no segundo (cf. CHOPIN, 2006, p. 592). O mesmo tipo de evento festivo que aparece em “At the ‘cadian Ball” e “The storm” é referido também no conto “In Sabine”. Voltando a “In and out of old Natchitoches”, esse texto ainda faz referência a Athénaïse Miché, a protagonista da narrativa “Athénaïse”. Já o personagem Gouvernail aparece em duas narrativas curtas – “Athénaïse” e “A respectable woman” – da coletânea de conto *A night in Acadie* – e no romance *O Despertar*. Com relação às duas primeiras narrativas, em ambas as histórias, o personagem se aproxima de duas mulheres casadas que, de alguma forma, são envolvidas por ele. No romance, ele é um dos convidados de Edna para o jantar que esta oferece antes de deixar a casa do marido. Essa mistura de personagens e eventos envolvendo gêneros narrativos diferentes não pára aqui. Por exemplo, no conto “At a chênrière caminhada” aparecem alguns personagens do romance *O Despertar*: Tonie, Antoine, Madame Lebrun. Em “A gentleman of Bayou Têche”, aparece um Senhor Léonce (CHOPIN, 2006, p. 319), que pode ser identificado como o marido da protagonista de *O Despertar*, Léonce Pontellier. Mas o maior diálogo envolvendo personagens se dá quando a escritora utiliza uma família – os Santien – para ligar um romance – *Culpados* – e três contos – “A no-account creole”, “In out of old Natchitoches” e “In Sabine”.

Na caracterização dos irmãos Hector, Placide e Grégoire Santien, a escritora traça um panorama de uma família marcada pelo estigma do fora da lei, mostrando os três irmãos quebrando convenções sociais e fazendo escolhas que ressaltam o caráter de perdido da família Santien. Os três personagens aparecem, primeiramente, no romance *Culpados*, dois deles sendo apenas personagens-alusão – Hector e Placide – e o terceiro como personagem cujas ações se desenvolvem na narrativa – Grégoire. Este último ainda é protagonista do conto “In Sabine”, do livro *Bayou folk*. Nesta mesma coletânea de contos ainda vamos encontrar os outros dois irmãos. Em “A no-account creole” aparece Placide Santien, cuja alcunha dá título à narrativa. E, por último, no conto “In out of old Natchitoches”, nos é apresentado o mais velho dos irmãos, Hector Santien.

Kate Chopin, ao fazer uso de uma mesma família em diferentes narrativas, através do recurso da intratextualidade, desenvolve uma saga familiar que retrata, mesmo que

superficialmente, o auge, representado pelo patriarca Lucien Santien, e a ruína do clã, materializada nas ações dos três irmãos – Hector, Placide e Grégoire. A ruína dos Santien consiste, primeiramente, no fato de nenhum dos irmãos construírem algo que garanta a continuidade da família. Em segundo lugar, esta derrocada está na total desintegração da fazenda que um dia já representou o poder familiar. Com relação ao desaparecimento deles, as narrativas nos contam que o mais jovem morre cedo. O mais velho é conhecido como um frequentador de jogos de azar e, presumivelmente, um homossexual. E o irmão do meio não se liga à mulher a quem ama, condenando-se à solidão e à errância.

Numa representação maior, os Santien simbolizam os aristocratas donos de fazenda do Sul agrário americano que, devido à Guerra de Secessão, não conseguem mais manter o status que possuíam quando tudo era produzido pela mão-de-obra escrava e se vêem agora descontextualizados dentro de uma sociedade da qual já foram parte importante. Ao focalizá-los em diferentes narrativas, a escritora alarga ainda mais a distância criada entre os membros dessa família e, também, consegue representar o quão perdidos encontram-se eles longe do lugar de que foram donos.

Os textos exploram, ainda, as relações de poder envolvendo raças. No romance *Culpados*, Grégoire mata Joçint e sai impune porque este, além de ser um agregado da família, é considerado de raça inferior à de Grégoire. No mesmo romance, temos a cena em que brancos se irritam porque são obrigados pelo mesmo Grégoire a beberem com um negro. No conto “In Sabine”, Grégoire é identificado por Aiken Bud como um homem branco, criando um contraste entre Bud e a mulher e o Santien. No conto “A no-account creolle”, há uma hierarquia de cor, cuja posição maior é dada a Offdean, com sua pele branca e olhos claros, seguido do creole Placide Santien e depois de Euphrasie e seu pai. No último conto, existem os falatórios das relações entre o branco Alphonse e os mulatos livres.

Nestas narrativas que envolvem os Santien ainda é possível identificar as relações entre o masculino e o feminino, uma vez que as trajetórias dos três irmãos encontram-se sempre atreladas às das mulheres que os cercam. Por exemplo, as duas narrativas que trazem Grégoire como protagonista mostram que a vida do rapaz é influenciada, diretamente, pelas relações que ele cria com as mulheres. Primeiramente, ele perde a presença da mãe, quando esta volta definitivamente para a França, deixando os três irmãos sozinhos para comandar as terras do pai. A mãe distante desfaz um possível laço

que poderia unir os irmãos. Isso parece ter fixado no rapaz o desejo de vagar pelo mundo, ou se arruinar, como ele diz. Sua vida ganha um novo sentido quando ele atende ao chamado da tia, Thérèse Lafirme, para se juntar a ela em seus domínios. Na fazenda Place-du-Bois, ele encontra pouso temporário até ser rejeitado pela jovem Melicent. Novamente, Grégoire deixa um abrigo para procurar sua ruína. Já no conto “In Sabine”, a jovem casada “Tite Reine é a razão que faz com que o rapaz interrompa a sua viagem da região de Natchitoches – na Luisiana – para o Texas.

O segundo membro dos Santien, Placide, também tem sua vida mudada devido à ligação que ele mantém com Euphrasie, a jovem com quem ele deveria casar-se. É para facilitar a escolha da jovem – de definir o seu parceiro – e também para mostrar o valor que o Santien possui que Placide deixa Euphrasie e vai procurar pouso em outra localidade. Já o último membro dessa família só é totalmente revelado, em “In and out of old Natchitoches”, quando ele volta a se relacionar com a sua conhecida de infância Suzanna, que agora mora em New Orleans. É a presença dela que revela a impossibilidade de Hector se ligar a qualquer mulher. No primeiro momento em que é apresentada uma fala direta de Hector, temos uma advertência dele quanto às suas relações amorosas com as mulheres. Segundo ele, o seu coração está fechado para as mulheres e não há nenhuma que possa entrar nele. Uma outra fala do personagem, no final da narrativa, reforça esta ideia da indiferença dele para com as mulheres. Quando Maman Chavan o interroga sobre os sentimentos dele por Suzanna, Hector afirma: “Mulheres, minha querida Maman Chavan, você sabe como eu sou em relação às mulheres”³² (CHOPIN, 2006, p. 266).

E, num jogo dialógico, as mulheres também têm suas vidas mudadas graças à presença do masculino. Como é comum em sua obra, mesmo ao focar a figura masculina, Chopin põe em cena mulheres que, de alguma forma, acabam exercendo grande influência sobre a vida dos homens.

O trabalho com a repetição de personagens, lugares e eventos, ao invés de empobrecer a obra de Kate Chopin, como aparentemente é de se esperar, torna possível a renovação do material ficcional da autora, além de criar um universo artístico, cheio de movimento, que acaba se configurando como verossímil.

³² “Women, my dear Maman Chavan, you know how it is with me in regard to women”.

Pamela Knights, em introdução a uma edição de textos selecionados da obra de Chopin, afirma que o público em geral tem sido atraído pelas narrativas dos primeiros trabalhos da escritora graças aos “temas impressionantes e às heroínas de mente independentes, antecipando as rebeliões de *O Despertar*”³³ (2000, p. xxvii). A afirmação da estudiosa mostra que Kate Chopin soube aliar personagens que se inseriam em uma região específica do seu país a temas que eram de caráter questionador e, ao mesmo tempo, universalizante. Daí a afirmativa de que “[h]oje é um consenso que a obra de Kate Chopin transcende o regionalismo das cores locais para se universalizar” (KNOP e GUERRA, 2011, p. iii).

Já Barbara Ewell afirma que os temas usados por Chopin giram em torno das “tensões que não se resolvem entre um ser em desenvolvimento e um código social rígido, as consequências da consciência sexual e suas repressões, a natureza e o preço da afirmação do sujeito, o papel da percepção no comportamento humano”³⁴ (*apud*. SHURBUTT, 1993, p. 16). A característica da obra de Chopin apontada por Ewell mostra que o trabalho de Chopin constitui um levante feminino, uma vez que esses temas questionam a sociedade patriarcal e o papel sociocultural feminino. Mas, ao mesmo tempo, como muitos dos personagens femininos criados por Kate Chopin não têm sucesso nos seus planos existenciais, percebe-se que o poder que exerce o contexto sociocultural na obra da escritora é capaz de fazer com que as personagens “transgressoras” da ordem instituída tenham seus projetos abortados. Mas esse “aborto” pode ser apenas aparente, uma vez que ele não se confirma completamente, já que suas narrativas deixam em suspense o final das histórias ou, ainda, apresentam personagens inseridos em situações que se materializam através da ambiguidade. É o caso, por exemplo, da narrativa “Wiser than a god”, que apresenta uma mulher – Paula Von Stoltz – que não quis casar-se, mas que vive na companhia constante de um de seus pretendentes – Max Kuntzler; de “A point of issue”, cuja protagonista, Eleonor, parece ter voltado ao papel exigido pela sociedade – “apenas uma mulher, depois de tudo”³⁵ (CHOPIN, 2006, p. 58); “A respectable woman”, cuja protagonista, Mrs. Baroda, não deixa claro como vai ser sua relação com o amigo do marido, Gouvernail, por quem sente-se sexualmente

³³ “striking themes and independent-minded heroines, anticipating the rebellions of *The Awakening*”.

³⁴ “unresolved tensions between a developing self and a rigid social code, the consequences of sexual awareness and its repressions, the nature and cost of self assertion, the role of perception in human behavior”.

³⁵ “only a woman, after all”.

atraída; ou, ainda, do mergulho de Edna Pontellier nas águas do Golfo do México. E o que dizer de Liza-Jane, de “The going away of Liza”, uma mulher envolvida com leituras que, em suas palavras, tem em si “os desejos pelo gosto das alegrias da existência”³⁶ (CHOPIN, 2006, p. 113), que foge do marido e, depois de tempos, volta para casa para ser, novamente, por ele acolhida? Teria ela provado das alegrias que tanto desejava? Ou, segundo a visão do marido e da sogra, teria Liza-Jane sido marcada pelo “pecado ou sofrimento”³⁷ (CHOPIN, 2006, p. 114)? O que importa realmente, nessa narrativa, é que a protagonista ousou buscar para si o que pedia seu ser interior. E nisso consiste o diferencial de muitas das mulheres criadas por Chopin.

Ao comentar sobre a forma como Chopin produziu uma literatura única no cenário cultural norte-americano do final do século XIX, Seyersted assim expressa:

Ela foi a primeira escritora em seu país a aceitar a paixão como assunto legítimo para uma ficção séria e franca. Revoltando-se contra a tradição e a autoridade, com uma ousadia que raramente encontramos hoje, com uma honestidade não panfletária e nenhum traço de sensacionalismo, ela se encarrega de fornecer a dura verdade sobre a vida submersa da mulher. Ela foi pioneira no tratamento amoral da sexualidade, do divórcio, e do anseio da mulher por uma autenticidade existencial. Em muitos aspectos, ela é uma escritora moderna, particularmente em sua consciência das complexidades da verdade e complicações da liberdade. Sem nenhum desejo de reformar, mas apenas de entender; com a nítida consciência do rebelde, apesar de amargurada pela falta de entendimento massivo da sociedade, ela chega aos seus feitos mais elevados: *O Despertar* e “The Storm”³⁸ (SEYERSTED, 1980, p. 198).

O texto que mais se coaduna com a afirmativa do crítico é *O Despertar*. O romance conta a história de Edna Pontellier, uma jovem vinda de uma família presbiteriana e casada com um creole católico. O marido proporcionava a Edna, graças à sua profissão de comerciante profícuo, conforto e status social. Entende-se que, até aquele momento em que a narrativa se inicia, o casamento dos dois corre em grande paz, uma vez que não

³⁶ “that craves to taste the joys of existence”.

³⁷ “sin or suffering had swept over her”.

³⁸ “She was the first woman writer in her country to accept passion as a legitimate subject for serious, outspoken fiction. Revolted against tradition and authority; with a daring which we can hardly fathom today; with an uncompromising honesty and no trace of sensationalism, she undertook to give the unsparing truth about woman’s submerged life. She was something of a pioneer in the amoral treatment of sexuality, of divorce, and of woman’s urge for an existential authenticity. She is in many respects a modern writer, particularly in her awareness of the complexities of truth and the complications of freedom. With no desire to reform, but only to understand; with the clear conscience of the rebel, yet unembittered by society’s massive lack of understanding, she arrived at her culminating achievements, *The Awakening* and “The Storm””.

há indício, na narrativa, que mostre a infelicidade matrimonial de Edna. Mas, uma estadia em uma ilha de veraneio vem pôr em risco toda a estabilidade que o casamento parecia ter lhe trazido. Passando a maior parte do tempo em *Grand Isle*, ao lado de um jovem rapaz, Robert Lebrun, Edna se descobre apaixonada por ele. A descoberta da paixão alia-se a outras experiências existenciais e afetivas pelas quais a personagem passa ao longo do romance, fazendo com que ela, paulatinamente, passe a ter uma percepção mais profunda de si. A experiência de autoconhecimento levou Edna a deixar o lar, o marido e os filhos para se entregar ao que percebe como seu ser apaixonado, recém-despertado. O romance termina com a protagonista adentrando as águas do Golfo do México, um mergulho cheio de simbologias.

Essa obra foi e continua sendo a que representa o trabalho da escritora, dado o enfoque que os críticos têm conferido à mesma. Nela vemos o tema que foi explorado em algumas narrativas curtas – a condição feminina – sendo alargado e desenvolvido em uma narrativa de extensão maior. Este mesmo texto ganha destaque diante do vasto legado contístico da autora, se observarmos o enfoque que é dado às questões da sexualidade. Ainda, o final da narrativa, que tem suscitado diferentes interpretações, oferece a quem se debruça sobre o texto questões que não podem ser resolvidas de maneira precisa, fazendo com que a obra se torne, nas palavras de Italo Calvino, “[...] um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (2007, p. 11). E é com base na afirmativa de Calvino que o nosso estudo procura oferecer mais uma forma de ler o romance da escritora, sem, com isso, esgotar as possibilidades de aproximação interpretativa, cotejando o texto de Chopin com a obra *Riacho Doce*, de José Lins do Rego.

José Lins do Rego: representações do feminino no escritor do patriarcado do engenho

Fruto de um contexto literário conhecido como o Romance de 30, a obra de José Lins do Rego (1901 – 1957) teve grande aceitação em sua época e, com o passar dos anos, continua ganhando mais destaque. O escritor nasceu no Engenho Corredor, localizado na região geográfica do Nordeste que imortalizou em seus escritos. Seus primeiros trabalhos apareceram na Revista *Arcádia*, produzida pelos alunos do Colégio Diocesano Pio X, em João Pessoa, onde o escritor fez seus estudos preparatórios. Já formado em Direito, na cidade de Recife, José Lins do Rego ligou-se a um grupo de escritores envolvidos em movimentos literários de vanguarda, como Gilberto Freyre, Olívio Montenegro e Osório Borba. Nos outros lugares onde morou, Maceió e Rio de Janeiro, o escritor fez amizades com outros autores, a exemplo de Graciliano Ramos, e participou ativamente da vida literária dessas cidades. Ao se referir ao trabalho desse escritor, Alfredo Bosi afirma que:

[José Lins do Rego] soube fundir numa linguagem de forte e poética oralidade, as recordações da infância e da adolescência com o registro intenso da vida nordestina colhida por dentro, através dos processos mentais de homens e mulheres que representam a gama étnica e social da região” (BOSI, s/d, 448 – 449).

Focalizando principalmente uma região específica do Brasil, o Nordeste, com seus problemas, tipos humanos, falares e costumes, José Lins ficcionalizou o ambiente regional nordestino valorizando suas características singulares. Alguns de seus romances, aqueles inseridos no Ciclo da cana-de-açúcar – *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *Usina* (1936) e *Fogo morto* (1943) (cf. AZEVEDO, 1991, p. 221), focalizam a chamada várzea do Paraíba, com seus engenhos de açúcar. Dessa mesma região, mas distanciando-se, um pouco, dos engenhos, surge o romance *Pureza* (1937). Outros, os romances *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953) dão destaque à parte nordestina conhecida como Sertão. Há, ainda, os que focalizam o Litoral nordestino, como é o caso de *Moleque Ricardo* (1935) e *Riacho Doce* (1939). Este último romance, diferentemente de

todos os outros, tem como cenário de parte de sua narrativa um outro país, a Suécia. Todavia, obras como *Água-Mãe* (1941) e *Eurídice* (1947) fogem à ambientação nordestina. *Água-Mãe* tem como espaço a região de Cabo Frio, no interior do Rio de Janeiro, e *Eurídice* se passa na capital carioca. Mesmo nestas últimas obras, “não é difícil reconhecer traços fatalistas de quem viveu até o fundo o drama de uma decadência social e o incorporou para sempre à sua visão do mundo” (BOSI, sd, 452). Assim sendo, é possível afirmar que, mesmo fugindo do ambiente do Nordeste, José Lins não se livra das influências desta parte do Brasil, ao criar obras cujo cenário se distancia do lugar onde nasceu o escritor. Na verdade, todos os romances de José Lins do Rego têm como cenário os lugares onde morou e/ou trabalhou o escritor: a região dos engenhos da Paraíba, a capital de Pernambuco, as praias de Alagoas, a cidade de Cabo Frio, o Rio de Janeiro. A Suécia foi visitada pelo escritor em uma de suas viagens pelo exterior.

O trabalho artístico de José Lins do Rego é comumente enfocado levando-se em conta a sua produção de cunho memorialista. Os seus livros considerados como integrantes do Ciclo da cana-de-açúcar³⁹ – *Menino de Engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *Usina* e *Fogo morto* –, que retratam o ambiente onde cresceu o escritor, são os grandes destaques de sua obra, segundo os estudiosos mais consagrados que se debruçam sobre o trabalho desse paraibano. Quando se fala da produção de José Lins, são estes romances do Ciclo da cana-de-açúcar que têm tido acolhida tanto no leitor comum quanto na crítica especializada. Aquelas obras consideradas “independentes” – *Riacho Doce*, *Água-Mãe* e *Eurídice* – ou do Ciclo do cangaço e o misticismo – *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* – não têm o mesmo destaque que os outros romances daquele ciclo conquistaram.

O fato de o escritor ter deixado de lado, em algumas obras, o cenário da várzea dos engenhos do Rio Paraíba parece, como frisam alguns estudiosos, ser fruto de um enfraquecimento do poder artístico do autor. É o que deixa transparecer o comentário de Sobreira, quando reproduz a voz de outros estudiosos da época. Segundo o estudioso, “Nos três romances [*Riacho Doce*, *Água-Mãe* e *Eurídice*] [...] a crítica apontou, com insistência, sinais de exaustão, achando que o abandono do rico filão da memória poderia

³⁹ Para alguns estudiosos, como é o caso de Aderaldo Castello (1991), o romance *O moleque Ricardo* também faria parte deste Ciclo. Como levamos em conta a focalização de um mesmo grupo familiar e a utilização de um mesmo *setting* onde se passam as narrativas, resolvemos deixar o romance em questão fora deste Ciclo. Lembramos que uma divisão da obra do escritor em Ciclo tem valor puramente didático, uma vez que esses livros têm em si uma caracterização bem maior do que essa divisão pode abarcar.

ser fatal à força criadora do escritor” (SOBREIRA, 1977, p. 131). A mesma ideia é reforçada por Edilberto Coutinho, ao se referir a um desses romances em especial. O estudioso mostra que a crítica a ele contemporânea vê que a obra *Eurídice* nada mais é do que uma falha no projeto maior do escritor: “[...] o livro, romance de pretensões analíticas, foi apontado pela crítica mais responsável como um deslize, no sentido de ser obra completamente desligada do verdadeiro mundo do autor” (COUTINHO, 1980, p. 23). Concordamos com a afirmação de que certos textos de José Lins fogem da ambientação do espaço dos engenhos, mas dizer que essa fuga é uma falha artística do escritor é uma declaração apressada, pois, independente de onde são ambientados os romances, há em cada um deles a força artística que confere grandiosidade a todas as criações de José Lins do Rego. É o que pretendemos mostrar com o estudo analítico que desenvolvemos aqui.

Essa diferença entre os tipos de romances do escritor parece ter negligenciado o estudo das obras inseridas nessa nomenclatura de “independentes”. Até a palavra usada para qualificar as obras *Riacho Doce*, *Água-Mãe* e *Eurídice* demonstra uma carga de inferioridade entre estes textos e aqueles, por exemplo, do Ciclo da cana-de-açúcar. Como não seguem o padrão destes, por isso independentes, aqueles romances não trariam o mesmo poder artístico dos primeiros, acreditavam alguns críticos. Essa desqualificação criada pela crítica faz com que os três romances – *Riacho Doce*, *Água-Mãe* e *Eurídice* – possuam poucos estudos na academia.

Para aqueles leitores que se debruçaram sobre a obra completa de José Lins do Rego, fica fácil identificar a recorrência de determinados personagens em diferentes textos do autor. Por exemplo: Carlos de Melo e o coronel José Paulino se fazem presentes em mais de cinco romances, seja como personagens que se materializam na narrativa ou como alusão. Mas o fato mais intrigante dessa atividade de (re)criar os próprios personagens ocorre com as criações que têm papel secundário nas tramas. Esses personagens apresentam pequenas alterações em diferentes narrativas, seja uma mudança de nome, de lugar onde mora ou de parentesco. É o caso, por exemplo, da personagem Dona Olívia, referida em dois romances – *Menino de engenho* e *Fogo morto*. Em *Menino de engenho*, esta personagem aparece como irmã louca de Lula, marido de Amélia: “Corriam histórias da casa de seu Lula [...] via-se pela faxina de sua horta uma sua irmã maluca, d. Olívia, andando de um lado para o outro, falando só” (REGO, 1997, p. 53). Já em *Fogo*

morto, D. Olívia, embora continue com a identificação de louca, aparece como cunhada de Lula e irmã de D. Amélia:

Seu Lula, como um alucinado, não parava de falar [...] A mulher quis responder-lhe e sua voz fina não podia com os rompantes do coronel [...]. Só d. Olívia tinha fôlego. Agora cantava, enquanto o cunhado, como um tigre, vociferava (REGO, 1998, p. 155).

Há casos em que os nomes dos personagens se diferenciam, mas suas caracterizações nas narrativas fazem com que eles se aproximem. Em *Pedra bonita*, o personagem Joca Barbeiro é conhecido como a “maior língua do Açú” (REGO, 1986, p. 51), por falar de todos os moradores da vila. No romance biográfico *Meus verdes anos*, aparece Chico Barbeiro como o responsável por dar conta da vida dos outros. Diante dessas recorrências, percebe-se que o escritor atualiza suas criações, ao fazer migrar personagens de uma obra para outra, ao usar nomes recorrentes, ao caracterizar determinados personagens com as mesmas matizes, ao compor agentes de diferentes narrativas que trilham percurso semelhante.

No que se refere à totalização da obra do escritor, sem desqualificar este ou aquele romance ou agrupá-los em ciclos, pode-se afirmar que José Lins focalizou personagens que se encontram em um processo de decadência. Muitas vezes, essa decadência se estende do personagem ao ambiente onde se passa a narrativa, mas, e isso é o aspecto principal de suas obras, a decadência maior tem relação direta com os próprios personagens e suas expectativas existenciais. Quando se focaliza a obra do escritor, muito se tem escrito sobre o processo de representação de um mundo que rui, onde os velhos engenhos são substituídos pelas usinas, mas, como já adiantamos, o foco principal não está aqui, e sim nas relações entre os personagens e suas aspirações. Independentemente dos romances se passarem na Várzea do Paraíba, em Recife, na Suécia, no Rio de Janeiro, em Cabo Frio, em uma cidade perdida no meio da Paraíba ou nas caatingas nordestinas, todos os protagonistas de José Lins do Rego encontram-se diante de suas tragédias humanas. Os enredos se fecham com estes personagens encarando um fim incerto ou infeliz. Esta característica da obra do escritor tem papel relevante em *Riacho Doce*, como veremos durante a análise deste romance.

Ao comentar sobre os personagens criados por José Lins, Marques Jr. identifica duas possibilidades para as trajetórias dos heróis do escritor: a nulidade ou o aniquilamento. Segundo o estudioso, “[a]lguns personagens, como José Paulino e Juca, ainda constroem algo, mas terminam aniquilados” e “A outros sequer o direito ao fracasso é concedido, resultando daí a nulidade diante da vida” (MARQUES JR, 2002, p. 24). Perseguindo a mesma ideia de tragédia pessoal dos personagens, Ivan B. Sobreira afirma que as criações de José Lins caminham para um fim sombrio: “[...] tanto na Várzea do Paraíba, como nas areias macias da praia, o homem é o mesmo, o ser moribundo de Keats, com alguns momentos de amor, carregando no íntimo do coração os estigmas da perdição e da morte” (SOBREIRA, 1977, p. 136). Ao comentar sobre a obra do escritor paraibano, Luís Bueno pontua esta mesma característica dentro da obra de José Lins:

Dentro dos livros que participam do chamado ‘Ciclo da Cana-de-Açúcar’, todos os protagonistas são fracassados, mesmo depois de Carlos de Melo desaparecer da história. O moleque Ricardo fracassa em sua tentativa de viver no Recife e em sua volta ao Santa Rosa – sua morte sendo mesmo uma espécie de representação simbólica da morte dos valores humanos que acabam com a absorção do engenho pela usina. O tio Juca, arauto da modernidade, que conduz os destinos do engenho no sentido de aproximá-lo das usinas, também fracassa. Depois do tal ‘ciclo’, os fracassados continuam protagonizando todas as histórias de José Lins (BUENO, 2006, p. 76).

Um outro fato que marca a obra do escritor José Lins do Rego é a exploração de um sistema social movido pelo poder do patriarcado. Seus romances focalizam uma sociedade cujo mando é do homem e, principalmente, do senhor de engenho com poderes dentro e fora de casa. Seus romances mais conhecidos traçam o panorama de uma família que se destaca no domínio dos engenhos da Várzea do Paraíba. O que vemos nesses romances é o enfoque de um grupo de personagens masculinos de diferentes idades, mas sempre de um mesmo grupo sanguíneo. De *Menino de engenho* até *Fogo morto*, vemos a família do personagem Carlinhos do primeiro livro materializada em diferentes homens – Carlos de Melo, José Paulino, Capitão Quincas Vieira, Capitão Joca do Maravalha, Juca (Dr. José de Melo), entre outros – se constituindo o centro de tudo que diz respeito às narrativas desses romances.

O enfoque no sistema patriarcal faz com que a obra do escritor conceda às personagens femininas um lugar de inferioridade social que legitima e perpetua o poder e

a agressão masculinos. Nos romances do escritor, vemos que a mulher, em uma sociedade onde prevalecem os valores masculinos, encontra-se econômica, social e moralmente subjugada ao poder do patriarcado.

Embora as mulheres não possuam um discurso em primeiro plano, como frisou Eloísa Toller, em seu ensaio “A presença de Cassandra”, há uma forte presença da mulher nos romances desse escritor. Em alguns desses romances elas são maioria e assumem, mesmo que de forma velada, papéis que, nos contextos retratados pelo escritor, são desempenhados por figuras masculinas. José Lins cria, em diferentes romances, a figura da mulher que assume o papel do homem frente à família. Como já frisamos, uma vez que suas obras estão inseridas em um sistema patriarcal, a mulher só ganha empoderamento quando o homem, a elas superior, sai de cena. É assim que surgem figuras como Dona Mocinha de *Água-Mãe*, uma mulher que enviudara cedo e teve de dar sequência ao trabalho do marido, sendo identificada pelos seus subordinados como “um homem de coragem” (REGO, 1993a, p. 7); as matriarcas de *Riacho Doce*, Elba, a avó de Edna/Eduarda que mandava na família inteira, e Aninha, a avó de Nô que exercia um poder absoluto sobre todos de sua família e até sobre os moradores da vila de pescadores; a mãe dos cangaceiros, Sinhá Josefina, dos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, a quem é dedicada a primeira parte do romance *Cangaceiros*, para criar um sentido místico entre a personagem e seu filho mais velho, o cangaceiro Aparício. Posta em contraste com a figura do marido distante e alheio a tudo o que se passava com sua família – Sinhá Josefina se engrandece como a matriarca capaz de tomar decisões.

Há, ainda, um grupo de mulheres que, embora estejam em segundo plano, uma vez que é dado aos homens um lugar de destaque, ao serem postas em contraste com os seus pares masculinos, geralmente seus maridos, elas se destacam pela clarividência, uma vez que conseguem perceber a realidade de maneira mais lúcida do que os homens o fazem. É o caso, por exemplo, das mulheres do romance *Fogo morto*. O livro está dividido em três partes, a saber: “O mestre José Amaro”, “O engenho de Seu Lula”, “O Capitão Vitorino”. Em cada parte é enfocada a figura de um representante das três parcelas sociais que constituem o sistema socioeconômico onde se passa o romance: o homem que vive de seu trabalho, mas sob o mando de um senhor de engenho; o senhor de engenho; e o homem sem posses, mas que não vive do trabalho. Para cada personagem masculino é criado um antípoda feminino. Estes personagens masculinos são guiados pela

impulsividade, pela força, pela brutalidade, e pela falta de prudência e de discernimento. Para se oporem a eles, há a legião de mulheres.

Como bem deixa claro o Capitão Vitorino, ao se referir a sua mulher, quem tem voz nas narrativas de José Lins do Rego é o homem: “Cala esta tua boca, vaca velha [...] Aqui nesta casa manda o galo” (REGO, 1998, p. 204). Mas, nos bastidores ou em surdina, uma vez que elas não podem se elevar à cena principal, porque estão em relação inferior de poder, essas mulheres demonstram que são capazes de ações de maior discernimento do que seus maridos. A técnica narrativa empregada no romance, a onisciência seletiva múltipla (FRIEDMAN, 2002, p. 177), que permite dar voz tanto aos homens quanto às mulheres, aproxima, ao menos na construção da narrativa, as personagens femininas das masculinas. Ao dar voz ao feminino, de maneira indireta, a escolha narrativa pode ser vista como dupla função: a) não deixar que as reflexões femininas quebrem a supremacia masculina quanto ao desenvolvimento de ações dele e b) livrar o narrador de qualquer culpa diante da análise dos personagens, pois não é ele quem está julgando os actantes, mas uma personagem julga a outra. Dessa maneira, o narrador se afasta do que é contato, uma vez que ele “transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente e em detalhe” (FRIEDMAN, 2002, p. 177) no interior dos personagens. De qualquer forma, graças ao ponto de vista empregado no romance, *Fogo morto* põe em choque, na tessitura do texto, o masculino e o feminino.

É assim com Sinhá, a mulher de José Amaro, que enquanto o marido se refugia na figura do cangaceiro Antônio Silvino, ela busca ajuda para salvar a filha Marta, abandonando a casa e indo com a filha para o hospício – a Tamarineira – em Recife. Sinhá também percebe que a ruína de sua casa se constrói graças ao falatório do marido, que não respeita ninguém e agride, principalmente, o dono da terra onde eles moram.

O mesmo tipo de comportamento tem Dona Amélia, a esposa de Lula de Holanda. Mulher educada em colégio, Amélia percebe que Lula encontra-se alienado em um mundo que em nada corresponde à realidade, mas como não pode assumir o papel do marido, comandando abertamente as terras onde moram, ela apenas atua de forma dissimulada, para tentar salvar o que ainda lhe resta de dignidade. É através da venda de ovos e de algumas joias que Amélia sustenta a família, em momentos de dificuldades.

Focalizando a voz interior de Amélia, o narrador, através do discurso indireto-livre⁴⁰, mostra que a personagem compreende o que se passa a sua volta, a ruína que ronda o engenho da família, mas não pode fazer nada, pois não lhe é permitido assumir o papel do homem, enquanto este ainda estiver vivo: “[Amélia] Tinha às vezes vontade de chamar o feitor e dar ordens, mas não queria irritar o marido, era homem que não podia se contrariar” (REGO, 1998, p. 164).

No que se refere à perpetuação da construção de estereótipos⁴¹ da mulher, Amélia é a figura da dama educada em colégio de freiras, que fala francês, toca piano e domina os dotes femininos que a atmosfera patriarcal do romance constrói. A educação conferida à personagem não a diferencia da condição feminina das outras mulheres que encontramos em *Fogo morto*. Amélia é, assim como as demais personagens femininas, submissa e passiva diante do homem. Esta condição de submissão e passividade propicia a Amélia tomar conhecimento das ações do marido, já que está sempre junto dele, e, ao mesmo tempo, desenvolver reflexões a respeito dessas ações, pois dela não é cobrada nenhuma reação diante das lutas de poder que são delegadas ao homem.

Na segunda parte do romance, devido ao tipo de foco narrativo adotado, o texto privilegia a personagem feminina em detrimento do personagem masculino. Como ocorre nas outras duas partes do romance, em “O Engenho de Seu Lula”, o narrador está constantemente utilizando os pensamentos e reflexões dos personagens na tessitura do texto. Mas nesta segunda parte do livro há diferença das duas outras. Aqui não são os pensamentos do personagem masculino que predominam, como ocorre com José Amaro e Vitorino, mas os da personagem feminina. Vejamos: os capítulos 1 e 2 usam os pensamentos do Capitão Tomás para narrar os primórdios e o apogeu do Santa Fé. O capítulo 3 é destinado aos pensamentos de D. Mariquinha e serve para compor o início da

⁴⁰ Segundo Othon M. Garcia, foi Charles Bally, em 1912, quem primeiro nomeou esse tipo de discurso literário (1998, p. 164 - 165). Segundo Garcia, o “discurso indireto livre ou semi-indireto apresenta características híbridas: a fala dos personagens ou fragmentos dela inserem-se discretamente no discurso indireto através do qual o autor relata os fatos” (1998, p. 165). Ao mostrar o uso desse tipo de discurso em autores brasileiros, Othon M. Garcia utiliza trechos da obra de Graciliano Ramos e de José Lins do Rego. Como exemplo dessa técnica narrativa, tem-se uma citação do romance *Usina*, de José Lins. Em diferentes obras desse autor é possível identificar a utilização desse recurso narrativo.

⁴¹ Quanto à definição de estereótipos envolvendo as relações de gênero, nos pautamos no que diz Bonnici: “Estereótipos são conceitos, opiniões e crenças convencionais, geralmente muito simplificadas, que supostamente tipificam e se conformam a um modelo invariável e carente de qualquer individualidade. As representações culturais que estereotiparam e ainda estereotipam a mulher são consequência lógica da sociedade patriarcal. Na literatura e na mídia as mulheres ou são ausentes ou representadas em termos de sedução, objetos sexuais, feminilidade, dependentes, consumidoras e ocupadas com trabalho doméstico, enquanto os homens mostram independência, autoridade e dominância” (2007, p. 80).

decadência do engenho. Os capítulos restantes estão centrados nos pensamentos de D. Amélia. E é deles que se tira a essência da realidade do Santa Fé e da família de Lula de Holanda. É bom lembrar que, durante os seis capítulos que compõem essa segunda parte, apenas esporadicamente aparece a voz de Lula. E quando isso acontece é para provar que os pensamentos do personagem não conseguem analisar a realidade, mas deturpá-la.

Da mesma forma, age Dona Adriana em relação ao marido, o Capitão Vitorino. Adriana, ao contrário do marido, não vê perspectiva de futuro para sua família naquela região. Sua grande vontade é ir viver com o filho Luís, que trabalha na marinha. Como percebe que o seu marido é, na verdade, uma criança e que, sem ela, ele não teria uma existência confortável, Adriana se sacrifica em nome da relação que tem com o marido, abandonando a ideia de morar longe da Várzea.

Um outro exemplo de como o narrador criado por José Lins se utiliza dos pensamentos das mulheres pode ser retirado de *Usina*. D. Dondon, a mulher do usineiro Juca de Melo, é responsável por refletir sobre o percurso que ela e sua família fazem nos quatro anos em que o marido constrói e perde a usina Bom Jesus. De todas as mulheres ligadas ao chefe do patriarcado, D. Dondon é a que mais ação desenvolve, uma vez que ela se movimenta em diferentes lugares – na usina Bom Jesus, na Paraíba (nome da capital do Estado, antes da Revolução de 30) e em Praia Formosa. O fato de ela também se encontrar constantemente longe do marido lhe possibilita tomar certas decisões. É o caso, por exemplo, de ela decidir a situação das filhas. Em determinados momentos, como no episódio em que se criam mexericos sobre as amizades das filhas com uma estrangeira, D. Dondon enfrenta o marido para defender Clarisse e Maria Augusta. Com o declínio do poder do marido, graças à falência da usina e à doença de Juca, D. Dondon ganha destaque enquanto agente de ações, pois é ela, por exemplo, que oferece à filha mais velha uma festa de casamento digna e é ela também que tenta salvar o marido da doença e busca, na derrocada da usina, auxílio para a família. *Usina* é o primeiro romance de José Lins do Rego que dá voz aos sentimentos e às angústias de uma personagem feminina na urdidura da trama, embora a mulher se mantenha sem poder dentro das relações de gênero. Assim, D. Dondon tem papel relevante na trama e é ela quem tão bem analisa as ações do marido como gerente da usina Bom Jesus.

A configuração do feminino, com mulheres capazes de enxergar e avaliar as ações do masculino, não se constitui a norma da obra do escritor. A mulher com discernimento

é constante apenas nos romances cujo narrador é de terceira pessoa. Quando quem narra é um personagem masculino, a mulher é totalmente silenciada. Nos romances de primeira pessoa, José Lins do Rego traz para a urdidura da narrativa todo um sistema de valores patriarcais que reforçam a supremacia do masculino, mostrando as mulheres como subjugadas, desprovidas de ações, pensamentos e vontades. Elas são apenas projeções do narrador masculino que “idealiza a mulher dentro de um certo modelo de feminilidade, petrifica-a, enquanto objeto de desejo do narrador” (BRANDÃO, 2006, p. 31).

Como aponta o estudo feito por Andrea Bühler, ao analisar a condição feminina no romance *Fogo morto*, “[é] verdade que os homens são os principais atores desta ação, mas o sentido das ações masculinas ou o contraponto reflexivo delas se encontram [sic] nas personagens femininas” (2005, p. 97). A afirmativa de Bühler reforça o que expomos acima. Como vemos, José Lins retrata o contexto social patriarcal, que relegava à mulher um papel de passividade, mas, ao mesmo tempo, por dar voz, ainda que via discurso indireto-livre, a algumas destas mulheres, ele consegue mostrar que elas têm um papel tão importante quanto o dos homens, uma vez que elas dialogam com todas as ações masculinas, mostrando que o que é praticado pelos homens representa ações que os levam, juntamente com estas mulheres, à ruína. Nesse jogo de foco narrativo – destaque das ações dos homens e das vozes das mulheres – o romance cria um embate nas relações de gênero e, como ainda aponta Bühler,

Graças à voz imparcial do narrador, que penetra na dimensão da interioridade feminina encaminhando sua consciência, é possível pensar o seu ser longe da visão exteriorizante dos homens, longe das máscaras sociais. O narrador toma, por assim dizer, a palavra indefesa e sem reciprocidade das mulheres no plano objetivo da história e a reveste de uma nova significação. Precisamente, as vozes sufocadas, latentes das mulheres, aquelas que não se objetivam na história, são as que mais importam ao narrador (2005, p. 112).

Mas o destaque dado ao feminino é maior no romance em questão, *Fogo morto*, quando vemos diferentes tipos de mulheres na trama. Mesmo assim, não se pode negar que José Lins, com toda sua carga de valorização do pensamento feminino, não dá à figura feminina o mesmo status de agente da ação, que os homens possuem. Na verdade, como afirma Sacramento, ao analisar os romances *Menino de engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *O moleque Ricardo*, *Usina*, *Fogo morto* e o livro de memórias *Meus verdes anos*, “as primeiras narrativas de JLR traçam a figura feminina em perfeita harmonia com a NORMA pré-

estabelecida por uma sociedade escravocrata, em que açúcar e patriarcalismo estreitavam-se como solução existencial” (2001, p. 23) (destaque da autora).

Com relação à afirmativa de Sacramento, é possível traçarmos um panorama da figura da mulher que se encontra em acordo “com a NORMA pré-estabelecida” (2001, p. 23) da sociedade retratada nos romances do escritor. Vejamos, primeiramente, como são trabalhadas as mulheres dentro do cenário patriarcal dos engenhos. Faremos um passeio por cinco romances – *Menino de engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *Usina* e *Fogo morto*. Esses romances, como apontamos anteriormente, partilham um mesmo cenário e têm como ponto em comum o mesmo grupo familiar, embora no romance *Fogo morto* esse grupo familiar seja posto em segundo plano, aparecendo como secundário. Mas estes textos possuem um caráter de bloco narrativo por se passarem num mesmo espaço e por constituírem uma sequência narrativa.

Com base nessa característica de bloco narrativo, as personagens femininas que aparecem no conjunto da obra podem ser divididas em grupos: brancas e negras. Este primeiro grupo ainda pode ser dividido em um subgrupo: pobres e abastadas. Essas divisões mostram que há também uma hierarquização social na constituição das mulheres. Mas, independente de qual classe social ou a qual raça pertençam, estas mulheres estão sempre no espaço do privado e são postas em segundo plano, deixando agir os personagens masculinos. O espaço a elas reservado é o espaço da casa, em suas mais diversas configurações. Brancas ou negras, pobres ou abastadas, essas mulheres se constituem como propriedade do homem. E como tal, a constituição dessa mulher representa, refletindo o externo que é fruto das vivências do autor José Lins do Rego, o feminino como “criatura reprimida sexual e socialmente, dentro da sombra do pai e do marido” (FREYRE, 2000, p. 51). Nas vozes dos narradores, elas são identificadas por uma adjetivação que reforça a ideia de passividade e nulidade diante do poderio masculino.

Quanto àquelas mulheres que estavam diretamente ligadas ao senhor de engenho e se encontravam no rol das abastadas – esposas, filhas, cunhadas, primas, etc. – elas possuem atividades bem marcadas que não ultrapassam as fronteiras da casa-grande: bordam, tocam piano, cuidam dos seus jardins ou de suas hortas, dirigem a cozinha, organizam rezas. Quando deixam os seus lares é para fazerem visitas aos parentes ou para socorrerem doentes. Elas também se constituem bens materiais, uma vez que elas podem

oferecer a possibilidade do homem crescer, graças ao casamento. Este crescimento pode trazer ao homem bens materiais ou herdeiros – sempre homens. Em *Banguê*, por exemplo, quando o personagem Carlos de Melo vê o seu engenho Santa Rosa escapando de suas mãos, ele vislumbra a possibilidade de um casamento com alguma moça abastada para salvar a si próprio e as suas terras. Quanto aos herdeiros, o personagem Lula de Holanda lamenta o fato de Amélia não ter lhe dado um filho homem, para perpetuar seu poderio, mas ele esquece que foram a fortuna e o nome de Amélia que deram a Lula um lugar social privilegiado.

O papel que cabia a estas mulheres era o de procriadoras, responsáveis por garantir a descendência do senhor de engenho. Mas não eram as responsáveis por darem aos seus maridos o prazer do sexo. Os homens procuravam fora do lar o prazer que o sexo poderia lhes oferecer. Era junto às mulheres de cor, que moravam nos engenhos, ou junto às prostitutas das vilas ou das cidades, que o senhor de engenho buscava o prazer sexual. No espaço de seus domínios, o homem usava o poder de mando para garantir as relações extraconjugais com as mulheres de cor. Fora de seus domínios, ele usava o poder do dinheiro para manter mulheres nos bordéis. O narrador de *Usina*, fazendo uso dos pensamentos da personagem D. Dondon, num discurso indireto-livre, demonstra como as esposas lidavam com as traições dos maridos:

D. Dondon não podia deixar de saber das vadiagens do marido. E calava. Casara-se sabendo das histórias do noivo. Falavam das cabrochas do engenho, de raparigas na Paraíba. Outras, como ela, teriam tido maridos assim. Ali pelos engenhos os maridos tinham direitos que elas mulheres respeitavam (REGO, 2002, p. 130).

É também via voz de D. Dondon, mais uma vez em discurso indireto-livre, que o narrador deixa transparecer o modo como os homens do espaço do engenho tratavam suas mulheres. Em *Usina*, quando a personagem D. Dondon vislumbra o casamento de suas filhas, ela deseja para as duas meninas um homem que se diferencia dos que cercam esta personagem:

Deus as [as filhas] livrasse de homens raparigueiros como o pai, como os avós delas, gente para quem **a mulher era só para dentro de casa, como um móvel**. Queria maridos para as filhas, maridos bons, que não fossem aqueles homens grosseiros dos engenhos, **que só queriam mulher para lhes encher a barriga de filhos** (REGO, 2002, p. 137) (grifos nossos).

Da fala da personagem, três características da relação marido e mulher são aqui reforçadas. Primeiro, para a mulher estava reservado o espaço privado da casa. Segundo, a mulher era tida como parte das posses do homem. E, terceiro, a mulher dos senhores de engenho tinha como função a procriação. E uma vez elas se tornassem estéreis, eram esquecidas sexualmente por seus maridos. Mais uma vez, o romance *Fogo morto* é emblemático ao mostrar que a esposa só é vista pelo homem como a responsável pela procriação. Ao comentar o fato de ter tido um aborto que a deixou impossibilitada de gerar outro filho, a personagem Amélia assim se refere ao comportamento do marido Lula para com ela, depois daquele episódio:

Tivera um marido amoroso, cheio de ternura, até aquele parto infeliz. Depois Lula dera-a como morta. Ficara outro homem, tratando-a como a uma doente. E ela se sentira ferida com aquela atitude do marido. Não era uma inútil, não era uma coisa sem préstimo (REGO, 1998, p. 148).

Como a mulher não consegue mais engravidar, segundo a visão estereotipada do marido, Amélia está desprovida da função sexual. Assim sendo, ela torna-se, como contrariamente afirma o discurso indireto-livre da personagem, uma inútil.

De todos os casamentos de senhores de engenho, apenas o de Lula de Holanda e Amélia não possui traição. Lula é, dentre os vários donos de engenhos da obra de José Lins, o homem que não se aventura em relacionamentos extraconjugais. Mas a razão para isso não deve ser vista apenas como sendo uma virtude do personagem. Ao que deixa transparecer a narrativa, Lula não se junta às negras de seu engenho porque nunca gostou de se misturar com ninguém de cor. E se não sai em aventuras em companhias das mulheres de bordéis é porque ele também tem aversão a qualquer pessoa que não pertença a seu círculo social. Aliás, Lula se considera melhor que qualquer outra pessoa do lugar, a quem ele chama de “canalha do Pilar, gente de boca de rua, sem espécie alguma de decência” (REGO, 1998, p. 154). Mas a mulher, Amélia, deseja que Lula seja igual aos outros senhores de engenho que têm suas aventuras sexuais: “Não era que ele se desse às mulheres, como os outros senhores de engenho [...] Lula era um homem de sua casa, dando-se ao respeito com os inferiores. Às vezes até desejava que o seu marido fizesse das suas [...]” (REGO, 1998, p. 148 – 149). Ao desejar que o marido deixe o lar à

procura de amantes, Amélia demonstra, mais uma vez, que as mulheres, espelhando a visão do patriarcado, aceitam dividirem os maridos com outras. Ao mesmo tempo, o trecho dos pensamentos de Amélia revela o quanto Lula se mantinha distante de todos que não fossem do seu nível social.

Já a mulher vinda da classe subalterna, seja branca ou negra, além de se constituir uma propriedade do homem, ainda tem que se juntar a ele na produção de bens, seja para o sustento familiar ou para o crescimento de um império. A esta mulher está reservado um espaço ainda menor. Não é no espaço todo da casa que ela pode ficar, mas em uma pequena parte dela: a cozinha. Os personagens Vitorino e José Amaro, dois representantes da classe dos homens brancos desprovidos de dinheiro, delimitam a parte da casa reservada à mulher. O capitão Vitorino, ao ser surpreendido pela esposa no meio de mais um delírio, assim fala para ela: “Que sonhando, que coisa nenhuma. Vai para a tua cozinha e me deixa na sala” (REGO, 1998, p. 242). Embora não use a palavra cozinha em sua fala, o mestre José Amaro, querendo afastar a mulher Sinhá, manda que esta deixe o espaço em que ele se encontra, a parte de fora da casa, para ir se preocupar com o que a ela está destinado: “– Vai cuidar das tuas obrigações. Me deixa, mulher. A velha voltou para dentro de casa” (REGO, 1998, p. 62). A própria Sinhá, num momento de nojo do marido, volta-se para o lugar da casa onde poderia ficar afastada de Amaro: “Não pode chegar-se para perto do marido [...] Um nojo terrível tomou conta dela [...] [Sinhá] Fugiu para a cozinha” (REGO, 1998, p. 87).

Havia ainda as mulheres que se tornavam prostitutas e faziam do corpo a única possibilidade de vida. Nas relações de poder criadas pelos engenhos, essas mulheres tinham um estigma maior, pois a elas não era permitida uma ligação reconhecida socialmente com algum homem. Elas tinham consciência que só podiam estar junto dos homens por certo espaço de tempo e que deviam tirar o máximo proveito dessa relação momentânea. Ainda entre estas mulheres que vendiam o corpo havia uma hierarquia de valores que fazia com que umas fossem mais cotadas do que outras, mostrando que essa condição do feminino era vista como uma mercadoria. Dessa categoria do feminino, apenas uma de suas representantes consegue voz na narrativa. Trata-se de Clarinda, a amante de Dr. Juca de Melo, do romance *Usina*.

Quanto à representação da mulher de cor nos romances de José do Rego, vemos que esta parcela possui mais um agravante que a põe em situação ainda mais rebaixada no

rol das mulheres: esses romances não oferecem, de forma alguma, uma possibilidade dessa mulher de cor exercer qualquer momento de reflexão, como ocorre, por exemplo, com as mulheres brancas. Elas não têm voz, não possuem possibilidade de crescimento e, muitas vezes, constituem apenas adornos do espaço social em que as narrativas acontecem. Em condição ainda mais miserável do que as prostitutas, uma vez que elas não ganham dinheiro pelos favores sexuais, as negras servem apenas como alívio para os desejos sexuais do homem branco. É o caso de Zefa Cajá, que inicia Carlos de Melo, de *Menino de engenho*, nos prazeres do sexo; e de Maria Chica, com quem o já homem Carlos de Melo tem um relacionamento sexual em *Banguê*. A função dessas negras era apenas a de engrossar o número de trabalhadores para os engenhos, nunca se ligando a um casamento que lhes possibilitasse constituir uma família legítima. É o que fica claro na observação feita pelo personagem-narrador do romance *Menino de engenho*: “Não conheci marido de nenhuma [das negras], e no entanto viviam de barriga enorme, perpetuando a espécie sem previdência e sem medo” (REGO, 1997, 38). Essas mulheres de cor, ainda sob a ótica de Carlos de Melo, no romance *Doidinho*, são identificadas como ligadas ao amor maligno, responsável pela perdição do jovem branco: “Luísa, Zefa Cajá, negra Paula, o diabo deu a vocês três poderes a que eu não sabia resistir [...] Negras que me ensinaram a amar, bem cedo vocês me instruíram no que havia de precário e de amargo no amor” (REGO, 2004a, 106).

Ainda com relação à representação da figura das personagens femininas nas obras de José Lins do Rego, podemos destacar aqueles textos que trazem como figuras centrais as mulheres. É o caso dos romances *Eurídice* e *Riacho Doce*. O primeiro deles, embora traga no título o destaque da personagem Eurídice, focaliza, graças ao foco narrativo escolhido para contar a história, o personagem-narrador Julinho e sua trajetória de vida até ele matar Eurídice. Assim, Eurídice deixa de ser a protagonista da história para representar o alvo do personagem-narrador. Esta figura feminina encarna o estereótipo de mulher definido como “mulher fatal”. Segundo estudo de Gentil de Faria, esse tipo de caracterização da figura da mulher pode ser definido como a personagem que:

acarreta a ruína ao homem, após seduzi-lo de maneira premeditada e irresistível. De mulher-objeto e passiva, ela se transforma dentro da literatura em ser diabólico e cruel. O homem torna-se facilmente descartável depois de saciar seus caprichos amorosos (1989, p. 223).

Na constituição do livro, a personagem feminina, Eurídice, assume o papel de responsável pela narrativa tomar forma, uma vez que é ela, ou melhor, o seu assassinato e o conseqüente arruinamento da vida de Julinho, que motiva a narrativa feita pelo personagem-narrador.

Mas a narrativa de José Lins do Rego que tem, realmente, como protagonista uma mulher é *Riacho Doce*. O romance, de 1939, como ocorre com outras obras do escritor, está dividido em partes: “Ester”, “Riacho Doce” e “Nô”. Esta obra tem como foco principal a personagem Edna, ou Eduarda, uma sueca que vem com o marido tentar uma nova vida no Brasil. A primeira parte do livro, considerada pela crítica como a menos elaborada de todo o romance (cf. LOUSADA, 1991), focaliza a infância, a adolescência e o início do casamento de Edna/Eduarda na Suécia. Aqui é explorada, principalmente, a relação de transferência que a protagonista sofre por sua professora Ester. Esta parte do livro serve para “fixar a sua heroína no meio que lhe era habitual, seus conflitos de alma e corpo, seus desejos comprimidos pelo ambiente hostil” (LOUSADA, 1991, p. 362). Nas outras duas partes, vamos encontrar a “galega” – como era chamada pelos pescadores – envolta na paisagem nordestina, desfrutando do sol e do mar que banham a pequena vila de pescadores de Riacho Doce, situada no estado de Alagoas. Neste pequeno lugar, a personagem acaba se descobrindo como mulher e se entrega a uma paixão por um mestiço local, Nô. Para ficar com o seu amor e para continuar sentindo o que nunca experimentara antes – “A vida de Edna começou a ser outra. Sem saber explicar direito, havia uma coisa dentro dela, uma espécie de preocupação constante, um desejo oculto que a dominava” (REGO, 2003, p. 218) –, Edna/Eduarda esquece sua situação de mulher casada, sua raça e classe social, e se entrega aos braços de Nô. Nessa entrega, ela acaba lançando-se, depois de ser rejeitada pelo mestiço e perceber que arruinara a vida do marido, ao mar que tantas vezes serviu de refúgio amoroso para os dois.

Diante do breve esboço que fizemos sobre a representação da mulher na obra do escritor paraibano, percebemos que as personagens femininas não constituem, com exceção de *Riacho Doce*, protagonistas exclusivas das narrativas. Há casos, por exemplo, em que, devido ao grande número de núcleos de personagens, as mulheres têm destaque tão importantes quanto os homens, como ocorre no romance *Água-mãe*. Mas, no geral, elas ainda são periféricas, no que concerne ao domínio do espaço e também da voz que

narra sua própria história. É por isso que *Riacho Doce* torna-se singular diante da produção do escritor do patriarcado.

Nossa intenção, ao abordar este romance, pondo-o em diálogo com *O Despertar*, é analisar como um escritor que privilegiou em suas obras a representação do masculino em primeiro plano trata a caracterização do feminino como ponto central de uma narrativa. Na leitura que pretendemos fazer dos dois romances, visamos criar uma possibilidade interpretativa que explore não só o que os dois romances têm em comum, mas, também, as diferenças entre eles, permitindo, assim, identificarmos de que maneira *O Despertar* e *Riacho Doce* se aproximam e se distanciam, no tratamento dado a uma temática comum. Nessa proposta de análise, buscamos identificar os recursos literários utilizados pelos dois escritores na composição de suas narrativas, de maneira que sejam exploradas as peculiaridades de cada obra.

* * * * *

CAPÍTULO II

Abismos de solidão: as incursões das protagonistas de *O Despertar* e *Riacho Doce*

“Twenty-eight years of womanly life and all so lonesome”⁴²

Walt Whitman

⁴² “Vinte e oito anos de vida feminina e todos tão solitários”.

O demônio nos salta aos olhos:

Teoria do romance e as representações de gênero

Segundo o teórico Georg Lukács, no seu livro *Teoria do romance*, o gênero romanesco é responsável por criar um tipo de herói que se destaca pela sua volição, ou seja, pelos seus desejos de realizações, diferenciando-se dos heróis a ele anteriores que povoaram as epopeias clássicas. Nas páginas do romance, Lukács identifica um ponto de tensão entre o herói e o mundo exterior, fazendo com que aquele seja identificado como um “indivíduo problemático” (LUKÁCS, 2009, p. 82), dado à falta de equivalência entre a vontade do herói e o que a exterioridade lhe oferece. Para entender melhor esse tipo de herói moderno, Lukács o contrasta com o seu oposto:

Quando o indivíduo não é problemático, seus objetivos lhe são dados com evidência imediata, e o mundo, cuja construção os mesmos objetivos realizados levaram a cabo, pode lhe reservar somente obstáculos e dificuldades para a realização deles, mas nunca um perigo intrinsecamente sério. O perigo só surge quando o mundo exterior não se liga mais a ideias, quando estas se transformam em fatos psicológicos subjetivos, em ideais, no homem (LUKÁCS, 2009, p. 79).

Ainda, na visão do teórico húngaro, o romance é responsável por quebrar com a correspondência entre sujeito e mundo social, mostrando que há um descompasso entre os dois. Desse descompasso, cria-se a caracterização do herói romanesco como possuidor de uma “psicologia” “demoníaca” (LUKÁCS, 2009, p. 89). Essa psicologia demoníaca do herói faz com que ele procure desestabilizar a ordem instituída do mundo, mostrando-se cheio do desejo de transgredir com o que a ele é exterior. Mas, como ele encontra-se constantemente em antagonismo com as estruturas que regem este mundo, o poder dele é sempre inferior às forças daquelas estruturas. Nesse jogo de forças entre volição do herói como indivíduo e as estruturas sociais que lhe tolhem a interioridade, Georg Lukács identifica a ironia estrutural do gênero romanesco.

Num estudo em que discute as ideias do húngaro, o crítico Arturo Gouveia assim conceitua o tipo de ironia identificado por Lukács: “A ironia estrutural do romance, diferente da ironia semântica e de outras modalidades de ironia, manifesta-se na

inadequação entre as aspirações do herói e os resultados de sua ação” (GOUVEIA, 2008, p. 105). Segundo Lukács, foram “os estetas do primeiro Romantismo” (LUKÁCS, 2009, p. 74) os primeiros a reconhecer como ironia o processo de “autorreconhecimento, ou seja, a autossuperação da subjetividade” (LUKÁCS, 2009, p. 74) do herói como a ironia estrutural do romance. Nas palavras de Georg Lukács,

significa ela [a ironia estrutural do romance] uma cisão interna do sujeito normativamente criador em uma subjetividade como interioridade, que faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração, e uma subjetividade que desvela a abstração e portanto a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto, que os compreende em seus limites, concebidos como necessidades e condicionamentos de sua existência, e que, mediante esse desvelamento, ainda que mantenha intacta a dualidade do mundo, ao mesmo tempo vislumbra e configura um mundo unitário no condicionamento recíproco dos elementos essencialmente alheios entre si (LUKÁCS, 2009, p. 75).

Em sua *Teoria do romance*, Lukács parte do herói épico para caracterizar o herói romanesco. Na História da Literatura Ocidental, o herói épico sempre foi identificado na figura masculina. Onde estaria a figura da heroína nas epopeias? Seria ela Helena de Tróia, a mulher cujo rapto provocou a guerra? Ou Andrômaca, a que sofreu com a morte do esposo? Ou Hécuba, que viu toda a sua família ser destruída juntamente com seu reino? Ou talvez Penélope, a esposa paciente que soube esperar o marido durante vinte anos? A mulher, embora faça parte do enredo e nele atue, não se constitui a protagonista do texto épico.

Ao discorrer sobre o papel do feminino nas narrativas épicas, Claudio Melo e Souza mostra que não é apenas no tipo de personagens que elas se diferenciam do masculino. O destaque dado à caracterização das mulheres, principalmente das mortais, em contraste com as deusas, também se distancia da dos homens. Segundo o estudioso:

Repito que, em relação às mulheres mortais, porém, chamem-se elas Helena, Penélope ou Andrômaca, Homero é sempre recatado, poupando detalhes [...]. Já em relação aos heróis, o poeta sente-se um pouco mais à vontade, fazendo-se seguidos elogios à nobreza do porte, à imponência da altura, aos cabelos louros, aos pés brilhantes, às sandálias (SOUZA, 2001, p. 245).

As narrativas épicas se caracterizam como materialização de um mundo dominado pelo homem, cujas figuras de destaque são identificadas como símbolo de virilidade, força e coragem, características que, no cenário das letras da época, não são utilizadas para compor o feminino. Dessa forma, a representação da mulher estava inevitavelmente relegada a um plano inferior, seja no lado descritivo, seja na sua participação nas ações do enredo. Elas são sempre coadjuvantes, seja para trazer o bem ou para causar o mal. Tal representação apenas reforça o papel social do feminino no mundo grego, como expressam as palavras de Xenofonte, na sua obra *Econômico*, que mostra a mulher como “agente silencioso do *oikos*: que visse o mínimo, ouvisse o mínimo e falasse o mínimo” (XENOFONTE, 1999, VII, p. 34 – 35) (grifo do autor). Na caracterização da mulher nas narrativas épicas percebe-se um espelhamento de fatos históricos na matéria ficcional. Simone de Beauvoir, ao analisar o papel da mulher na história patriarcal afirma que:

[...] a própria mulher reconhece que o universo em seu conjunto é masculino; os homens modelaram-no, dirigiram-no e ainda hoje o dominam; ela não se considera responsável; está entendido que é inferior, dependente; não aprendeu as lições da violência, nunca emergiu, como um sujeito, em face dos outros membros da coletividade, fechada em sua carne, em sua casa, aprende-se como passiva em face desses deuses de figura humana que definem fins e valores (1980. p. 364).

Como não há uma representação de herói épico para o feminino, entende-se que o que Lukács aponta como representante do herói moderno no romance diz respeito à representação da figura masculina, primeiramente. Isso se confirma na escolha de modelos para representar, por exemplo, a tipologia de heróis da forma romanesca criada pelo teórico húngaro: Dom Quixote, de Cervantes; Frederico Moreau, de Flaubert; Wilhelm Meister, de Goethe; e a galeria de homens que habitam as páginas dos romances de Léon Tolstói. Mas, como a forma romance usa tanto o masculino como o feminino para compor a figura do herói moderno (entenda-se moderno o gênero romanesco que se desenvolve ainda na Idade Média), as ideias desenvolvidas por Lukács para focar esse novo herói podem ser usadas para ambos os gêneros – tanto para o masculino como para o feminino.

Esse não apontamento de heroínas como representantes de uma tipologia de protagonistas para o romance mostra certo descaso ou desatenção de Lukács quanto à

representação de gênero dentro da literatura. A escolha de Frederico Moreau, de *Educação sentimental*, em detrimento a Emma, de *Emma Bovary*, mostra que os olhos do teórico escrutinam a obra de Gustave Flaubert que tem um homem como protagonista, relegando a segundo plano a que tem uma mulher como personagem principal. Em sua escolha de protagonistas para a sua *Teoria do romance*, Lukács deixa de lado “as ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura” (ZOLIN, 2009, p. 218). Mas, ao mesmo tempo, oferece material para que possamos “tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição” (ZOLIN, 2009, p. 218) quanto à representação do feminino na literatura. Dessa forma, mesmo não sendo apontada como representante do gênero romanesco, buscamos na heroína de *O Despertar* e na de *Riacho Doce* características do herói demoníaco apontado por Lukács.

No gênero literário moderno, o romance, não há mais a homogeneidade épica, mas, sim, a distância entre o herói e a sociedade: “herói romanesco e mundo exterior são mutuamente agressivos” ou, ainda, “a relação sujeito/mundo no romance é mediada pela distância insuperável” (GOUVEIA, 2008, p. 109). Discutindo o pensamento de Lukács, Antunes mostra que há uma impossibilidade de reconciliação do homem com a sociedade e que isso ocorre “devido à desproporção entre as aspirações da alma e a objetividade da organização social” (ANTUNES, 1998, p. 183). Ao que parece, essa distância e agressividade criadas entre herói e mundo exterior são ainda maiores quando se leva em conta as relações de gênero destacadas pela crítica feminista. Uma vez que a mulher foi vista na História social, cultural e fisicamente, como uma categoria inferior ao homem, seguindo as ideias de Lukács, o interior do feminino estaria em conflito de proporções maiores do que o que se instaura entre o masculino e o mundo exterior. Isso ocorre porque “não se pode pensar a mulher como uma entidade abstrata, mas como um ser dotado de historicidade que procura traçar novos caminhos, estabelecendo elos entre a história passada e a vida presente” (ZINANI, 2006, p. 93).

Em resumo, Lukács aponta o romance como o lugar da luta entre o indivíduo e a sociedade em que ele vive, uma vez que “o romance é o espaço do demoníaco por excelência, potencializando as possibilidades e imprevisibilidades humanas como nenhum outro” (GOUVEIA, 2008, p. 108). Nos romances em estudo, a luta entre as protagonistas e o mundo social em que vivem ganha uma proporção mais grandiosa, quando vemos que estas mulheres buscam para si algo que não seria permitido para nenhuma delas dentro do

contexto patriarcal em que estão inseridas, daí a total dissonância entre herói e mundo, tal como pensou Georg Lukács. Daí afirmarmos que:

[...] a relação sujeito/mundo [...] é mediada pela distância insuperável. A intenção estruturante torna a distância sensível como experiência vivida pelo indivíduo romanesco. Ou seja: ao invés da segurança sentida pelo sujeito coletivo da epopeia, o herói moderno, desprovido de proteção, sente na pele a distância que o separa das estruturas sociais (GOUVEIA, 2008, p. 110).

Os dois romances trabalham com a busca do ser pela harmonia consigo e com o seu entorno. Tudo isso é metaforizado nas atitudes das duas protagonistas e nas suas incursões dentro da narrativa, ou seja, nas relações que elas criam com os outros personagens e nas suas ações, que, muitas vezes, são vistas como transgressões dos padrões instituídos para o feminino.

Georg Lukács afirma, ainda, que o romance surgiu como a epopeia burguesa. E como tal, ele deveria configurar-se como uma representação dessa sociedade que o criou. Em *O Despertar*, por exemplo, temos a representação de um indivíduo burguês lutando contra os problemas que o mundo lhe impõe na sua busca pela emancipação, como veremos a seguir. No caso dessa narrativa, em particular, a mesma ideologia que criou o gênero romance vai fazer com que *O Despertar* não permita que a protagonista tenha êxito em seu projeto burguês por se tratar ela de uma mulher tentando se emancipar como sujeito autônomo, uma vez que ela está inserida em uma sociedade patriarcal que molda o feminino. Para que uma mulher pudesse viver sozinha dentro daquele contexto seria necessário possuir bem mais do que os desejos de Edna Pontellier de entregar-se a quem ou a que ela quer – “Já não sou propriedade do Sr. Pontellier para ser ou não descartada. Eu me entrego a quem eu quero”⁴³ (CHOPIN, 1994, p. 142). Além do mais, havia um preço a ser pago para aquelas que tentassem manter-se sem a companhia de um homem e vivendo de suas próprias atividades de trabalho. É o que acontece, por exemplo, com Mademoiselle Reisz, a pianista solteirona amiga de senhora Pontellier.

Em *Riacho Doce*, diferentemente de Edna Pontellier, que identifica em si um sujeito em nascimento, a protagonista do romance não consegue ter tanta certeza de seu individualismo, mas também não se vislumbra como pertencente aos padrões femininos

⁴³ “I am no longer one of Mr. Pontellier’s possessions to dispose of or not. I give myself where I choose” (CHOPIN, 2006, p. 992).

tradicionais apresentados no romance. Mais uma vez, a busca de realização pessoal que extrapola os padrões já instituídos pelo patriarcado torna a personagem um ser fadado à solidão.

É nesta mesma perspectiva que Silva, ao analisar as personagens femininas das obras de Ivana Arruda Leite e Dora Limeira, afirma que “Quando a lógica do pertencimento à Ordem não é plenamente satisfeita, as mulheres experimentam o lado negativo do não-pertencimento: a solidão” (SILVA, 2010, p. 30). Críticos que se debruçaram sobre o romance de Kate Chopin identificaram a solidão como uma temática relevante em *O Despertar*, como deixam transparecer as afirmativas de Margo Culley, ao dizer que o texto é “um romance existencial sobre solidão”⁴⁴ (CULLEY, 1994, p. 247), e a de Aparecido Donizete Rossi, ao assegurar que “muitas das heroínas da autora serão mulheres solitárias, como Edna Pontellier em *O despertar*” (ROSSI, 2011, p. 34). Essa afirmativa pode ser usada, também, para se referir ao texto de José Lins do Rego, uma vez que Edna/Eduarda vive em diferentes lugares – o burgo onde nasceu, Estocolmo e Riacho Doce – sempre solitária e se opondo aos que a cercam.

No que se refere ao termo solidão, nosso apoio teórico se centrará na reflexão sobre a condição do ser humano em relação aos outros e a si mesmo. Numa perspectiva social, a solidão é vista como um estado voluntário ou imposto pelas condições a que um sujeito está atrelado diante de uma relação com a alteridade. Falar em solidão requer, nesta perspectiva, uma análise das ligações entre um sujeito e o(os) outro(s). É por isso que Heidegger mostra que “a caracterização do encontro com os outros também se orienta segundo a própria presença” (2007, p. 174). Assim, encontrar-se em um estado de solidão é não criar vínculo com o outro, não se aproximando do que o outro representa. Desse modo, solidão refere-se a uma falha nas relações entre um sujeito e os que o cercam, porque tal sujeito consideraria as relações de pertencimento como desagradáveis (PEPLAU; PERLMAN, 1982). Na visão de Bauman é o próprio sujeito quem cria para si a ligação com o outro, uma vez que “as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’” (2005, p. 17 – 18). Daí Dornelas afirmar que:

⁴⁴ “an existential novel about solitude”.

a solidão não significa necessariamente a ausência dos relacionamentos interpessoais, mas a ausência do sentimento de “pertencimento” e de outro que o auxilie na sua referência de ser no mundo, pois a constituição do que somos é resultante da escolha relativa entre coisas, do tipo “gosto disto e não daquilo”. Ou seja, na presença do outro nos identificamos, estabelecendo as relações pelas complementaridades das nossas diferenças e pela partilha das similaridades (2007, p. 263).

Em um espaço social marcado pelo modelo imposto pelo patriarcado, as protagonistas de *O Despertar* e de *Riacho Doce*, dado ao seu distanciamento com o que é visto como ideal para o feminino, não encontram espaço de pertencimento para si. E como não possuem espaço, estas mulheres são marcadas pela derrocada de seus planos existenciais.

Discorrendo sobre a teoria lukacsiana, Arturo Gouveia aponta um sentido no fato de o romance moderno mostrar que o herói, no final da narrativa, encontra o fracasso de seus ideais:

Se o ideal, tão alimentado pela ideologia burguesa, mostra-se no final irrealizável, a ironia que deriva desse paradoxo denuncia a falsidade das grandes promessas burguesas: igualdade, liberdade, fraternidade. E o amadurecimento, pelo choque, que o herói [...] adquire em seu percurso é resultado do reconhecimento dessa falsidade. O romance, enquanto forma que engloba essas contradições violentas, distingue-se, já em sua construção, pela maturidade ao fazer o fracasso das utopias em um de seus fundamentos básicos (GOUVEIA, 2008, p. 113).

Como veremos na análise a seguir, os dois romances simbolizam o nascimento e a morte de duas mulheres que se lançam numa empreitada para afastar a solidão e encontrar um modo de se sentirem completas em uma sociedade que se mostra conflitante com as perspectivas desses indivíduos que não se adequam às normas sociais – principalmente aquelas ligadas ao gênero.

Uma vez que nosso estudo se distancia um pouco do foco dado por Lukács na abordagem do herói do romance, pois centramos nossa análise em heroínas e não, como faz o teórico, em heróis, faz-se necessário diferenciar, mesmo que de forma sucinta, o conflito entre o masculino e mundo exterior e o feminino e “o mundo circundante do

indivíduo” (LUKÁCS, 2009, p. 79), ou seja, entre a interioridade e a exterioridade do herói e da heroína.

Para o protagonista masculino, o romance apresenta um conflito centrado, essencialmente, no nível existencial. Ou seja, o herói luta com forças que lhe impedem de atingir o que para ele seria a sua individualização. Esta jornada do herói, ou seja,

[o] processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (LUKÁCS, 2009, p. 82).

A “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (LUKÁCS, 2009, p. 82), levando-se em conta o engendramento das heroínas, enfrenta, ainda, forças de ordem histórica e social, de um sistema patriarcal que fala mais alto, impedindo o feminino de atingir o “claro autoconhecimento” (LUKÁCS, 2009, p. 82). Daí a diferença básica entre o herói problemático e, o que poderíamos chamar de, a heroína problemática: a heroína em sua peregrinação tem que enfrentar forças de uma ordem social sedimentada que procuram impedir qualquer representante do feminino de realizar-se como sujeito de vontade, forçando-a ao “fracasso das utopias” (GOUVEIA, 2008, p. 113). Refletindo a realidade histórica do feminino, o romance do final do século XVIII e subsequente têm representado a mulher numa luta constante para conquistar uma emancipação diante do poder do patriarcado. Como ela luta contra forças sociais, primeiramente, para depois dar vazão ao seu interior, é inegável que a representação do feminino no romance seja fruto desse processo histórico pelo qual tem passado a mulher. É por isso que, na análise que aqui empreendemos, temos que levar em conta a relações de gênero que se criam no momento de representação ficcional da mulher.

Partindo do princípio de que este herói/heroína do romance se constitui como opositor a uma ordem externa que se choca com seu próprio interior, buscamos analisar as protagonistas dos romances *O Despertar e Riacho Doce*, procurando focalizar em que consiste o choque entre o interno das personagens e o mundo que as cerca. Nessa proposta de análise, temos em mente as relações criadas na tessitura da narrativa que envolvem, principalmente, as questões de gêneros, tais como identificadas pela teórica

italiana Teresa de Lauretis, em “A tecnologia do gênero” (1994), mas, também, outras que se referem às questões concernentes às análises textuais, diretamente envolvidas com a teoria literária, como voz narrativa, caracterização de personagens, relação entre texto e contexto, entre outras.

No que se refere ao termo gênero, oriundo das discussões teóricas dos estudos sobre o feminismo, entendemos que esse conceito mostra, segundo as palavras de Lauretis, “uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer” (1994, p. 210). A autora explica que, dessa forma, “o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe, e portanto uma posição *vis-à-vis* outras classes pré-constituídas” (LAURETIS, 1994, p. 211). A estudiosa entende o conceito de gênero como “o produto e o processo tanto da representação quanto da auto-representação” (Idem, p. 217), ou seja, deve-se levar em conta, ao tratar de gênero, tanto a maneira como os sujeitos ‘gendrados’ são mostrados pela História como o modo como tais sujeitos se auto-representam. É nesse processo de construção de uma identidade que o gênero pode ser entendido. Assim, nas palavras da própria Teresa de Lauretis:

Com a expressão ‘sujeito do feminismo’ quero expressar uma concepção ou compreensão do sujeito (feminino) não apenas como diferente de Mulher com letra maiúscula, a representação de uma essência inerente a todas as mulheres [...], mas também como diferente de mulheres, os seres reais, históricos e os sujeitos sociais que são definidos pela tecnologia do gênero e efetivamente ‘engendrados’ nas relações sociais. O sujeito do feminismo que tenho em mente não é assim definido: é um sujeito cuja definição ou concepção se encontra em andamento, neste e em outros textos críticos feministas [...] (1994, p. 217).

As formulações anteriores sobre o conceito de gênero se coadunam com as posturas marxistas de leitura da obra de arte, que identificam nas relações textuais marcas de lutas e/ou aproximações entre as classes no processo histórico. É o que fica claro quando esta teórica procura separar o conceito de gênero da condição natural sexual. Segundo Teresa de Lauretis:

[...] gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição ‘conceitual’ e rígida (estrutural) dos dois sexos

biológicos. Essa estrutura conceitual é o que cientistas sociais feministas denominaram ‘o sistema de sexo-gênero’ (1994, p. 211).

O sistema denominado por Lauretis de “sexo-gênero” encontra-se relacionado a “fatores políticos e econômicos em cada sociedade” (LAURETIS, p. 211). Dessa forma, pensar sobre esse sistema significa questionar uma estrutura social solidificada, procurando desenvolver interpretações que focalizam mais do que um estudo sobre a mulher, ao mesmo tempo em que destacam as condições sociais em que a mulher está inserida. Segundo Lúcia Osana Zolin, a proposta de Teresa de Lauretis, “[a]bandonando o sistema sexual de gênero como esfera autônoma, [...] passa a considerá-lo como a representação de uma relação de pertencer a uma classe, a um grupo, a uma categoria, a uma posição de vida social geral” (2009, p. 237)

Assim sendo, no estudo que desenvolvemos aqui, procuramos interpretar os dois romances em questão dando destaque à figura do feminino, nas relações de gênero criadas pela tessitura da narrativa. Essa proposta de análise visa mostrar como, a partir das relações que se criam entre as personagens, as protagonistas das narrativas se encontram diante de um mundo que as torna isoladas dos outros personagens, principalmente das suas iguais – as outras mulheres presentes na narrativa. E, ainda, vemos que tanto *O Despertar* quanto *Riacho Doce* inserem suas heroínas em um mundo que se choca com o interior das protagonistas, criando um sentido de fracasso para o desfecho final da história das duas mulheres.

Incursões perigosas: a saga das heroínas solitárias

Para iniciarmos a análise das incursões das protagonistas nas narrativas, tomamos como mote primeiro o nome das duas: Edna. A escolha desse ponto inicial de análise se justifica pela carga formal e semântica que o nome dessas heroínas carrega. Nos dois romances, o nome das protagonistas não é mera etiqueta de identificação das personagens, mas constitui aspectos que caracterizam a individualização das duas, uma vez que constitui marca discursiva integrante da estrutura narrativa.

De origem hebraica, o nome Edna significa “renovador” e tem ligação com o topônimo Éden, que, por sua vez, significa o lugar do prazer. Nas definições que o nome recebe nos dicionários on-line, tem-se sempre a relação entre a ideia de renovação e a ligação com os jardins do Éden, como evidenciam as seguintes explicações etimológicas: “É de origem hebraica e o significado de Edna é ‘rejuvenescer’. É também um possível nome bíblico vindo da mesma raiz de Éden, que significa ‘o lugar do prazer’”⁴⁵; “origem: Gr < Heb, prazer: veja Éden”⁴⁶; e “nome próprio de mulher: de palavra hebraica significando ‘rejuvenescimento, renascimento’”⁴⁷.

Ao se debruçarem sobre o nome Edna, o artigo de Angela Hailey-Gregory, intitulado “Into realms of semi-celestial: from mortal to mythic in *The awakening*”, e o livro de Milton Marques e Elizabeth Marinheiro, *O ser e o fazer na obra ficcional de José Lins do Rego*, apontam a relação existente entre o nome das protagonistas e a necessidade que as duas apresentam de buscar algo para a sua própria satisfação. Analisando as ações da protagonista de *O Despertar*, Hailey-Gregory afirma que “Edna [...] cruzou a ponte (pont[ellier] em francês) para alcançar o seu desejo ou prazer (Edna, em hebraico)”⁴⁸

⁴⁵ No endereço eletrônico <<http://www.thinkbabynames.com/meaning/0/Edna>>: “It is of Hebrew origin, and the meaning of Edna is ‘renewer’. Also possibly a biblical name from the same root as **Eden**, meaning ‘place of pleasure’”.

⁴⁶ <<http://www.yourdictionary.com/edna#>>: “Origin: Gr < Heb, delight: see Eden”.

⁴⁷ <<http://dictionary.reference.com/browse/edna>>: a female given name: from a hebrew word meaning “rejuvenation, rebirth”.

⁴⁸ Edna [...] has crossed the bridge (pont[ellier], in French) into her desire or pleasure (Edna, in Hebrew).

(HAILEY-GREGORY, 2005, p. 303). Fazendo a mesma ligação, Marques Jr. e Marinheiro assim se referem à protagonista de *Riacho Doce*:

Seu nome [Edna] é a forma reduzida de Eduarda, de origem hebraica e significando *regozijo* ou *prazer*. Sendo infiel ao seu nome, Edna vai em busca desse prazer, de regozijar-se com a liberdade do amor, mas as pressões e os preconceitos que encontra pelo caminho são sempre mais fortes, são a constatação de que o preço por buscar a felicidade e o prazer é muito mais alto (MARQUES JR. e MARINHEIRO, 1990, p. 141) (Grifos dos autores).

Retomando os conceitos de Lukács, percebemos que a ironia estrutural já se apresenta, segundo o estudo onomástico, na escolha de como as protagonistas são nomeadas. Os nomes mostram que essas mulheres possuem uma realização existencial baseada no prazer, no gozo. Ou seja, o nome Edna apontaria para o fato de as duas serem ou pretenderem ser plenamente satisfeitas como pessoas, em geral, e, sobretudo, como mulheres, em particular. Mas vemos que as duas não possuem completude, sendo identificadas como guiadas pelos seus desejos interiores. Seus percursos na narrativa serão identificados como uma busca por algo que nem mesmo elas conseguem saber o que realmente é, mas que, na ótica de ambas, garantiria a satisfação e o prazer que elas não possuem. Dessa maneira, tanto *O Despertar* quanto *Riacho Doce* apresentam heroínas que possuem a característica apontada por Joseph Campbell para a construção do herói das narrativas:

A façanha universal do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa então parte para uma série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida. Normalmente, perfaz um círculo, com a partida e o retorno (CAMPBELL, 1996, p. 131 - 132).

Ainda com relação ao estudo onomástico, é possível afirmar que as duas personagens femininas dos romances focalizados parecem encontrar um Éden nos espaços narrativos dos dois paraísos naturais onde parte do enredo ocorre. O Éden criado por Chopin é a ilha de veraneio Grand Isle; já o da obra de José Lins do Rego é o trecho de mar de Riacho Doce, no litoral de Alagoas. Nos dois casos, o Éden toma a forma de paraíso perdido, pois, para as duas mulheres, elas foram usurpadas do prazer que esses

lugares representam, ao verem seus amantes se distanciarem e ao perceberem que as suas lutas não as fizeram chegar a um ponto preciso e seguro. No próximo capítulo de nosso trabalho, focalizaremos a relação entre estas mulheres e os lugares onde as histórias ocorrem. Por enquanto, vamos nos deter no percurso que as duas traçam na narrativa.

Além do nome das duas, os romances se aproximam na maneira como as protagonistas são introduzidas na narrativa: é das águas que brotam as duas mulheres. Essa escolha para estabelecer o conflito da narrativa é significativa, pois permite uma leitura das duas obras através do diálogo com textos de cunho mitológico que mostram o surgimento de um mundo ou de um ser. Mais ainda, o início dos romances ainda cria um vínculo direto com o final dos próprios romances, quando eles se fecham mostrando as duas se encaminhando para o mar em um nado metafórico que permite diferentes interpretações.

O primeiro mito que tem ligação com esse surgimento das protagonistas das águas é a deusa Afrodite. O texto célebre de Sandra M. Gilbert, “The Second Coming of Aphrodite: Kate Chopin’s Fantasy of Desire”, é o primeiro a identificar na figura de Edna Pontellier a deusa grega. Gilbert explora o uso do mito de Afrodite como uma alternativa para a representação do mito patriarcal de Jesus: “*O Despertar* é uma ficção feminina que ao mesmo tempo se detém e revisa o hedonismo *fin de siècle* para propor um mito feminista e matriarcal de Afrodite/Vênus como uma alternativa ao mito masculinista e patriarcal de Jesus”⁴⁹ (GILBERT, 1983, p. 44) (grifos da autora). No nosso estudo, esta aproximação entre Afrodite e as duas protagonistas enfocará a simbologia do renascimento e do amor que tal mito representa, para dialogar com a busca destas duas mulheres por uma completude existencial.

No livro *Mulheres, mitos e deusas*: o feminino através dos tempos, Martha Robles descreve o nascimento de Afrodite, recontando o que é descrito por Hesíodo em *Teogonia*. Segundo Robles, “Urano impedia os partos de Gaia para que sua terrível progênie não visse a luz do dia nem o desafiasse” (ROBLES, 2006, p. 77). Gaia, que muito sofria, forjou uma foice e instigou seus filhos para que atacassem Urano. Cronos foi o único a atender as súplicas da mãe e, no momento em que os Céus se estendiam sobre a Terra, ele decepou os órgãos genitais de Urano, atirando-os no mar:

⁴⁹ “[...] *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”.

O membro decepado de Urano ficou ali, vigorosamente embalado pelas ondas, lançando uma espuma que se alargava cada vez mais com o vaivém das águas. A espuma navegou primeiro até a ilha de Citera, depois as correntes marinhas orientaram-na até Chipre, em cujas praias se formou a partir dela uma formosa mulher, cingida com a mais bela coroa e que tomaria o nome dessa mesma espuma: Afrodite, ainda que depois a chamassem também de Citéria, pois foi nessa ilha que ela primeiro desembarcou da concha em que navegava desnuda, em busca de uma morada (ROBLES, 2006, p. 77 – 78).

Assim como a deusa, as duas protagonistas, que (re)nascem das águas, carregam consigo fortes ligações com os desejos, fazendo um percurso na narrativa que demonstra uma busca pela conquista do prazer, principalmente o carnal. Visto dessa forma, o nome dessas personagens acaba reforçando a maior inquietude das duas: a eterna carência, a busca constante por algo que as torne felizes.

A busca pelo prazer das duas protagonistas acontece, primeiramente, nas ligações que elas constroem com duas outras mulheres. Não se pode negar que há um forte teor erótico nas intimidades que se desenvolvem entre Edna Pontellier e sua amiga Adèle Ratignolle e entre Edna/Eduarda e sua professora Ester.

Como afirma Elaine Showalter, “a primeira atração de Edna por Adèle é erótica”⁵⁰ (1993, p. 179). A cena que mostra as duas mulheres sozinhas na praia é a que mais carrega elementos eróticos. Por intermédio de Edna, as duas escapam de todos os veranistas e se dirigem, de braços dados, para a praia. Durante o tempo em que estão juntas, a senhora Pontellier, que, como frisa o narrador no início desse capítulo, “não era uma mulher dada a confidências”⁵¹ (CHOPIN, 1994, p. 26), abre-se para Adèle e conta casos de sua infância. Em certo momento da conversa, quando comenta sobre um episódio em que caminhava por um prado verde, Edna interrompe sua narrativa e vira “seus olhos inquietos para Madame Ratignolle e [inclina-se] um pouco para a frente de modo a aproximar bastante seu rosto do rosto da amiga”⁵² (CHOPIN, 1994, p. 30). Diante das confidências da amiga, Adèle “pousou sua mão sobre a da Sra. Pontellier que lhe estava

⁵⁰ “Edna’s first attraction to Adèle is erotic”.

⁵¹ “Mrs. Pontellier was not a woman given to confidences” (CHOPIN, 2006, p. 893).

⁵² “turning her quick eyes upon Madame Ratignolle and leaning forward a little so as to bring her face quite close to that of her companion” (CHOPIN, 2006, p. 897).

próxima. Vendo que a mão não era retirada, apertou-a calorosamente”⁵³ (CHOPIN, 1994, p. 30). Focalizando agora Edna, o narrador mostra que:

O gesto pareceu um pouco perturbador a Edna, no início, mas ela logo se abandonou à terna carícia da *creole*. Não estava acostumada a expressões manifestas e faladas de afeição, tanto suas como de outros”⁵⁴ (CHOPIN, 1994, p. 30).

Este momento de intimidade com Madame Ratignolle é tão significativo que, como observa Showalter, o narrador, a partir deste momento, muda o modo como ele se refere à protagonista: “em termos textuais, é através dessa relação que ela [a protagonista] se torna ‘Edna’ na narrativa em vez de ‘Mrs. Pontellier’”⁵⁵ (1993, p. 180). O contato afetuoso e delicado de Adèle causa tanta reação em Edna que, logo em seguida, a vemos relembando o modo como se apaixonou por três diferentes homens antes de se casar com o senhor Pontellier. Ao arrolar estas figuras de amantes distantes para aquele momento de intimidade com a senhora *creole*, Edna põe Adèle Ratignolle no mesmo nível em que se encontram aqueles homens do passado: Madame Ratignolle provocaria mais uma afeição que a perturbava “interiormente, sem causar qualquer manifestação ou demonstração externa de sua parte”⁵⁶ (CHOPIN, 1994, p. 30).

Além da mencionada cena da praia, percebe-se o modo como o narrador, fazendo uso da visão de Edna, chama a atenção ao caracterizar Adèle Ratignolle como um modelo de beleza singular. A constituição física da amiga é algo que também desperta os sentidos da senhora Pontellier. O tratamento sensual e afetivo entre Adèle e Edna é mais íntimo do que o de Robert e Edna e, até mesmo, do que o de Arobin e Edna. Adèle é a primeira a despertar em Edna a sensualidade, característica tão marcante na narrativa que a mesma palavra usada para se referir ao mar, o elemento que tanto atrai Edna, é também usada para se referir a Adèle: “sensual” – “Nunca antes aquela dama lhe parecera um modelo tão tentador como naquele momento, sentada ali como uma Madona sensual com a luz

⁵³ “Madame Ratignolle laid her hand over that of Mrs. Pontellier, which was near her. Seeing that the hand was not withdrawn, she clasped it firmly and warmly” (CHOPIN, 2006, p. 897).

⁵⁴ “The action was at first a little confusing to Edna, but she soon lent herself readily to the Creole’s gentle caress. She was not accustomed to an outward and spoken expression of affection, either in herself or in others” (CHOPIN, 2006, p. 897).

⁵⁵ “In textual terms, it is through this relationship that she [the protagonist] becomes ‘Edna’ in the narrative rather than ‘Mrs. Pontellier’.

⁵⁶ “Edna often wondered at one propensity which sometimes had inwardly disturbed her without causing any outward show or manifestation on her part” (CHOPIN, 2006, p. 897).

crepuscular enriquecendo sua esplêndida tez”⁵⁷ (CHOPIN, 1994, p. 23). Segundo Cristina Giorcelli, “Em Grand Isle ela [Edna] torna-se tão atraída por Adèle Ratignolle [...] que ela olha para ela ‘como uma Madona perfeita’, com um sentimento que, na época Provençal, um homem teria olhado para uma mulher”⁵⁸ (1988, p. 121).

A sedução erótica feminina ainda se estabelece entre Mademoiselle Reisz e Edna Pontellier. Comungando das mesmas ideias de Showalter apresentadas anteriormente, Elizabeth LeBlanc, no artigo “The metaphorical lesbian: Edna Pontellier in *The awakening*”, afirma que: “[e]m todo o romance, suas [de Edna] primárias ligações são com outras mulheres (não contando sua paixão por Robert Lebrun, que é largamente enraizada em fantasia heterossexual – e em sua falta), e seu sustento emocional deriva dessas amarras”⁵⁹ (LEBLANC, 1996, p. 298). A relação de Edna e Reisz, pode-se afirmar, é movida pelo ideal de belo que provoca desejo, como acontece com Adèle. Reisz exerce um forte poder sobre a protagonista do romance, principalmente através da execução da música do seu piano, criando uma ligação entre o fazer artístico e a sensualidade. A ligação que se estabelece entre Edna e Reisz se distancia do prazer do toque erótico (que marca a relação Edna/Adèle) para se aproximar de um sentimento afetivo que desperta em Edna o seu mais íntimo ser. Sobre a ligação da senhora Pontellier com a pianista, LeBlanc diz que:

Graças aos seus conselhos e amizades, mas principalmente graças a sua arte, Mademoiselle Reisz promove em Edna o senso de possibilidade de alegria e completude fora da dominação da tradição masculina e dos códigos sem valores. Ela ecoa o desafio erótico do mar, inspirando Edna a procurar o que está além do limite, a ousar e resistir ⁶⁰ (1996, p. 303).

Seguindo a mesma ideia, Katheryn Lee Seidel, no artigo “Art as an unnatural act: Mademoiselle Reisz in *The Awakening*”, ressalta as características de Reisz que a tornam uma possível lésbica. Nas palavras da estudiosa: “Mademoiselle Reisz incorpora as qualidades de uma artista mulher como uma lésbica, pelo menos como o século XIX

⁵⁷ “Never had that lady seemed a more tempting subject than at that moment, seated there like some sensuous Madonna” (CHOPIN, 2006, p. 891).

⁵⁸ “At Grand Isle she becomes so attached to Adele Ratignolle [...] that she looks at her ‘like a faultless Madonna,’ with a feeling with which, in Provençal times, a man would have looked to a woman”.

⁵⁹ “Throughout the novel, her primary ties are to other women (notwith-standing her passion for Robert Lebrun, which is largely rooted in hetero-sexual fantasy-and in his absence), and her emotional sustenance derives from those ties”.

⁶⁰ “Through her advice and friendship, but most of all through her artistry, Mademoiselle Reisz fosters in Edna a sense of the possibilities for joy and fulfillment outside of the realm of male tradition and meaningless codes. She echoes the erotic challenge of the sea, inspiring Edna to reach beyond limits, to dare and defy”.

entendia tal concepção”⁶¹ (p. 1). A cena em que Edna traz a presença de Reisz para o momento em que Arobin procura seduzi-la mostra que o encontro entre Edna e Reisz, anteriormente, teve conotações semelhantes com o que está acontecendo entre ela e Arobin naquele instante. Assim como Arobin faz movimentos roçando o corpo de Edna e tenta despertar nela desejos, Reisz também toca o corpo da senhora Pontellier, provocando-lhe uma abundância de sentimentos. A música de Reisz é o maior instrumento que a pianista possui para atingir os sentidos de Edna.

É apenas na cena com Arobin, quando este quer provocar sexualmente a protagonista, que sabemos que algo mais do que foi informado no capítulo anterior aconteceu entre Edna e Reisz. A senhora Pontellier relata o fato de ter sido tocada pela pianista, assim como Alcée Arobin a toca agora: “[...] quando a deixei hoje, ela colocou os braços ao redor de mim e apalpou minhas omoplatas dizendo que era para ver se minhas asas eram fortes”⁶² (CHOPIN, 1994, 110 – 111). O toque de Reisz, aliado às palavras que ela profere, acaba causando uma confusão de sentidos tão forte em Edna quanto a aproximação de Alcée.

Elaine Showalter, enfocando a posição de Adèle e Reisz diante da protagonista de *O Despertar*, resume da seguinte maneira a ligação afetiva que se cria entre estas duas mulheres e Edna Pontellier:

[...] da mesma forma que com Adèle, há alguma coisa mais intensa do que amizade entre as duas mulheres [Edna e Reisz]. Enquanto a afeição de Adèle por Edna, no entanto, é descrita como maternal e feminina, a atração de Mademoiselle Reisz por Edna sugere alguma coisa mais perversa. A pianista é obcecada com a beleza de Edna, delira com sua [de Edna] figura em roupas de banho, saúda-a como ‘*ma belle*’ e ‘*ma reine*’, segura sua mão, e se descreve como ‘uma velha tola que você cativou’. Se Adèle é a substituta para a mãe morta de Edna e a amiga íntima que ela [Edna] nunca teve quando garota, Mademoiselle Reisz, cuja música reduz Edna a soluços apaixonados, parece ser a substituta para o amante⁶³ (1993, 180 – 181) (grifos da autora).

⁶¹ “Mademoiselle Reisz embodies the traits of the female artist as lesbian, at least as the late nineteenth century understood this concept” (p. 1).

⁶² “when I left her to-day, she put her arms around me and felt my shoulder blades, to see if my wings were strong [...]” (CHOPIN, 2006, p. 966).

⁶³ “[...] as with Adèle, there is something more intense than friendship between the two women [Edna and Reisz]. Whereas Adèle’s fondness for Edna, however, is depicted as maternal and womanly, Mademoiselle Reisz’s attraction to Edna suggests something more perverse. The pianist is obsessed with Edna’s beauty, raves over her figure in a bathing suit, greets her as ‘*ma belle*’ and ‘*ma reine*’, hold her hand, and describes herself as ‘a foolish old woman whom you have captivated’. If Adèle is a surrogate for Edna’s dead mother and the intimate friend she never had as a girl, Mademoiselle Reisz, whose music reduces Edna to passionate sobs, seems to be a surrogate lover”.

Já em *Riacho Doce*, a ligação entre Edna/Eduarda e Ester deve ser vista, essencialmente, como um desejo amoroso que a aluna nutre pela professora. Ester atrai Edna/Eduarda, primeiramente, pelo diferencial dos cabelos: “Eram os cabelos. Aqueles cabelos pretos luzindo, enchendo a vista, atraindo admiração. Os únicos cabelos pretos do lugar [...]” (REGO, 2003, p. 38). A narrativa de José Lins do Rego recupera toda uma tradição cultural que mostra o cabelo feminino como elemento poderoso no processo de sedução. A visão da cabeleira da professora provoca na aluna “a primeira impressão de beleza real que Edna sentira fortemente em sua vida” (REGO, 2003, p. 38). Pode parecer uma afirmação irrelevante, mas esta certeza de que o cabelo de Ester é a primeira impressão de beleza da protagonista se confirma se analisarmos as três partes que constituem o livro *Riacho Doce*. Ele está dividido em “Primeira parte: Ester”; “Segunda parte: Riacho Doce”; “Terceira parte: Nô”. Cada uma dessas divisões do romance indica as três fontes de beleza (ou prazer) que cativam a protagonista, constituindo-se na arquitetura ficcional do romance, ou seja, a escolha da divisão da narrativa em três partes, pelo próprio autor, aponta para um destaque dado aos dois personagens que nomeiam a primeira e a terceira partes e para o lugar que dá nome a segunda parte da narrativa.

Metonimizado nos cabelos, Ester avizinha Edna/Eduarda de um mundo de fantasia criado a partir das histórias contadas pela própria mãe da protagonista, simbolizado na boneca da amiga Norma, que viera de uma terra distante, a Espanha. A professora, com seu cabelo exótico, personifica esse mundo distante, aproximando Edna/Eduarda dos seus sonhos de menina e de sua busca incessante pelo prazer, que caracteriza a personagem ao longo de todo o romance.

A primeira tentativa de Edna/Eduarda para conseguir prazer em algo é identificada na professora Ester, pois a primeira referência ao paraíso, ou ao lugar do prazer, que o romance apresenta é associada à figura da professora Ester: “Edna só pensava nela [Ester]. Dormia, e os seus sonhos eram do paraíso, com aqueles cabelos pretos até a cintura, cabelos compridos e quentes, de gente viva” (REGO, 2003, p. 41).

Em um segundo momento, Edna/Eduarda estende o seu desejo para outras características físicas da professora: “Vinha um cheiro bom do corpo, do hálito de Ester quando ela falava com ela” (REGO, 2003, p. 41). Em uma gradação, a amizade das duas vai se estreitando e Edna/Eduarda sente-se possuidora da professora: “Ester era dela.

Uma sensação absoluta de posse, de completo domínio se apoderou de Edna. Ester era sua, com seus cabelos pretos” (REGO, 2003, p. 42). O sentimento de posse dá lugar ao de amor quando, num discurso indireto-livre, Edna/Eduarda confessa amar somente a professora: “E só a ela era que amava no mundo. Só a ela, só à mestra de cabelos pretos ela amava” (REGO, 2003, p. 42). O sentimento de Edna/Eduarda é adensado quando ela confessa que “[n]ão poderia mais viver sem a professora” (REGO, 2003, p. 67).

Quando Ester viaja de férias e Edna/Eduarda sente-se privada de seu objeto amado, a atração que aquela exerce sobre esta é transferida para a boneca de Norma, a Espanhola. Dois fatores contribuem para essa transferência de alvo do objeto desejado: primeiro, a cor do cabelo da boneca, que, assim como o de Ester, é preto; segundo, o fato de a boneca encontrar-se fisicamente distante de Edna/Eduarda, como também está Ester durante as férias. É nesse jogo de identificação, entre a boneca Espanhola e professora Ester, que Edna/Eduarda, sabendo-se impossibilitada de trazer Ester para junto de si, procura uma maneira de ter a boneca de Norma só para si:

E sonhava com o destino da boneca. Aquilo era como se fosse Ester que Edna sentia perdida, sem uma notícia, afastada dela como em desterro. Nunca que aquela boneca lhe pertencesse, nunca mais que Ester voltasse para sua escola [...]. E começou a premeditar um assalto que libertasse a prisioneira, que lhe desse a liberdade (REGO, 2003, p. 48).

E assim, na sua imaginação ainda infantil, Edna/Eduarda cria para a Espanhola a imagem de uma princesa encarcerada que necessita ser salva. Nessa ficcionalização de um desejo maior, Edna/Eduarda incorpora a figura do masculino: “Sua mãe contava histórias de príncipes que arrebatavam correntes, salvavam princesas das torres, das masmorras. A Espanhola precisava de um príncipe assim. Ela seria este príncipe” (REGO, 2003, p. 49).

O roubo da boneca, na concepção de Edna/Eduarda, seria visto por Ester como um ato de bravura, que mereceria ser louvado. Graças a este pensamento, entende-se que a vontade da protagonista não é a de libertar a boneca da escuridão em que Norma a guarda, mas ter seu ato reconhecido pela pessoa a quem Edna/Eduarda ama. Contrariando a sua expectativa, Ester não reconhece na atitude de Edna/Eduarda uma ação que mereça destaque. A professora acaba criticando a aluna pelo seu ato.

Edna/Eduarda vê-se frustrada e resolve devolver a Espanhola a Norma. A devolução da boneca pode ser interpretada como uma antecipação que anuncia, simbolicamente, a impossibilidade de Edna/Eduarda ter o que ama e, também, interdição da posse do objeto desejado, fato que a protagonista terá de encarar ao longo de todo o romance, uma vez que perde Ester, depois perde o paraíso que Riacho Doce representa, e depois perde o pescador Nô.

As ligações eróticas entre Edna/Eduarda e Ester se intensificam quando o narrador focaliza o contato entre as duas durante as noites em que elas dormem juntas. Estes momentos são sempre focalizados pela ótica de Edna/Eduarda. Na primeira noite que dorme na casa da professora, Edna/Eduarda é invadida por uma torrente de sensações. As reticências que aparecem no trecho abaixo indicam a intensidade da sensação de prazer de Edna/Eduarda, que não consegue se expressar completamente, pois não encontra palavras para isso:

Dormir, para ela, era coisa que fazia à toa. Ao lado de Ester, era mais gostoso, mais leve. Era como se estivesse acordada e sentisse as coisas do outro mundo. Debaixo dos cobertores, com um frio intenso lá fora, e Ester juntinho dela, de cabelos soltos, de cabelos negros e soltos como uma touceira de rosas cheirando... E o corpo e a presença de Ester... Era feliz, era grande (REGO, 2003, p. 68).

Mas a viagem que faz com a professora até Estocolmo quebra com todo o encanto de relação amorosa que a aluna nutre pela mestra. Lá Edna/Eduarda encontra o seu único rival: Roberto, um amigo e ex-namorado de Ester. Quando vai a um concerto na companhia de Ester e de seu amigo Roberto, Edna/Eduarda sente-se distanciada da professora. Primeiro, Roberto separa fisicamente as duas, ao sentar-se entre elas. Depois, os dois amigos são envolvidos pela conversa de modo a excluir Edna/Eduarda do assunto; isso contribui para que a aluna sintasse “roubada com aquela conversa” (REGO, 2003, p. 76). Por fim, Roberto segura a mão de Ester durante a segunda parte do concerto, provocando em Edna/Eduarda um sentimento de ciúme: “Viu isso com o coração batendo de angústia e ficou assim uns segundos. Ester retirou a mão, fugiu brandamente da carícia do amigo, mas a mágoa ficara em Edna. A mestra era de outro, aquele rapaz bonito era dono de sua amiga” (REGO, 2003, p. 76). A angústia de ver a

amiga roubada de si faz com que Edna/Eduarda, já em casa, ponha para fora toda a sua dor em forma de um choro alto, de um “pranto impetuoso” (REGO, 2003, p. 78).

Na volta para o burgo, ainda no trem, Ester fala com Edna/Eduarda sobre Roberto. Ao ouvir sobre o amigo da professora, o narrador comenta que “[c]ada palavra de Ester se enterrava em Edna como cravo furando a sua carne” (REGO, 2003, p. 79), criando uma imagem de sofrimento que se assemelha com a de Cristo crucificado, dando a dor que Edna/Eduarda sente uma simbologia de grandiosidade. Diante da certeza de que a professora amava o amigo, Edna/Eduarda converte os momentos que teve ao lado de Ester em demonstrações de afeto da professora para o amigo ausente:

Naquela noite em que a sós tocavam piano, o coração de Ester vibrava, se magoava por outra pessoa. E quando ela recitava aqueles versos de poetas louvando a amada, aquela voz doce de Ester, aquele tom magoado, aquela melancolia, tudo era para Roberto. Quando passeavam, quando percorriam a pé os arredores da escola, colhendo flores, Ester parando para ver melhor as coisas, de braços dados as duas, tudo era feito com o pensamento em Roberto (REGO, 2003, p. 80).

Esta viagem das duas até a capital ainda faz surgir entre os conhecidos de Edna/Eduarda uma suspeita sobre os vínculos de amizade que ligam as duas. Primeiro, o povo do burgo não vê com bons olhos a relação que se cria entre a professora e Edna/Eduarda. Elba, a avó da protagonista, é a pessoa do seu círculo familiar que questiona a ligação das duas. A mãe de Norma também demonstra que não seria bom uma estranha ficar tão próxima de uma menina. Mas é o pastor Schmidt a figura que representa toda a antipatia dos concidadãos de Edna/Eduarda. É ele quem fala diretamente com o pai da protagonista sobre a ligação dela com Ester. Ele, como representante religioso do lugar, fala em nome de um grupo que demonstra todo um preconceito em relação ao possível relacionamento íntimo das duas: “Era o povo que reparava, que sentia a influência da professora sobre a menina” (REGO, 2003, p. 84). Assim, diante da pressão externa – conforme se observa na declaração do narrador – “[o] povo de Edna não queria mais que a filha mantivesse relações tão estreitas com a professora. [...] Era o fim de tudo” (REGO, 2003, p. 84). A possibilidade de se afastar completamente de Ester provoca em Edna/Eduarda a sensação de que está condenada à

morte. Esta sensação se agrava quando ela pensa sobre a relação de Ester e Roberto. Como saída para seus medos, Edna/Eduarda escolhe a morte.

Dois fatores contribuem para a tentativa de suicídio de Edna/Eduarda. Primeiro, a iminência de se distanciar da professora, provocada pelos falatórios das pessoas e pelo endurecimento de seus pais em relação à sua ligação com Ester, o que se constata pelo grito do pai da protagonista: “Tu não irás mais à escola” (REGO, 2003, p. 86). Depois, a carta de Roberto que Edna/Eduarda intercepta configura-se como o golpe fatal. A carta de Roberto dirigida a Ester se coloca na narrativa como peça fundamental, pois trata “de muita coisa, de uma vida que tinham vivido, de amor que ele [Roberto] pensava morto mas não estava” (REGO, 2003, p. 87). De tudo, o trecho que mais deixa Edna/Eduarda transtornada é o que insinua uma noite que Roberto e Ester dormiram juntos: “Nunca, Ester, que me esqueça da doçura da tua voz, das tuas carícias” (REGO, 2003, p. 87). O narrador chama atenção para a reação da heroína diante do que lê: “Edna parou um instante. Todo o seu corpo tremia. Teve ímpetos de rasgar a carta, mas se conteve, continuando a leitura” (REGO, 2003, p. 87). Depois da leitura da carta, Edna/Eduarda sente-se fulminada. Na descrição da cena, o narrador mostra que a jovem é tomada por “Uma dor profunda, um desespero imenso” (REGO, 2003, p. 87). A única alternativa que encontra para todo o acúmulo de certezas de que não poderia mais ficar junto de Ester é a morte.

A grande angústia de Edna/Eduarda é saber que a professora era “feliz, dando tudo que era seu, o seu corpo e sua alma, a Roberto, a voz, o corpo, as carícias, a ternura” (REGO, 2003, p. 88). Num discurso indireto livre, o narrador mostra o maior desejo de Edna/Eduarda: “O amor viria para ela, o amor seria dela. [...] Não queria mais nada no mundo. Ester... Ester...” (REGO, 2003, p. 88). Diante da imagem dos cabelos pretos da amiga cobrindo o seu corpo morto, Edna/Eduarda dá um tiro no seu próprio peito.

Embora não morra fisicamente, Edna/Eduarda mata o desejo erótico que a liga a Ester, uma vez que, depois de recuperar-se do ferimento provocado pelo tiro, a protagonista liga-se a um homem e com ele se casa. Anos mais tarde, novamente numa busca pelo prazer sexual, ela se envolve com outro homem, o pescador Nô.

Essas ligações eróticas das protagonistas com outras mulheres mostram que as duas estão interessadas em satisfazer-se plenamente não se importando se suas ligações são com indivíduos de sexo semelhante ou diferentes. Com relação às ligações amorosas

entre as protagonistas e o masculino, elas se assemelham quando elas não conseguem oferecer a nenhuma dessas mulheres uma completude.

Ao longo dos romances, as duas protagonistas mantêm ligações com diferentes homens. O texto de Kate Chopin mostra que Edna Pontellier desenvolve distintas relações amorosas: uma de cunho social, outra sexual e outras platônicas⁶⁴. A recorrência das relações platônicas reforça o caráter de incompletude do prazer que marca a personagem, uma vez que Edna não consegue sexualmente concretizar seus desejos. Estas relações acontecem com diferentes parceiros, o que também marca a busca constante desta mulher por uma possibilidade de atingir o seu Éden metafórico, simbolizando a descoberta do parceiro que a complete. As ligações amorosas pelas quais a protagonista de *O Despertar* passa mostram que: “Edna, em resumo, é uma mulher numa busca eminente por companheirismo, e à medida que sua procura prossegue, ela está mais e mais infectada pela solidão”⁶⁵ (DELBANCO, 1988, p. 96).

Com Léonce, por exemplo, ela vive um contrato social, uma vez que é legalmente casada com ele. Como está expresso na narrativa, a ligação de Edna com o marido é fruto de um acidente e não de uma decisão planejada, dando à união dos dois um sentido negativo: “Seu casamento com Léonce Pontellier foi puramente acidental, parecendo-se muito, neste aspecto, com muitos outros casamentos que se fantasiam de decretos do Destino” (CHOPIN, 1994, p. 31). A passagem citada aqui reforça a condição feminina da época, que apresenta o casamento como o destino primeiro para a mulher.

Embora o foco seja a união do casal Edna/Léonce, a passagem anterior alarga, ainda, seu campo de alcance ao identificar em outros casamentos o fracasso desta instituição. É retirada da ligação que mantem com Léonce qualquer possibilidade de

⁶⁴ Em linhas gerais, utilizamos o sentido platônico do amor para nos referirmos a um tipo específico de amor que não prevê o ato sexual. Dando valor ao lado espiritual, esse tipo de amor se fortalece na ausência do outro – quanto mais distante e inacessível, mais intenso pode ser o amor. Constitui-se um anseio metafísico por uma totalidade inacessível. Esse tipo de amor foi tema frequente da literatura medieval, se materializando no que se convencionou chamar de Amor Cortês. É Platão, em *O banquete*, quem diferencia os tipos de amor, ao dizer que: “é mau aquele amante popular, que ama o corpo mais que a alma; pois não é ele constante, por amar um objeto que também não é constante. [...] Ao contrário, o amante do caráter é que é bom, é constante por toda a vida, porque se fundiu o que é constante” (1970, p. 113). Do que fala o filósofo é que este conceito de amor platônico foi gerado. Dizemos que Edna nutriu amores platônicos porque seus objetos amados se encontravam sempre inacessíveis fisicamente.

⁶⁵ “Edna, in short, is a woman in thwarted pursuit of partnership, and as her search proceeds, she is more and more infected by loneliness”.

idealização romântica: “Seu marido parecia-lhe agora uma pessoa com quem se casara sem ter o amor como desculpa”⁶⁶ (CHOPIN, 2006, p. 960).

O casamento de Edna com Léonce cria um jogo de troca que, aparentemente, liberta-a das amarras, representadas na figura do pai rígido e religioso, que tolhem as suas vontades. Mas, na verdade, Edna deixa a condição de filha e passa a de esposa; troca o pai pelo marido; deixa a religião protestante pela católica. Nos dois casos, antes e depois de casada, percebe-se que Edna se encontra em momentos de opressão. De início, o casamento parece ser uma forma de Edna encontrar seu lugar no mundo – “[...] sentiu que assumiria seu lugar no mundo real com certa dignidade, fechando para sempre atrás de si as portas do reino dos sonhos e romance [...]”⁶⁷ (CHOPIN, 1994, 32) –, mas, na verdade, depois de casada, ela continua tão perdida quanto antes. E seu lugar no mundo real não passava de uma cópia de sua vida de solteira, metonimizada no que a narrativa identifica como “reino de sonhos e romance”.

Incompleta em função daquilo que o casamento passa a representar para si, Edna Pontellier procura desmistificar valores que sacralizam esta instituição. A cena em que Edna tenta destruir o anel de casamento é a metaforização de suas atitudes transgressoras durante o curso da narrativa. Depois de mais uma discussão com o marido, agora porque a comida não estava ao gosto dele, Edna fica sozinha e tenta buscar a si própria, em uma atitude de reflexão e recolhimento que demonstra que a personagem medita sobre o incidente com o marido:

Em certo momento [...] tirando a aliança de casamento, atirou-a no tapete. Quando a viu caída, pisoteou-a com o salto do sapato tentando esmagá-la. Mas o pequeno salto de sua botina não fez uma amassadura, uma marca no anelzinho cintilante⁶⁸ (CHOPIN, 1994, p. 74).

Simbolicamente, esta cena abre possibilidades para diferentes interpretações: a) primeiramente, mostra a vontade que Edna tem de destruir sua relação com Léonce, cujo

⁶⁶ “Her husband seemed to her now like a person whom she had married without love as an excuse” (CHOPIN, 2006, p. 960).

⁶⁷ “she felt she would take her place with a certain dignity in the world of reality, closing the portals forever behind her upon the realm of romance and dreams” (CHOPIN, 2006, p. 960).

⁶⁸ “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” (CHOPIN, 2006, p. 934).

símbolo é o anel; b) mostra que, como o metal do anel que Edna não consegue causar danos, a instituição do casamento é algo forte; c) mostra que a situação em que Edna se encontra é circular – ela não pode escapar da aliança matrimonial, simbolizada pelo formato do anel, que está reservado à sua condição de mulher.

É na figura de Robert, dado ao fato de eles não quererem se envolver sexualmente, que Edna encontra o amor platônico que repete um trio de amantes com quem ela sonhou antes de se casar com Léonce. A primeira paixão de Edna Pontellier, ainda quando menina, foi por “um altivo oficial de cavalaria de olhos tristonhos que visitara seu pai no Kentucky”⁶⁹ (CHOPIN, 1994, p. 31). Embora ele tenha exercido em Edna uma atração tamanha que “ela não conseguia se afastar de sua pessoa ou desviar os olhos de seu rosto”⁷⁰ (CHOPIN, 1994, p. 31), o oficial vai, logo depois, desaparecer de sua presença. A ligação platônica com este homem demonstra a efemeridade com que Edna se liga ao outro. O seu segundo amor platônico, por “um jovem cavalheiro que frequentava uma dama de uma fazenda vizinha”⁷¹ (CHOPIN, 1994, p. 31) no Estado do Mississippi, traz em si duas características que marcam seus envoltimentos amorosos: a impossibilidade – já expressa no amor pelo oficial mais velho e que se materializa ainda no seu próximo amor e, mais fortemente, em Robert; e o caráter do proibido, que se confirma no fato de o jovem já ter uma pretendente. Edna ainda se reconhece como insignificante diante do rapaz que não a percebe, o que torna o seu sentimento ainda mais doloroso. O seu último amor platônico, que também é fortalecido na ausência do outro, é, de todos os três, o mais insustentável, visto que ela se apaixona não por alguém materialmente atingível, mas por uma fotografia de um ator trágico. Suas afeições em vez de se tornarem mais concretas, com o passar dos anos, ganham a constituição de imaterialidade. Mas Robert é a maior de todas as projeções de amor que Edna cria para si. E, assim como ocorre com os três casos anteriores, ele não se materializa.

Desde a primeira cena em que aparecem na narrativa, o narrador mostra Robert e Edna como íntimos e tendo comportamentos parecidos. Eles caminham juntos, vindos do mar, em direção a Léonce que, como em toda a narrativa, se mantém distante da

⁶⁹ “she had been passionately enamored of a dignified and sad-eyed cavalry officer who visited her father in Kentucky” (CHOPIN, 2006, p. 897).

⁷⁰ “She could not leave his presence when he was there, nor remove her eyes from his face” (CHOPIN, 2006, p. 897).

⁷¹ “a young gentleman who visited a lady on a neighboring plantation” (CHOPIN, 2006, p. 897).

esposa. Tanto Robert quanto Edna parecem cansados da vinda do mar, como se o que eles viveram distante de Léonce tivesse consumido suas forças. Os dois sentam-se de maneira similar, criando quase uma imagem de espelho. A maneira como eles se deleitam rindo de uma história vivenciada por eles mostra que estão tão ligados que o que é engraçado para os dois não parece ser para o esposo de Edna. Eles ainda são aproximados pela cor da pele, pela cor do cabelo e pela idade, sendo Edna um pouco mais velha do que Robert: ele tem 26 e ela 28 anos. O modo como a narrativa estabelece vínculos entre Edna e Robert cria no leitor a expectativa de que os dois tenham um final feliz juntos.

De início, Robert Lebrun representa a sua função usual no espaço de veraneio dos Lebrun – é apenas mais um atrativo na ilha para as mulheres casadas que estão distantes dos maridos ou para as solteiras. É assim com Edna e foi assim com Adèle e, anteriormente, com Mademoiselle Duvigné.

Robert ocupa o lugar do “bom moço”, sendo a companhia segura para todas essas mulheres da pensão de veraneio; ele transita livremente entre as mulheres sem ser uma ameaça aos maridos das hóspedes. Com Edna Pontellier, o jovem Lebrun atinge o limite do que ele já experimentara em suas relações anteriores com as mulheres casadas que se constituíam as suas escolhidas. Quem é responsável por mostrar o quanto Robert tem se ligado a Edna é Adèle Ratignolle, mesmo que ela o faça sem o compreender. Ao tentar advertir o jovem de que ele pode ser mal interpretado por Edna, uma vez que ela, por não ser uma *creole*, poderia levá-lo a sério, Adèle provoca em Robert a suspeita de que ele estaria sendo vítima de si mesmo: “Você [Adèle] deveria ter é me prevenido contra a possibilidade de eu me levar a sério. Seu conselho poderia então ter algum peso e proporcionar-me alguma reflexão”⁷² (CHOPIN, 1994, p. 35).

Embora Robert se mostre não ficar incomodado com a fala de Adèle, ele confessará a Edna, depois de voltar do México, que fugiu de Grand Isle porque se descobriu apaixonado por ela. Mas, como demonstra sua confissão, a fuga foi provocada não pelo sentimento que nutre por Edna, mas foi fruto da certeza de que ele não poderia ter Edna uma vez que ela “[...] não estava livre; [...] era a esposa de Léonce Pontellier. Não poderia deixar de amá-la ainda que fosse dez vezes a esposa dele; mas, afastando-me [...] e

⁷² “You should have warned me against taking myself seriously. Your advice might then have carried some weight and given me subject for some reflection” (CHOPIN, 2006, p. 901).

ficando longe, eu poderia impedir-me de confessá-lo”⁷³ (CHOPIN, 1994, p. 141). Nessa atitude, Robert Lebrun demonstra desconhecer a mulher por quem se apaixona. Esse seu desconhecimento corrobora, mais uma vez, que a escolha amorosa de Edna é falha, pois Robert se mostra tão distante dela quanto os três amores platônicos anteriores, quanto Léonce e quanto Arobin. Nenhum deles consegue atingir Edna e seus anseios.

Se Robert confessa ter fugido a primeira vez de Edna para não manter com ela um relacionamento que não seria permitido na sociedade *creole* de New Orleans, a segunda fuga dele é motivada pelo reconhecimento do impedimento de começar algo novo com ela. Quando Edna confessa não pertencer ao marido e também a ninguém mais, isso faz com que Robert se choque com a atitude dela. Ele parece esperar que, na maior das possibilidades, Léonce pudesse deixar Edna livre das amarras do casamento. O que o jovem não espera é que Edna conquiste sozinha esta liberdade para si. Ele prefere fugir novamente de Edna a se ligar a ela sem o consentimento de Léonce. A nota que deixa para Edna mostra que ele prefere sacrificar o amor por Edna a vê-la, juntamente com ele próprio, rejeitada pelo círculo social do qual fazem parte.

O caminho que Robert trilha ao lado de Edna passa por três estágios. Primeiro, ele é o “bom moço”, que não ameaça o casamento e a honra da mulher casada. Nesse estágio, Edna ainda não o enxerga como seu potencial alvo amoroso. Depois ele passa a ser o enamorado que, diante do reconhecimento do seu amor, tem que fugir para não manchar moralmente a amada, uma vez que há uma interdição social que não permite a ligação dos dois. Neste segundo estágio, quando o jovem já está no México, Edna já o reconhece como seu grande desejo amoroso, mas não nutre a expectativa de unir-se ao rapaz. Depois, já de volta do México, ele passa a um potencial amante, que pode destruir o casamento e a reputação de Edna. Neste momento, ele já confessou os seus sentimentos por Edna e ela fantasia que tudo poderia se resolver entre eles. Robert parece aceitar os dois primeiros estágios de sua convivência com Edna; mas não consegue assumir o terceiro, uma vez que ele destruiria tanto sua vida como a dela. Edna, por sua vez, não consegue compreender a fraqueza de Robert, neste último estágio. A ligação com Robert é mais uma falha amorosa com a qual Edna Pontellier se depara.

⁷³ “[...] you were not free; you were Léonce Pontellier’s wife. I couldn’t help loving you if you were ten times his wife; but so long as I went away from you and kept away I could help telling you so” (CHOPIN, 2006, p. 991 - 992).

O romance de Kate Chopin foi escrito em um momento de transição entre duas estéticas literárias: o Romantismo e o Realismo/Naturalismo dos Estados Unidos. Fruto de tal momento, há no livro características que se ligam tanto a uma estética literária quanto a outra. No caso do personagem Robert Lebrun, é possível identificá-lo como um personagem pautado nos moldes do Romantismo, principalmente o europeu, fruto das leituras da autora. E como tal, ele possui pudores que, por exemplo, não vamos encontrar em outro personagem, o Arobin. O fato de Robert encarnar a figura do jovem do Romantismo justificaria o seu abandono de um amor que não encontraria espaço na sociedade, uma vez que sua amada já se encontrava casada.

Já o último parceiro de Edna, Alcée Arobin, é representante da estética Realista/Naturalista e, como tal, vai representar para a protagonista a materialização de seus desejos sexuais. Ela cede às investidas do rapaz apenas com uma forma de se completar sexualmente, mas não demonstra querer algo mais que isso, principalmente pela fama de conquistador que o rapaz possui. Ela responde a um de seus beijos com uma voracidade tamanha que nos permite afirmar que Edna dá vazão aos seus desejos sexuais por Robert através do conquistador Arobin: “Quando ele [Alcée] se inclinou e a beijou, ela agarrou sua cabeça com força, apertando os lábios dele contra os seus”⁷⁴ (CHOPIN, 1994, p. 111). O contato com Arobin parece acordar na protagonista o desejo sexual que adormeceu durante os anos de casada: “Foi o primeiro beijo de sua vida em que sua natureza realmente reagira. Era uma tocha ardente insuflando o desejo”⁷⁵ (CHOPIN, 1994, p. 111).

Embora tenha forte influência sobre os desejos sexuais de Edna, Alcée, como já apontamos, não significava nada para ela. Arobin oferece à senhora Pontellier o prazer que Robert nega-lhe, com sua ausência, a dar: “Alcée Arobin não significava absolutamente nada para ela. Ainda assim, sua presença, seus modos, o calor de seus olhares, o toque de seus lábios em sua mão, agiram como um narcótico”⁷⁶ (CHOPIN, 1994, p. 104).

⁷⁴ “When he leaned forward and kissed her, she clasped his head, holding his lips to hers” (CHOPIN, 2006, p. 967).

⁷⁵ “It was the first kiss of her life to which her nature had really responded. It was a flaming torch that kindled desire” (CHOPIN, 2006, p. 967).

⁷⁶ “Alcee Arobin was absolutely nothing to her. Yet his presence, his manners, the warmth of his glances, and above all the touch of his lips upon her hand had acted like a narcotic upon her” (CHOPIN, 2006, p. 960 – 961).

A busca de Edna Pontellier por uma companhia amorosa é analisada na própria materialidade do romance, em uma cena de jantar. Na noite em que o médico Mandelet vai jantar com os Pontellier, durante a visita do pai de Edna, são apresentadas duas possibilidades de destinos para a mulher que busca uma vida de amores fora do casamento. Uma delas é dada pelo doutor e a outra pela protagonista do romance. A narrativa do médico trata da “velha e sempre recuperada e curiosa história do definhamento do amor de uma mulher”⁷⁷ (CHOPIN, 1994, p. 95). O final da história contada por Mandelet mostra que a mulher, depois de buscar “novos e estranhos canais”⁷⁸ (CHOPIN, 1994, p. 95) no seu novo amor, volta para o antigo lugar que ela deixou. Sabendo que o médico foi à casa dos Pontellier para observar Edna e também tendo a certeza de que ele estava ali já com a suspeita criada de que Edna tinha um amante – “Há algum homem envolvido no caso?”⁷⁹ (CHOPIN, 1994, p. 91) – é possível entender esta narrativa como uma advertência que o médico usa para fazer Edna voltar ao seu estado de sanidade – Léonce – antes que ela vá longe demais e experimente os “dias de feroz desassossego”⁸⁰ (CHOPIN, 1994, p. 95). A resposta que Edna dá à estória do médico vem em forma de uma outra narrativa. Como o que foi contado por Mandelet parece não impressionar a protagonista, ela cria o seu próprio texto. A narrativa de Edna fala de “uma mulher que saiu remando com seu amante, certa noite, numa piroga, e nunca mais voltou”⁸¹ (CHOPIN, 1994, p. 95).

Há pontos importantes dos dois relatos que diferem. Primeiro, o que o médico relata, segundo ele, é fruto de suas vivências. Ou seja, é algo verdadeiro, identificado como “apenas um dos numerosos pequenos documentos humanos”⁸² (CHOPIN, 1994, p. 95). Já o que Edna conta é “pura invenção”⁸³ (CHOPIN, 1994, p. 95). Edna mente para os seus ouvintes ao dizer que foi Madame Antoine quem lhe contou a narrativa, mas o próprio narrador desmente tudo e chega a identificar o que é contado por Edna como fruto dos próprios sonhos da personagem. O caráter verossímil do relato de Edna aponta para a segunda divergência entre as duas narrativas. Trata de como a recepção reage

⁷⁷ “he told the old, ever new and curious story of the waning of a woman’s love” (CHOPIN, 2006, p. 953).

⁷⁸ “strange, new channels” (CHOPIN, 2006, p. 953).

⁷⁹ “Is there any man in the case?” (CHOPIN, 2006, p. 950).

⁸⁰ “days of fierce unrest” (CHOPIN, 2006, p. 953).

⁸¹ “a woman who paddled away with her lover one night in a pirogue and never came back” (CHOPIN, 2006, p. 953).

⁸² “It was one of the many little human documents” (CHOPIN, 2006, p. 953).

⁸³ “It was a pure invention” (CHOPIN, 2006, p. 953).

diante de cada história. Ao ser identificada como algo real, a fala do doutor deveria possuir um peso maior nos ouvintes, o que não ocorre. Do que conta Mandelet, sabemos que Edna não se impressiona com a narrativa. Ou seja, o público, identificado em Edna, não responde favoravelmente às palavras do médico. Já o que conta a protagonista, embora seja tudo fruto de sua imaginação, tem uma resposta favorável de todos os que a escutavam: “Mas cada palavra ardente parecia real aos que ouviam”⁸⁴ (CHOPIN, 1994, p. 95). Edna tem o poder de tornar real o ficcionalizado, ao fazer com que todos sintam a narrativa como algo presentificado:

Eles [os que a ouviam] podiam sentir o hálito quente da noite meridional; podiam ouvir o avanço suave da piroga através da água que reverberava sob o luar, o bater das asas dos pássaros, alçando voo espantados dos juncais nos charcos de água salgada; podiam ver as faces dos amantes, pálidas, encostadas, extasiadas em absorto olvido, vagando para o desconhecido⁸⁵ (CHOPIN, 1994, p. 95).

E no final, as duas narrativas mostram dois destinos distintos para as duas mulheres: a volta para o lugar que foi abandonado e a fuga total de um lugar para viver em outro e em uma nova companhia. Pondo em contraste as duas narrativas, o que é contado por Edna pode parecer, à primeira vista, identificado como mais uma criação ingênua. Mas aparecendo logo depois do que conta o médico, a fala de Edna ganha grandiosidade, pois ela é, primeiramente, uma resposta ao que Mandelet acabara de narrar e é, também, uma forma de Edna se posicionar como a responsável por criar o seu próprio destino e/ou a sua própria narrativa. A maneira como Edna se posiciona diante do que narra, com intensidade e paixão, fazendo com que todos se deixem vivenciar o que está sendo narrado, mostra que ela é capaz de forjar a realidade e iludir os que a cercam. O leitor, ao contrário do que ocorre com os ouvintes de Edna, não se deve deixar impressionar pelo texto criado pela protagonista, pois ele não oferece uma possibilidade real para que Edna consiga resolver o grande impasse de sua vida. De qualquer forma, esta cena apresenta a protagonista de *O Despertar* tecendo sua própria narrativa, dando voz ao seu discurso articulado, influenciando os que a cercam.

⁸⁴ “But every glowing word seemed real to those who listened” (CHOPIN, 2006, p. 953).

⁸⁵ “They could feel the hot breath of the Southern night; they could hear the long sweep of the pirogue through the glistening moonlit water, the beating of birds’ wings, rising startled from among the reeds in the salt-water pools; they could see the faces of the lovers, pale, close together, rapt in oblivious forgetfulness, drifting into the unknown” (CHOPIN, 2006, p. 953).

As duas narrativas podem ser vistas como possíveis caminhos oferecidos à protagonista na investida afetiva e existencial para se realizar como mulher e amante: usufruir do que o amor poderia lhe dar e depois, em agonia, voltar para sua antiga posição de mulher-casada; ou fugir de todos e de tudo indo viver em um lugar onde ela e seu amante não fossem importunados. A primeira narrativa se aproxima daquelas que mostram a mulher em busca de um amor adúltero sendo punida pelas suas escolhas. Já a segunda aponta para uma romantização do amor, que retira os amantes do espaço primeiro para levá-los para um novo plano, identificado como algo simbólico e mítico. O final do texto de Chopin não resolve o impasse sobre qual seria o destino de Edna, deixando em aberto o final do romance. O certo é que a protagonista não fica com seu amado e que ele não tem mais, como no início do romance, a importância que parecia ter para ela. Este fato junta as duas narrativas, a do médico e a de Edna, mostrando que Kate Chopin cria uma terceira possibilidade de caminho para a mulher.

No romance *Riacho Doce*, a protagonista não se mostra apaixonada por nenhum homem durante a sua mocidade. Sua grande paixão, como foi abordado anteriormente, é pela professora Ester. Mas, já com vinte anos, depois de recuperada do ferimento que a tentativa de suicídio provocou, Edna/Eduarda começa a chamar atenção dos homens que estão a sua volta: “Percebia que os homens a admiravam, sentia os olhos deles. No culto [...] surpreendia, de quando em vez, a cobiça masculina se exercendo sobre ela” (REGO, 2003, p. 94). Mas ela não demonstra nenhuma vontade de corresponder ao desejo deles. Na verdade, ela sente nojo daqueles olhares. Este sentimento, que mais tarde a personagem vai nutrir por seu marido, vem da sua angústia de que o que aqueles homens desejam dela é “Uma mulher forte, de braços rijos, muito boa mesmo para o serviço” (REGO, 2003, p. 94). Na visão da personagem feminina, um possível casamento com qualquer um daqueles homens apenas repetiria o destino de todas as mulheres que ela conhecia, principalmente o destino de sua mãe, que, como se reverá adiante, tornou-se uma mulher apagada e passiva. Ligar-se a um desses olhos cobiçosos significaria apenas uma mudança de servidão patriarcal – sair da casa do pai para trabalhar para outro homem: “E ela resolvera não mudar de dono. Para tratar de porcos e cuidar da casa havia o deserto doméstico, a servidão da família” (REGO, 2003, p. 95). Quando ela resolve se envolver com um homem, este se diferencia completamente do estereótipo masculino que ela conhece.

Dois motivos empurram Edna/Eduarda para Carlos. O seu envolvimento com o engenheiro acontece depois que ela recebe uma carta de Ester, contando sobre seu casamento com Roberto, seus dois filhos e sua nova vida na Argentina. É possível afirmar que a certeza de que Ester estava completamente longe do seu alcance faz com que Edna/Eduarda se lance em uma nova ligação amorosa. O outro motivo é o fato de Carlos não possuir a estereotipia dos homens com os quais Edna/Eduarda convive.

Nascidos na mesma localidade, Edna/Eduarda lembra-se de Carlos quando eles eram meninos, mas não demonstra que eles tivessem proximidade. Por serem de religiões diferentes – ela, protestante; ele, católico – os dois não conviveram quando jovens. Além do mais, Carlos deixa o lugar para ir estudar fora: “[...] Carlos, o filho mais velho dos católicos romanos [...] Fora educado fora [...] Falaram que estava num colégio de padres, estudando de graça” (REGO, 2003, p. 107). O jovem representa para Edna/Eduarda uma possibilidade de se distanciar de tudo o que seu lugar representa. Por isso que, mesmo não amando Carlos, ela casa-se com ele: “No fundo, Edna/Eduarda não amava o marido. O que ela queria era fugir, retirar-se do meio infernal em que vivia” (REGO, 2003, p. 108). O casamento é um escape da família e do meio sociocultural que causa tanta ojeriza em Edna/Eduarda.

A mudança para Estocolmo, logo após o casamento, dá à personagem a sensação de liberdade, de fuga de uma prisão. Nos primeiros meses, sua vida na cidade grande é o oposto do que ela viveu no burgo. Ia a teatros, concertos, cinema, mas sempre associando o que faz por lá à sua ex-professora: “A música de Ester devia ser sua companhia preferida” (REGO, 2003, p. 109). Ela também encontra, como veremos mais adiante, uma nova companhia que lhe abre possibilidades para se envolver com o mundo novo da capital. Mas o que marca a sua vivência com Carlos em Estocolmo é a certeza de que o marido não representava nada de extraordinário para ela: “[O marido] Era bom e ela verificava não amá-lo. Faltava-lhe um não sei quê, faltava-lhe uma coisa mínima, que ela não sabia o que era” (REGO, 2003, p. 113).

Ao reconhecer-se solitária na companhia do marido, Edna/Eduarda começa a se sentir culpada e hostilizar os carinhos dele. É neste momento que a personagem sente aversão ao contato sexual com Carlos: “Não gostava quando Carlos a procurava para o amor. Via as preparações, os agrados, as carícias do marido, como se ele tivesse tramando contra ela” (REGO, 2003, p. 108). Esse sentimento vai se agravando à medida que o

tempo passa, tendo como ápice a aversão ao toque do esposo. O último contato sexual entre eles acontece semelhante a um estupro, uma vez que Edna/Eduarda já não consegue suportar o contato com Carlos: “O marido dera nela, fora espancada e, pior do que espancada, possuída por ele. Fora roubada [...] A eternidade, o nojo eterno de um homem que dormia, bêbado, de barba grande” (REGO, 2003, p. 269).

Ao longo de toda a narrativa, Edna/Eduarda aponta como único motivo para sua união com Carlos a chance de fugir do mundo onde ela nasceu. Mas, quando já está inserida em uma terra nova, quando já encontra um homem a quem ame, ela não consegue se libertar totalmente do marido. Em momento algum, ela procura pôr fim ao casamento deles. Ao que parece, Edna/Eduarda tem a certeza de que está ligada a Carlos de forma incontestável, mesmo sabendo que não o ama e que deseja outro homem: “Lembrava-se do seu casamento, do padre católico: casada para sempre, marido e mulher para sempre [...] Estava lá na cama o homem que devia ser o seu marido eterno. Com ele teria que viver o resto dos seus dias” (REGO, 2003, p. 269).

O segundo homem com quem Edna/Eduarda tem forte ligação é Saul, um engenheiro amigo de Carlos. É com ele que Edna/Eduarda frequenta concertos e fala sobre música. Saul é mais uma projeção que a protagonista faz da sua professora. Como ela, o engenheiro é judeu e gosta muito de música. Em diferentes ocasiões, ela iguala o jovem engenheiro à sua professora:

A música para ele [Saul] era alimento, estimulante, paixão, uma força que se confundia com a força de Deus.

Edna se lembrava de que Ester era assim também, ia para a música como para um culto [...] O Deus de Ester e de Saul penetrava de casa adentro, ia atrás das almas, nas suas maiores profundezas, nos seus mais recônditos esconderijos (REGO, 2003, p. 111).

É Saul o responsável, assim como faz Ester anteriormente no espaço do burgo, por tornar a estadia de Edna/Eduarda em Estocolmo um tempo agradável. Com a partida dele, a protagonista sente-se só e não encontra mais a mesma alegria no convívio com o mundo da música. A ausência do amigo ainda faz com que Edna/Eduarda veja o marido como diferente de Saul e, conseqüentemente, de Ester. É a partir deste momento que Carlos começa a ser identificado como mais uma pessoa que não causa atração na protagonista. Cria-se um jogo de ironia, uma vez que Carlos, que já foi considerado

especial e diferente dos outros que cercavam Edna/Eduarda, passa a ser visto pela esposa como mais um conhecido desprovido de grandiosidade, igualando-se aos familiares dela. Nesse jogo, parece que nunca existiu Carlos, o grande redentor de Edna/Eduarda:

A fuga de Saul, para Edna, fora um desastre. Carlos, afinal de contas, não tinha nada de grande para dizer-lhe. Ia com ele aos concertos, mas ouvia música como a maioria, sem aquela volúpia de Saul e de Ester. A música entrava em Carlos e saía deixando-o livre, liberto de seus poderes. Ele voltava dos concertos como entrava, o mesmo, sem uma mágoa, sem uma alegria a mais. Reparava em Saul como se transformava, como criava outra feição, outro semblante (REGO, 2003, p. 111).

Embora não haja, via narrador ou através da própria Edna/Eduarda, pistas que mostrem um envolvimento mais íntimo entre a protagonista e Saul, é através dos pensamentos de Carlos, utilizados pelo narrador, que uma suspeita sobre a ligação dos dois é levantada. Em um momento de raiva da mulher e possuído pelo álcool, Carlos analisa o comportamento da mulher: “Aquele cara era de prazer pelos outros, de gozo em se sentir pegada a outro corpo que não era o seu. E a amizade com Saul, as conversas sobre música, aqueles concertos, tudo não passava de traição” (REGO, 2003, p. 192). Como estes pensamentos do marido surgem em um momento de raiva e ciúme, eles não são totalmente confiáveis.

O embarcação Nô é o único homem por quem Edna/Eduarda sente-se sexualmente atraída. Se em Carlos ela vê uma possibilidade de fugir do mundo sem perspectiva em que vive, e se em Saul ela encontra o amigo com quem possa dividir o seu gosto pela música, é em Nô que ela identifica a razão de seus desejos sexuais:

A vida de Edna começou a ser outra. Sem saber explicar direito, havia uma coisa dentro dela, uma espécie de preocupação constante, um desejo oculto que a dominava.

[...] Um homem que era o seu oposto em tudo, mestiço, ignorante, estava tomando conta dela, como um sonho esquisito (REGO, 2003, p. 200).

Ao comparar os outros dois homens de quem ela já se aproximara, Carlos e Saul, Edna/Eduarda percebe que Nô “[e]ra o primeiro que lhe aparecia assim com aquela força” (REGO, 2003, p. 221). Em Saul, ela identifica apenas a companhia e a conversa

dele como itens que a cativaram. Em Carlos, ela enxerga um homem de coração bom, que a ama, mas que nunca foi capaz de despertar o amor nela. Já em Nô, ela reconhece o responsável por atingir o mais íntimo de seu ser: “Só ele poderia matar a sede de sua garganta queimando, apagar o fogo de seus sentidos. Sim. Naquela tarde em que o vira, começara um fogo dentro dela” (REGO, 2003, p. 225).

Seu encontro com o brasileiro surge justamente num dos momentos mais desesperadores de sua estadia em Riacho Doce, depois de ela ser violentada pela primeira vez pelo marido. O capítulo que mostra o encontro dos dois é marcado pela forte presença dos pensamentos de Edna/Eduarda, que se questiona quanto ao marido e a si própria. É nesse trecho que aparece, pela primeira vez, o medo que a protagonista sente de morrer no mar. Envoltas nos seus pensamentos e temerosa do seu encontro com as águas, ela percebe a presença de Nô:

Nisto apareceu do lado de fora um homem moreno, que Edna nunca vira por ali. Um homem jovem, de olhos grandes, pretos, de camisa sem mangas, deixando ver os seus músculos livres. Edna fixou-o, mas fugiu dele quando viu que ele a olhava. Num instante, como um raio que lhe caísse aos pés, aquele homem belo vivia para ela. Foi andando, às tontas, sentido a cabeça rodar. Aquilo era um verdadeiro mistério. Estava inteiramente agitada com aquela aparição, não sabendo explicar o que ia por dentro do seu coração, do seu sangue. [...] e, de repente, como uma cena de milagre, como um passe de mágica, de conto de fada, vira um homem, um homem que nunca vira, e sentia que ele era seu, como se já tivesse sido há muito tempo (REGO, 2003, p. 197).

Depois desse encontro, Edna/Eduarda é agitada por uma vontade de se aproximar do jovem, de ter a presença dele e de se envolver com ele. A visualização de Nô é responsável por fazer surgir na protagonista a ideia de amor, como desejo sexual, que não é identificada abertamente em nenhuma das outras relações de Edna/Eduarda: “O amor passara por ela devastando, tirando folhas e flores, derrubando galhos, como uma tempestade dos trópicos” (REGO, 2003, p. 200).

A escrita de José Lins do Rego se caracteriza pela utilização do recurso de repetições. Elas podem ser de palavras, expressões ou de situações. Para alguns críticos, este recurso empobreceria o texto do autor. Mas, para os estudiosos mais dedicados à obra do paraibano, a repetição constitui um recurso estilístico que serve para marcar algo importante na narrativa. Ao se debruçar sobre os romances *Pedra bonita* e *Cangaceiros*,

Hildeberto Barbosa Filho afirma que a repetição em José Lins do Rego é “uma estratégia consciente do escritor [...], portanto, bastante funcional” (FILHO, 2011, p. 25). Além de recurso estilístico, o crítico mostra que ela, “[...] e outra parte, remete para a possibilidade de aproximação do texto popular, marcadamente redundante, pelo texto erudito, comprometido, por sua vez, com as exigências modernas da oralidade” (FILHO, 2011, p. 25). Em *Riacho Doce*, este recurso aparece em diferentes partes da narrativa. No segundo capítulo, da última parte do livro, uma palavra, em especial, é utilizada várias vezes: Deserto. Ela serve para mostrar como o que já se constituía a grande paixão de Edna/Eduarda, o Riacho Doce, agora é transformado, graças à certeza de que ela troca de objeto amado, em algo desvalorizado. As passagens a seguir reforçam esta ideia: “A saudade do homem lhe dava alegria e coragem para viver no deserto” (REGO, 2003, p. 265) e “Perdera a vida. Agora era o deserto contínuo, o areal, as ventanias incessantes, o silêncio mortal” (REGO, 2003, p. 267).

Como já apontamos, o romance é dividido em três partes – Ester, Riacho Doce e Nô. Cada uma dessas partes se refere às grandes paixões de Edna/Eduarda. No momento em que ela percebe que há algo maior do que Riacho Doce, algo que é capaz de preenchê-la completamente, ela desvaloriza o lugar, identificando todo ele como um deserto, e passa a exaltar seu novo objeto de desejo – Nô. Assim, Edna/Eduarda começa caracterizar Riacho Doce como um lugar sem vida, árido e vazio: “O mar, a praia, tudo um deserto de seres humanos. Nenhum sinal de vida. Só ela e aquela imensidão que a vista não alcançava. Viera cair num deserto” (REGO, 2003, p. 219). Além de mostrar a mudança operada em Edna/Eduarda, quanto aos seus sentimentos, ao caracterizar tudo como deserto, ela ressalta a sua solidão diante de tudo. Mas a presença de Nô vem para preencher o que falta na protagonista. Ao lado dele, já não há mais desertos e tudo ganha uma significação positiva:

O tempo correu para Edna com uma velocidade de espantar. Vieram as festas, foram-se os dias de verão, chegaram as chuvas torrenciais, dias belos e azuis sucedendo a outros tristes, sujos, encharcados. E tudo, para ela, rápido, sem que sentisse o peso, a monotonia, a insipidez das coisas. Era feliz. Suportava tudo de corpo leve, alma solta das algemas de outrora. Era amante de Nô. Só isso explicava tudo. Só ele lhe dera até aquele instante segurança de viver, bem-estar. E no entanto sofrera muito para chegar àquilo. Era amante do homem sonhado (REGO, 2003, p. 245).

O que Edna/Eduarda considera o auge de sua felicidade não dura muito. A intervenção de Aninha vem desfazer todo o encantamento que a protagonista cria para sua vida. Desmascarado o relacionamento dos dois, Edna/Eduarda volta a sentir-se de volta ao deserto, mas esse modo de vida ganha agora um sentido positivo, graças ao que Nô representa para ela: “Não se importava com as suas deficiências, com a preguiça que lhe embotara o espírito, com a nova Edna que se criara ali. A saudade do homem lhe dava alegria e coragem para viver no deserto” (REGO, 2003, p. 265). Mas este último fio de felicidade é quebrado quando Nô foge completamente dela. O que resta à protagonista é o sentimento de culpa pelo que acontece ao marido e ao amante.

Embora Nô afirme que tenha “necessidade de ter a branca para ser um homem completo” (REGO, 2003, p. 283), ele acaba cedendo ao poder de Aninha e nega o que sente por Edna/Eduarda. No romance de Kate Chopin, são as convenções sociais que distanciam Robert da protagonista; no texto de José Lins do Rego, são as credices de Nô que o fazem negar os seus sentimentos por Edna/Eduarda. Nos dois casos, os homens não têm a coragem das mulheres para enfrentarem os seus sentimentos e irem contra os contratos sociais ou as superstições religiosas.

Embora as duas mulheres sejam fortes o suficiente para instigarem o homem que amam, elas também se mostram fracas em um ponto. Mesmo possuindo amante e tendo deixado o lar para viver sozinha, Edna Pontellier não afirma a ninguém que tenha se separado do marido. Nem mesmo para ele, Edna menciona tal fato. Da mesma forma, Edna/Eduarda, mesmo depois de ter se envolvido com Nô, não diz ao marido que abandonaria o seu lar. A atitude das duas se assemelha ao comportamento da deusa Afrodite que continua ligada ao seu Hefestos, mesmo depois de ter sido pega em adultério por ele (HOMERO, 2007, p. 156 - 159 e ROBLES, 2006, p. 73 – 83).

O amor que pulsa nas duas protagonistas não se baseia na ideia de contrato, de acordo marital. Ele vem como uma forma de completude pessoal, como o Éden de cada uma delas. Mas a permanência nesse paraíso é negada às duas. Em sua juventude, Edna Pontellier apaixona-se por diferentes homens que lhe são impossíveis de se transformarem em casamento ou sequer em materialidade. Com Léonce ela cria um contrato, mas, como ela mesma afirma, não baseado no amor, o que não lhe oferece o prazer que procura. Como Robert não consegue aceitar unir-se a ela, uma vez que ela já

era casada, em um contrato marital, ele prefere deixá-la, negando à personagem a possibilidade de se ligar ao que parece ser a sua grande paixão. Em Alcée, Edna não enxerga nenhuma possibilidade de ligação além da sexual. O mesmo ocorre com Edna/Eduarda de *Riacho Doce*. Ela apaixona-se, primeiramente, pela professora, Ester. Essa paixão não pode se transformar em união estável. Carlos aparece como possibilidade de salvação do que cerca Edna/Eduarda e não como fonte de satisfação amorosa. A ligação com o amigo de Carlos é identificada como uma paixão de afinidades. O que, mais uma vez, revela-se impossível, uma vez que ela e Saul já se encontram casados. Em *Nô*, a protagonista se satisfaz plenamente, mas é preterida por ele, deixando nela a certeza de que estava fadada à solidão.

Nessa negação da plenitude amorosa, as duas protagonistas fazem o caminho inverso de Afrodite, entregando-se ao mar, como se buscassem no ambiente que deu vida à deusa do amor uma resposta para suas próprias incompatibilidades amorosas.

Ainda levando em conta a simbologia do renascimento que estas duas personagens experimentam, estes romances dialogam com outro texto, a *Bíblia*, quando nos permite uma aproximação entre a cena introdutória das protagonistas e a ideia de renascimento contida em duas narrativas do livro de Gênesis.

O Despertar inicia-se com a caracterização de Léonce Pontellier e a sua visualização da vinda de Edna do Golfo do México. De início, Léonce tem apenas o vislumbre de um guarda-sol branco que cobre sua esposa. O olhar mais aberto do marido de Edna se fixa na larga paisagem e mostra que “O golfo parecia distante, fundindo-se nebulosamente com o azul do horizonte”⁸⁶ (CHOPIN, 1994, p. 12). Este trecho dialoga diretamente com a passagem de Gênesis que trata da criação do universo, precisamente os versículos 6 e 7 do capítulo I. Neles, percebe-se que há uma junção entre as águas e o firmamento, antes da Terra se formar. Tal como ocorre com o texto bíblico, essa junção entre mar e céu vista pelos olhos do senhor Pontellier mostra que a aproximação da esposa simboliza a criação de um mundo. Assim sendo, a aparição de Edna Pontellier na narrativa constitui o seu nascimento e a formação de um universo textual. Além disso, essa ideia de um mundo que toma forma vai servir de antecipação para as angústias da protagonista que sente uma “opressão indescritível que parecia se formar em alguma parte pouco familiar de sua

⁸⁶ “The gulf looked far away, melting hazily into the blue of the horizon” (CHOPIN, 2006, p. 882).

consciência”⁸⁷ (CHOPIN, 1994, p. 17). Dessa forma, pode-se afirmar que o romance de Kate Chopin trata do nascimento simbólico de uma mulher que procura encontrar a satisfação plena em um mundo que lhe é totalmente antagônico.

Riacho Doce, no parágrafo de abertura, mostra a transição de Edna/Eduarda e seu marido da Europa para a América do Sul: “Lembrava-se da manhã de seu embarque, do mês inteiro de travessia, da viagem monótona, das horas de angústia, com o pensamento na terra que ficara para trás [...]” (REGO, 2003, p. 37). Assim como o romance de Chopin, o de José Lins também cria um diálogo com a Bíblia. Nos capítulos 7 e 8 de Gênesis, temos a narração da destruição do mundo e do surgimento de uma nova vida na Terra, através do dilúvio enviado por Deus. Noé e sua família são os escolhidos por Deus para iniciarem a segunda existência na Terra, graças à construção de uma arca. De modo semelhante, Edna/Eduarda e seu marido deixam suas famílias e sua pátria, para construir algo na “terra que se fazia ainda, [n]um mundo novo precisando de gente de sangue vivo, de energia capaz” (REGO, 2003, p. 37). Embora não construam uma nova geração, a viagem no navio de Edna/Eduarda e Carlos simboliza a passagem de um mundo velho para algo novo. Como a narrativa de José Lins se inicia neste momento, entende-se que o que o romance focaliza é o surgimento da nova existência da protagonista tendo como foco a sua experiência na nova terra. Da mesma forma como ocorre com Noé e sua família, o passado é essencial para Edna/Eduarda nesse novo estágio de vida.

A ideia de que *Riacho Doce* apresenta o nascimento de uma mulher em busca de realização, do seu lugar do prazer, é reforçada no início da segunda parte do romance, quando o narrador, escrutinando o íntimo de Edna/Eduarda, tenta justificar o modo como ela não se sente bem no lugar onde nasceu. Através de discurso indireto-livre, é-nos apresentado o seguinte trecho: “[...] era aquela Edna alta, robusta, o pé-de-boi da família, coração vazio de tudo, ansiando por uma ocasião para fugir dos seus, procurar terras estranhas, onde pudesse nascer outra vez” (REGO, 2003, p. 107).

Esse início das duas narrativas nos permite afirmar que *O Despertar e Riacho Doce* tratam do nascimento de duas mulheres – como mostram os diálogos com os mitos grego

⁸⁷ “An indescribable oppression, which seemed to generate in some unfamiliar part of her consciousness” (CHOPIN, 2006, p. 886).

e bíblico – que buscam uma completude existencial baseada no próprio prazer – indicado pelos nomes das duas; mas, contrariando a expectativa de positividade que os textos bíblicos e o mito de Afrodite trazem, estas mulheres têm traçada na narrativa uma existência fadada ao fracasso, pois elas não encontram uma correspondência entre as suas buscas e o mundo exterior.

O reforço de que Edna Pontellier e Edna/Eduarda não atingem completude nos seus nascimentos é dado pela experiência com a morte que marca as duas personagens. Edna Pontellier sente esta experiência quando ela se aventura em um nado, na noite de 28 de agosto. Já Edna/Eduarda de *Riacho Doce* tem seu encontro com a morte quando ela tenta o suicídio. O mesmo acontece no final dos dois romances. O nado solitário das duas protagonistas mostra um novo encontro com a morte que, como ocorre anteriormente, pode não se concretizar, ou, como mostra o clímax da narrativa, pode significar a certeza de que ambas dão um final a suas histórias. O certo é que os dois romances terminam no momento em que as duas mulheres enfrentam a possibilidade de morte.

O Despertar e *Riacho Doce* mostram que o momento final da narrativa corresponde à tomada de consciência de Edna Pontellier e Edna/Eduarda e que as duas estão prontas para encarar a morte, tal como elas já estiveram prontas para encarar o (re)nascimento. No caso do romance de Chopin, Edna Pontellier se despe de suas roupas, em uma atitude que revela o despojamento de tudo o que representa as amarras sociais contra as quais ela tem lutado. Já o texto de José Lins mostra a protagonista em um momento de reflexão, questionando a si própria, em uma atitude que demonstra uma tentativa de autoconhecimento e meditação sobre os seus atos.

Levando em conta a categoria do herói solitário criada por Georg Lukács e as definições de gênero apresentadas por Teresa de Lauretis, desenvolveremos a seguir um estudo que trate das figuras femininas que compõem os dois romances, procurando juntar as mulheres dentro de um mesmo grupo de pertencimento, procurando entender quais as relações que as duas protagonistas mantêm com os modelos femininos apresentados nas duas obras. Nosso ponto principal, no estudo que se segue, é elaborar a ideia de que as duas protagonistas se encontram solitárias no sistema “sexo-gênero” em que estão inseridas, uma vez que elas demonstram ter um comportamento que se diferencia dos padrões estabelecidos para as outras mulheres presentes em ambas as obras.

Consequentemente, o que une as duas protagonistas é a solidão e o isolamento em que elas vivem.

Na tentativa de aproximar as protagonistas e as outras personagens femininas das narrativas, perceberemos que algumas das mulheres desses romances são o antípoda das protagonistas, uma vez que, diferente de serem antagonistas – o que entra em confronto com a heroína – elas são, na verdade, o oposto das protagonistas. Esses antípodas não possuem, como função primeira, a força motriz para se chocarem com as heroínas, criando empecilhos para que as ações e desejos destas se concretizem. O que elas fazem é mostrar que existe, dentro de um mesmo núcleo de personagens, o oposto do que as protagonistas representam. Isso causa, na narrativa, grupos de oposições. Mas há também as personagens femininas que se configuram como antagonistas das duas Ednas, imbuindo para si certas concepções do patriarcado, criando os verdadeiros empecilhos para a realização das protagonistas.

A solidão de Edna Pontellier refletida nos modelos femininos em *O Despertar*

Embora tenha como cenário uma área heterogênea do território americano, New Orleans, *O Despertar* está inserido em uma sociedade conservadora e cheia de moralismo. A narrativa de Kate Chopin procura questionar certos valores solidificados na Louisiana romântica pós-escravocrata, onde um novo tipo de mulher – “The New woman”, descrita por Sally Ledger (1997) – buscava aflorar, obscurecendo uma constituição feminina anterior, fruto do que se conhece como Era Vitoriana.

Ainda que os Estados Unidos já não fossem mais parte da coroa inglesa, a América recebia influência da ex-coroa. É por isso que se pode afirmar que o texto traz um diálogo, mesmo que de forma questionadora, com o momento histórico conhecido como a Era Vitoriana. A sociedade da Era Vitoriana (que corresponde ao tempo de reinado da Rainha Vitória, que vai de 1837 a 1901) deu aos ingleses e a suas (ex)-colônias um momento de grande crescimento econômico, mas também criou certos paradigmas retrógrados. O moralismo conservador da Era Vitoriana apregoava um rigor excessivo nas questões ligadas à decência e à moral, com especial controle das práticas sexuais, dando atenção redobrada à conduta social e sexual das mulheres. Esta mentalidade conservadora se reflete nos papéis sociais daquela sociedade. No centro de complexidade, a figura da mulher vitoriana foi criada. A ela caberia o papel de mãe exemplar e de boa esposa. É o que se chamou, anos depois, de “Anjo do lar”. A escritora Virginia Woolf, em um ensaio intitulado “Profissões para mulheres”, descreve bem essa figura angelical⁸⁸. Segundo Woolf, o “Anjo do lar”

[...] **era intensamente compassiva**. Era imensamente encantadora. **Era profundamente abnegada**. Ela **dominava todas as difíceis artes da vida familiar**. **Sacrificava-se diariamente** [...] A pureza era considerada sua maior beleza – o rubor de suas faces, sua graça maior. Naqueles dias – os últimos da Rainha Vitória – cada casa tinha o seu anjo (WOOLF, 1996, p. 43 – 44) (grifos nossos).

⁸⁸ Vale lembrar que termo usado por Virginia Woolf foi originalmente criado por Coventry Patmore, em um poema de 1885, intitulado “The Angel in the house” (cf. GILBERT & GUBAR, 1985, p. 956).

O tipo “Anjo do lar” não era o único modelo de mulher existente naquele período social, embora ele fosse o dominante. Mesmo dentro da estrutura doméstica, a mulher começava a buscar mudanças. É o que se conheceu mais tarde como “a nova mulher” (LEDDGER, 1997). Contrastando com o tipo “Anjo do lar”, este outro modelo feminino era conhecido “por sua educação, independência e desprezo pelos antigos valores familiares, além de ignorar os limites entre os comportamentos masculino e feminino” (MORAES, 2009, p. 34). Percebe-se que a literatura representou tal época, ao criar figuras femininas que correspondiam ou ao ideal da mulher Vitoriana ou fugiam dele. O romance de Kate Chopin é um exemplo de como os escritores lidavam com estas representações do feminino na sociedade vitoriana. *O Despertar* apresenta a caracterização dos dois tipos de mulheres dessa sociedade: aquela que se enquadra no estereótipo do “Anjo do lar” e aquela que foge completamente dele. É o caso das personagens Adèle Ratignolle e Edna Pontellier. Para se entender melhor a caracterização de Edna como o oposto da figura predominante da mulher da Era Vitoriana é necessário apresentar o tipo de mulher que simbolizava tal sociedade – Adèle.

Adèle Ratignolle, a amiga *creole* de Edna, é apresentada na narrativa num momento em que o narrador, em consonância com a protagonista da estória, caracteriza o que seria a mulher tipo maternal – o protótipo da Grande Mãe:

As mulheres do 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 as qual anjo tutelares (CHOPIN, 1994, p. 19)⁸⁹.

Logo em seguida, ela é caracterizada como o exemplo da Mulher-Mãe: “[...] uma delas era a corporificação de toda a graça e charme femininos. [...] Ela se chamava Adèle Ratignolle”⁹⁰ (CHOPIN, 1994, p. 19). Como se percebe, nesses trechos, a mulher

⁸⁹ “The motherwomen 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, 2006, p. 888).

⁹⁰ “[...] one of them was the embodiment of every womanly grace and charm [...] Her name was Adele Ratignolle” (CHOPIN, 2006, p. 888).

denominada “Anjo do lar” tinha como papel cuidar da casa, dos filhos e do marido. O que a caracterizava era a sua anulação como indivíduo, uma vez que não vivia para si, mas em função dos outros, como muito bem descreve Virginia Woolf, na citação acima.

A expressão Mulher-Mãe tem fortes implicações de gênero. De imediato, diz respeito ao lugar do sexo feminino na sociedade patriarcal: a Mulher-Mãe está ligada a um homem e tem o papel secundário no casamento, ficando suas ações restritas às tarefas de casa e ao cuidado com marido, os filhos e a administração do lar. A ela está interdita a possibilidade de ir e vir, quando bem quiser, de ter domínio sobre seu próprio corpo, de querer ou não se tornar mãe. O sexo feminino que se enquadra no estereótipo da mulher maternal não se permite explorar papéis que estão reservados ao masculino.

No decorrer da narrativa em apreço, vamos ver em Adèle as características do “Anjo do lar” apontadas por Virginia Woolf, na citação anterior. Começamos pela abnegação da personagem em prol dos filhos e do marido. Embora vivendo um momento de férias em Grand Isle, durante o verão, Adèle Ratignolle não relaxa, carrega sempre as suas atividades domésticas. Ela está sempre cercada pelos filhos e não para de costurar roupas de inverno para eles. A narrativa se passa no verão, portanto, chama a atenção o fato de Adèle se preocupar, nas férias, com as roupas para uma estação que ainda demorará a chegar. Adèle Ratignolle, embora se encontre de férias, faz da temporada longe de seu lar uma extensão das atividades domésticas. Na caracterização da entrega de Adèle em prol das atividades domésticas, o narrador reforça, ainda, o domínio que ela possui nas atividades com agulha:

Jamais haveria mãos tão delicadas quanto as suas e era uma alegria olhá-las enquanto ela enfiava a linha na agulha ou ajustava o dedal de ouro no seu afilado dedo médio ao costurar um pequeno macacão de dormir ou modelar um corpinho [...]”⁹¹ (CHOPIN, 1994, p. 19).

As referências à arte da costura voltada, não para construir algo para embelezar o corpo feminino, mas para servir às necessidades do lar, metonimizado nos filhos, demonstra que Adèle Ratignolle vive em função das exigências da sua casa.

⁹¹ “Never were hands more exquisite than hers, and it was a joy to look at them when she threaded her needle or adjusted her gold thimble to her taper middle finger as she sewed away on the little night-drawers or fashioned a bodice [...]” (CHOPIN, 2006, p. 888).

Ainda, vemos que Adèle sacrifica a sua saúde para dar atenção aos filhos. Há uma cena do romance na qual Madame Ratignolle sente-se mal, devido ao calor e ao seu estado de gravidez, mas, tão logo ela se restabelece, a personagem já procura se entregar aos filhos, mesmo sabendo que não poderia fazer esforço:

Seus pequenos foram correndo ao seu encontro. Dois deles agarram-se à sua saia branca; o terceiro, ela tomou da pajem e com milhares de carinhos carregou-o em seus braços envolventes e afetuosos. Apesar de, como todos sabiam perfeitamente, o médico ter lhe proibido de levantar um alfinete sequer!⁹² (CHOPIN, 1994, p. 25).

Dessa ligação que se estabelece com os filhos, reforçando o ideal de maternidade que caracteriza Adèle, surge a sua atitude compassiva. Este mesmo sentimento identifica seu relacionamento com o marido. Sua relação com marido é tão intensa, no sentido de se entregar e de demonstrar atenção, que ela não consegue deixá-lo muito tempo sozinho, uma vez que este não gostava de ficar sem a presença da mulher: “Ela [Adèle] não consentiria ficar com Edna pois Monsieur Ratignolle estava sozinho e, mais do que tudo, detestava ser deixado sozinho”⁹³ (CHOPIN, 1994, p. 58).

Devido à intensa ligação com a família, a personagem é caracterizada como a grande-mãe. A narrativa, por sua vez, deixa claro que Adèle parece viver para procriar. Casada há sete anos, ela gestava, nesse verão, sua quarta criança. Este seu estado de gravidez, ainda, lhe causa prazer ou orgulho, uma vez que, como mostra o narrador, ela “Estava sempre falando de sua ‘condição’”⁹⁴ (CHOPIN, 1994, p. 20), mesmo quando seu ventre não deixava ver que ela carregava uma criança.

A senhora Ratignolle ainda é o exemplo de sacrifício pela família. Essa sua entrega como mãe e esposa faz com que a personagem seja representada com um sujeito desprovido de vontades; isto é, em momento algum da narrativa vemos Adèle Ratignolle demonstrando algum desejo completamente seu. Tudo que ela planeja ou executa está relacionado à sua função de mãe e/ou de esposa. Até mesmo as duas artes às quais ela se

⁹² “Her little ones ran to meet her. Two of them clung about her white skirts, the third she took from its nurse and with a thousand endearments bore it along in her own fond, encircling arms. Though, as everybody well knew, the doctor had forbidden her to lift so much as a pin!” (CHOPIN, 2006, p. 892).

⁹³ “She would not consent to remain with Edna, for Monsieur Ratignolle was alone, and he detested above all things to be left alone” (CHOPIN, 2006, p. 921).

⁹⁴ “She was always talking about her “condition”” (CHOPIN, 2006, p. 889).

liga são mais uma confirmação de seu apagamento como indivíduo do que uma tentativa para se estabelecer como sujeito de vontade. A música, o bordado e a costura são transformados em ações e deveres da Mulher-Mãe. Já demonstramos como sua atividade com a costura e o bordado é intimamente relacionada com a domesticidade da personagem, quando ela prepara roupas de inverno para os filhos ou quando se destaca no manuseio dos equipamentos de costura. Vejamos como analogamente acontece com a música. Ao falar sobre sua ligação com a música, Adèle deixa claro que se liga a esta arte, não por paixão, mas porque ela é mais uma ferramenta utilizada para manter a harmonia do lar. Nas palavras do narrador, via discurso indireto-livre, entendemos o modo como a música se faz presente na vida desta personagem: “[Adèle] Estava mantendo sua destreza musical em benefício das crianças, [...] pois ela e o marido achavam que esta era uma maneira de abrilhantar o lar e torná-lo cativante”⁹⁵ (CHOPIN, 1994, p. 39). A funcionalidade da atividade musical para Adèle, em vez de causar conflito com seus deveres de mãe, reforça o estereótipo de mulher criado para ela. Nas palavras de Elaine Showalter, “a arte feminina, como Adèle a apresenta, é social, agradável e simples. Ela não se choca com seus deveres como esposa e mãe e ainda pode ser vista como uma forma de melhorá-las”⁹⁶ (1993, p. 180).

Para completar o quadro que aponta Adèle Ratignolle como o ideal de Mulher-Mãe, temos a sua caracterização física. Ela internaliza as qualidades das heroínas românticas, cujo modelo era a mulher da poesia de Petrarca. Sua caracterização de beleza é tão forte que o narrador sente-se incapaz de descrevê-la: “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”⁹⁷ (CHOPIN, 1994, p. 19). Em seguida, há uma tentativa de mostrar o quanto Adèle é superior em beleza diante das outras mulheres. Nas palavras do narrador, Madame Ratignolle possui uma “beleza flamejante e visível”, “suntuosa e exuberante”; cabelos de “fio de ouro” finos e lisos; lábios vermelhos como cerejas; “alvo pescoço”; belos braços esguios; mãos delicadas; tem um andar cheio de “graça e majestade”; em suma, ela é uma “Madona sensual”.

⁹⁵ “She was keeping up her music on account of the children, she said; because she and her husband both considered it a means of brightening the home and making it attractive” (CHOPIN, 2006, p. 904).

⁹⁶ “Women’s art, as Adèle presents it, is social, pleasant, and undemanding. It does not conflict with her duties as wife and mother, and can even be seen to enhance them”.

⁹⁷ “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” (CHOPIN, 2006, p. 888).

A beleza física de Adèle Ratignolle é mais enaltecida do que a da protagonista, Edna Pontellier. As descrições que a narrativa faz de Adèle centram-se no aspecto exterior da personagem, isto é, enfocam apenas a sua beleza física. Ao leitor não é oferecido o interior de Adèle. Primando por esta caracterização da personagem, a narrativa mostra que Adèle é focalizada como se dela fosse essencial apenas o seu exterior, desprovendo a personagem daquilo que lhe distinguiria das demais, ou seja, a sua interioridade. As descrições físicas de Madame Ratignolle representam o eterno feminino, que a sociedade burguesa moldou como o ideal de feminilidade. Segundo Rossi, o padrão de beleza de Madame Ratignolle possui um teor “quase mítico, fazendo lembrar uma deusa (talvez Freya, a deusa do amor, da fecundidade e da magia), como o eram as damas das antigas novelas de cavalaria ou as protagonistas dos contos de fadas” (ROSSI, 2006, p. 103).

Há um momento da narrativa em que a protagonista, Edna Pontellier, suplanta Adèle em beleza: quando Edna dá sua festa de despedida. Impossibilitada de comparecer devido a sua gravidez, o narrador afirma que Adèle “estava *souffrante* em último grau e inapresentável”⁹⁸ (CHOPIN, 1994, p. 114 – 115). A ausência de Madame Ratignolle na festa de despedida, que, em seu estado de gravidez, encontra-se sem seus atributos apresentáveis, deixa Edna brilhar com maior intensidade. A beleza de Edna Pontellier, que antes tinha sido identificada pelo narrador como algo que “se insinuava sutilmente na percepção das pessoas”⁹⁹ (CHOPIN, 1994, p. 27), ao contrário da de Adèle, que “estava toda ali, flamejante e visível”¹⁰⁰ (CHOPIN, 1994, p. 19), vai ser perceptível a todos durante aquele jantar. Sem a presença da amiga, Edna assume uma atitude de superioridade que a põe em destaque diante de todos: “Havia algo em sua atitude, em toda sua aparência [...] que sugeria a mulher régia, aquela que governa, que avalia, que não tem par”¹⁰¹ (CHOPIN, 1994, p. 118).

Uma vez que o romance apresenta o despertar de Edna Pontellier, tem-se um aprofundamento perceptível da própria protagonista quanto à descoberta de seu corpo. Em consequência, outros personagens também reconhecem Edna como alguém provida

⁹⁸ “Madame Ratignolle was to the last degree *souffrante* and unpresentable” (CHOPIN, 2006, p. 969 – 970).

⁹⁹ “stole insensibly upon you” (CHOPIN, 2006, p. 894).

¹⁰⁰ “her beauty was all there, flaming and apparent” (CHOPIN, 2006, p. 888).

¹⁰¹ “There was something in her attitude, in her whole appearance [...] which suggested the regal woman, the one who rules, who looks on, who stands alone” (CHOPIN, 2006, p. 972).

de beleza. Assim, o que não era visível e apenas se “insinuava sutilmente” vai aparecer com todo o seu esplendor no jantar oferecido por Edna e, como consequência desse jantar, no final do romance, quando Victor conta para Mariequita sobre a festa de Edna: “Vênus emergindo da espuma não teria apresentado um espetáculo mais arrebatador que a Sra. Pontellier”¹⁰² (CHOPIN, 1994, p. 147). Assim, Edna ganha o estatuto de deusa, antes identificado apenas na figura de Adèle.

Ainda com relação à representação de Adèle Ratignolle como o ideal de mulher, vemos que ela é caracterizada sob diferentes perspectivas: pelo narrador, por Edna e pelo Sr. Pontellier. Como há uma simbiose entre narrador e protagonista, devido ao modo como o narrador constrói o texto utilizando o ponto de vista da protagonista, muito do que apontamos acima sobre a beleza de Adèle é fruto desta associação entre narrador e Edna, não se fazendo necessário voltar a este tema. Resta-nos, apenas, ver como o marido de Edna, Léonce Pontellier, enxerga em Adèle o modelo de mulher que ele gostaria que sua esposa fosse.

Quando a conduta de Edna, diante de sua função de esposa e de mãe, começa a irritar o Sr. Pontellier, este busca em Adèle Ratignolle o comportamento que ele desejava ver em sua esposa. Em certo momento da narrativa, quando senhor Pontellier reclama do fato de Edna dar mais atenção às suas pinturas do que ao seu papel de dona de casa, Léonce Pontellier se apropria da figura de Adèle para chamar a atenção da mulher:

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 no caos. E ela é mais música do que você é pintora¹⁰³ (CHOPIN, 1994, p. 79).

Mas o senhor Pontellier não percebe que há uma grande diferença entre a atividade artística de Adèle e a de Edna. Para a senhora Pontellier, a sua atividade artística como pintora é uma forma dela se distanciar das funções de dona de casa; já para a senhora Ratignolle, lidar com a arte musical é mais uma maneira de conectar-se com o seu

¹⁰² “Venus rising from the foam could have presented no more entrancing a spectacle than Mrs. Pontellier” (CHOPIN, 2006, p. 997).

¹⁰³ “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” (CHOPIN, 2006, p. 939).

papel de dona de casa. Aliás, as duas, Edna e Adèle, se diferenciam em outros aspectos também, que serão abordados no decorrer da análise do romance.

O texto de Chopin é considerado, por diferentes críticos, como uma obra de cunho feminista; desse modo, a criação de uma personagem como Adèle seria uma afronta aos propósitos dos estudos feministas. E afirmamos que apenas seria porque a presença de Adèle é necessária para, primeiramente, mostrar que há uma variedade de mulheres na obra, refletindo a variedade feminina do período em quem escrevia Kate Chopin. Ao discutir sobre as representações do feminino dentro da Era Vitoriana, Sandra Gilbert e Susan Gubar listam as caracterizações mais correntes em relação à mulher daquele período: o anjo, a louca, a inválida, a *femme fatale*, e a *New Woman* (1985, p. 985). Em segundo lugar, Adèle representa o estereótipo já sedimentado sobre o comportamento feminino daquela sociedade da Era Vitoriana. Segundo Sarah M. Bear:

[...] embora possa parecer que Chopin não quisesse criar esse tipo de personagem no seu texto, este tipo de personagem é absolutamente necessário para demarcar uma linha entre o tipo de mulheres que eram bem aceitas pelos padrões sociais e aquelas que não eram¹⁰⁴ (2009, p. 27 – 28).

É o contraponto entre Adèle Ratignolle e Edna Pontellier que mostra o quanto esta tem de transgressora e o quanto ela rompe com tudo aquilo que Adèle representa: a Mulher-Mãe oitocentista identificada com a madona e pronta para qualquer sacrifício pela família, em suma, o “Anjo do lar”.

De início, um fator que tem grande peso na constituição de Edna é o fato de ela não pertencer ao mesmo grupo étnico de seu marido e de seus amigos. Dentro do círculo que se forma em Grand Isle e em New Orleans, vemos Edna cercada sempre por *Creoles*. Moreira define esse grupo como indivíduos que “faziam parte da aristocracia [...] forte economicamente e formado, em sua maioria, por comerciantes que dominavam o comércio e a vida social de New Orleans” (2003, p. 126). Enquanto os demais personagens são identificados ou como pertencentes a esse grupo *creole* ou não têm identificação com uma etnia em particular, Edna Pontellier é descrita como uma americana: “[Edna] Era uma mulher americana com um pouco de infusão francesa que

¹⁰⁴ “while it may seem that Chopin would not want to create this type of character in her text, this type of character is absolutely necessary to demarcate the line between the type of women who are deemed acceptable by society’s standards and those who are not”.

parecia ter se perdido por diluição”¹⁰⁵ (CHOPIN, 1994, p. 15). Ao contrário da amiga americana, Adèle é parte desse grupo étnico e o representa muito bem.

Em um artigo intitulado “Creole women”, Mary L. Shaffter identifica algumas características das mulheres *creole*. Segundo Shaffter, elas seriam conservadoras, belas e ligadas ao lar. Ao definir as esposas desse grupo, Shaffter usa as seguintes palavras: “Como esposas, as mulheres creolas são insuperáveis; amando e sendo verdadeiras, elas quase nunca figuram em escândalos domésticos”¹⁰⁶ (SHAFFTER, 1994, p. 138). Elas ainda são identificadas como boas donas de casa e têm grande quantidade de filhos. E como mães, “Elas são mães carinhosas e amorosas, importando-se com a saúde e a beleza dos seus filhos”¹⁰⁷ (SHAFFTER, 1994, p. 138). Como última característica, essas mulheres não possuiriam interesse no setor político, principalmente no que se refere aos direitos da mulher: “Direitos das mulheres, para elas, são o direito de amar e serem amadas, e de nomearem seus filhos, em vez de [nomearem] o próximo presidente ou oficiais da prefeitura”¹⁰⁸ (SHAFFTER, 1994, p. 139). Como se percebe pelas citações referidas acima, esse tipo de mulher estava completamente envolvida em suas funções como mãe e esposa.

No domínio da ideologia patriarcal o papel da mulher é definido em relação ao casamento e à maternidade, cujo ápice é a valorização da família. No texto de Chopin, Adèle Ratignolle é o exemplo perfeito da Mulher-Mãe, um ser que incorpora os dois papéis femininos. A sua compleição física e seu comportamento satisfazem os ideais da hegemonia patriarcal. A definição dada por Edna para esta personagem, “Madona sensual”, mostra que Adèle representa a encarnação do feminino criada pelo patriarcalismo: ela possui a pureza e a sexualidade que fazem com que a mulher seja a imagem de satisfação do homem. Dividindo a expressão, entende-se que “Madona” incorpora o ideal de mãe, e “sensual” evidencia a fonte de prazer do masculino. *O Despertar* aponta para isso, ao focalizar Adèle. As suas ações são movidas para satisfazer, primeiramente, o marido e, depois, os filhos. Ao mostrar a perfeita união marital entre Adèle e o marido, o romance reforça o apagamento dela como mulher para dar destaque

¹⁰⁵ “She was an American woman, with a small infusion of French which seemed to have been lost in dilution” (CHOPIN, 2006, p. 884).

¹⁰⁶ “As wives, creole women are without superiors; loving and true, they seldom figure in domestic scandals”.

¹⁰⁷ “They are tender, loving mothers, they care for the health and beauty of their children”.

¹⁰⁸ “Women’s rights, for them, are the rights to love and be loved, and to name the babies rather than the next president or city officials”.

ao papel de esposa. A cena em que esta personagem para de comer para melhor prestar atenção ao que fala o marido é significativa, uma vez que não há, em nenhum momento da narrativa, uma cena em que o marido presta atenção ao que diz Adèle. Esta passagem reforça a ideia de passividade e abnegação que a personagem representa.

Considerando os aspectos discutidos acerca de Adèle Ratignolle, vemos que, como foi exemplificado acima, ela tem as características do estereótipo da mulher *Creole*, identificado por Shaffter. Representando o “Anjo do lar” e a mulher *creole*, Adèle ganha, na narrativa, o ideal de perfeição de mulher na sociedade *creole*. Em contrapartida, Edna é retratada como o contraponto da caracterização de Adèle. A própria protagonista, via voz do narrador, mostra-se não entender completamente o grupo étnico do seu marido, mostrando-se, assim, diferente do que eles, tanto os homens quanto as mulheres representam:

A Sra. Pontellier, apesar de casada com um *creole*, não ficava inteiramente à vontade na companhia dos *creoles* [...] Uma característica que os distinguia e chocava a Sra. Pontellier era a total falta de recato que apresentavam. A liberdade com que se exprimiam fora-lhe de início incompreensível, ainda que não encontrasse dificuldade em harmonizá-la com a soberba castidade que parecia ser inata e inconfundível na mulher *creole*¹⁰⁹ (CHOPIN, 1994, p. 21).

Adèle também reconhece que o fator étnico é algo que diferencia Edna das outras mulheres que já foram cortejadas por Robert. Em um momento ela repreende o rapaz para fazê-lo perceber que a companhia dele junto a Edna poderia ser mal interpretada por esta:

- Só lhe peço um [favor]; deixe a Sra. Pontellier em paz.
- Tiens! – exclamou com súbita risada infantil. – Voilà que Madame Ratignolle est jalouse!
- Bobagem! É sério; é exatamente o que quis dizer. Deixe a Sra. Pontellier em paz.
- Por quê? – perguntou ele, fazendo-se de sério em face da solicitação de sua acompanhante.

¹⁰⁹ “Mrs. Pontellier, though she had married a Creole, was not thoroughly at home in the society of Creoles [...]. A characteristic which distinguished them and which impressed Mrs. Pontellier most forcibly was their entire absence of prudery. Their freedom of expression was at first incomprehensible to her, though she had no difficulty in reconciling it with a lofty chastity which in the Creole woman seems to be inborn and unmistakable” (CHOPIN, 2006, p. 889).

– Ela não é uma de nós; não é como nós. Ela pode cometer a infeliz asneira de levá-lo a sério¹¹⁰ (CHOPIN, 1994, p. 33).

Dessas duas situações, percebemos que o fato de Edna ser de outro grupo étnico e cultural a torna especial diante dos *Creoles*. Lauretis chama atenção para o fato de haver:

um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (p. 208).

Ao destacar que um sujeito está construído levando-se em conta não apenas a diferença entre os sexos, mas os aspectos sociais e culturais, Lauretis reforça a ideia de que a experiência de vida tem peso na diferenciação dos sujeitos. Assim sendo, o texto de Chopin apresenta uma questão de gênero que se constrói com base em outras situações que não a da diferença sexual. Edna é uma mulher que se diferencia das outras a sua volta por uma questão étnica e cultural, assim como por uma questão de quebra dos padrões estabelecidos pelo grupo maior em que ela se encontra – a sociedade americana do século XIX.

Ainda como contraste entre Adèle e Edna, a protagonista de *O Despertar* é identificada, logo nos primeiros capítulos da obra, como uma mulher que se diferencia da figura de “Anjo do lar”: “Em resumo, a Sra. Pontellier não era do tipo maternal”¹¹¹ (CHOPIN, 1994, p. 19). Não é só o narrador que a reconhece como tal, mas a própria personagem não se vê como uma mulher ligada primordialmente às funções domésticas. O seu marido também não reconhece na mulher nem o tipo da dona de casa nem o de esposa. O romance traça, na verdade, os despertares de Edna na direção de fugir do que o seu lar lhe reserva.

Em primeiro lugar, Edna Pontellier se contrapõe aos atributos apresentados por sua amiga Adèle. De início, elas já se diferenciam quanto ao fator físico. Como

¹¹⁰ “I only ask for one; let Mrs. Pontellier alone.”

“Tiens!” he exclaimed, with a sudden, boyish laugh. “Voilà que Madame Ratignolle est jalouse!”

“Nonsense! I’m in earnest; I mean what I say. Let Mrs. Pontellier alone.”

“Why?” he asked; himself growing serious at his companion’s solicitation.

“She is not one of us; she is not like us. She might make the unfortunate blunder of taking you seriously” (CHOPIN, 2006, p. 900).

¹¹¹ “In short, Mrs. Pontellier was not a mother-woman” (CHOPIN, 2006, p. 888).

mostramos anteriormente, Adèle Ratignolle é a encarnação da beleza segundo os padrões românticos. Já Edna não tem esta característica. O narrador a caracteriza como bonita, mas não como bela. E sua figura, em vários pontos da narrativa, não chega ao padrão de Adèle. O narrador identifica em Edna um “charme físico”, cujas linhas do corpo eram “esguias, bem-pronunciadas e simétricas; um corpo que ocasionalmente assumia poses esplêndidas”¹¹² (CHOPIN, 1994, p. 27). Como se vê, não é identificado em Edna nada de superioridade física. Apenas o personagem Victor Lebrun enxerga em Edna uma figura de deusa, mas essa imagem é fruto da mente do jovem que se deixa impressionar com o jantar oferecido por Edna e quando a narrativa mostra que a própria Edna já adotou um comportamento novo.

Ainda em contraste com a figura da Mulher-Mãe, Edna não dá aos filhos a atenção esperada e nem o zelo e a dedicação, exigidos pelos padrões patriarcais, ao marido e à casa, o espaço visto como o santuário familiar. Seus filhos, em várias situações, ou estão entregues aos cuidados de uma empregada ou sob a custódia de Adèle ou da avó paterna, a mãe do Sr. Pontellier. Há momentos em que Edna se sente aliviada por estar longe da presença dos filhos: “A ausência deles [os filhos] era-lhe uma espécie de alívio, apesar de não admiti-lo, nem mesmo para si própria. Isso parecia libertá-la de uma responsabilidade que assumira cegamente e para a qual o Destino não a preparara”¹¹³ (CHOPIN, 1994, p. 32).

Uma das discussões entre Edna e Adèle diz respeito ao fato de Edna afirmar que não é capaz de se sacrificar em nome dos filhos: “Edna disse a Madame Ratignolle, certa vez, que jamais se sacrificaria por seus filhos, ou por quem quer que seja”¹¹⁴ (CHOPIN, 1994, p. 67). Diante dessa afirmação da amiga, Adèle é categórica em sua fala de entrega total aos filhos: “[...] 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 eu não poderia fazer mais que isso”¹¹⁵ (CHOPIN, 1994, p. 67). Embora Edna não consiga explicar melhor o seu

¹¹² “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” (CHOPIN, 2006, p. 894).

¹¹³ “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 had not fitted her” (CHOPIN, 2006, p. 899).

¹¹⁴ “Edna had once told Madame Ratignolle that she would never sacrifice herself for her children” (CHOPIN, 2006, p. 929).

¹¹⁵ “[...]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” (CHOPIN, 2006, p. 929).

posicionamento diante dos filhos, esta sua fala demonstra que ela não está preparada para representar o principal requisito do estereótipo feminino da época: o da perfeita dona de casa e mãe exemplar.

Outra passagem da narrativa, quando Edna faz uma visita a Adèle, no capítulo XVIII, mostra que, para a protagonista, a relação marido e mulher dos Ratignolle e a forma como Adèle se entrega às atividades do lar reforçam a certeza de que Edna não estaria disposta a repetir o comportamento da amiga. Ao deixar a casa dos Ratignolle, Edna demonstra sentir que foi “tomada por uma espécie de comisseração por Madame Ratignolle”¹¹⁶ (CHOPIN, 1994, p. 78), identificando na vida da amiga uma “existência sem colorido que jamais elevava seu possuidor para além da região do contentamento cego, em que nenhum momento de angústia jamais visitava sua alma, em que jamais sentiria o gosto do delírio da vida”¹¹⁷ (CHOPIN, 1994, p. 78). Embora não consiga explicar o que venha a ser o “delírio da vida”, Edna identifica nessa expressão um significado poderoso, pois metaforiza o desejo da protagonista de aproveitar a vida da forma que lhe apraz. A visita a Adèle e a constatação do modo de vida corriqueiro da amiga são mais um dos causadores dos despertares pelos quais Edna passa, influenciando no seu comportamento quanto à sua função de esposa, mãe e dona de casa. Assim, no capítulo seguinte, o narrador enfatiza que Edna “[c]omeçou a fazer o que queria e a se sentir a seu gosto”¹¹⁸ (CHOPIN, 1994, p. 78), não fazendo “qualquer esforço inútil para conduzir seu lar *en bonne ménagère*, saindo e voltando ao sabor de sua fantasia e, até onde fosse capaz, entregando-se a qualquer capricho passageiro”¹¹⁹ (CHOPIN, 1994, p. 78 – 79).

Edna, em vez de manter o seu lar, acaba abandonando a casa onde mora, para construir uma nova moradia sozinha, deixando para trás os filhos e o próprio esposo. Em sua empreitada para construir uma nova vida, ela procura para si realizações consideradas impossíveis para uma mulher casada nos moldes de uma sociedade patriarcal. É nessa tentativa de se construir como sujeito autônomo em uma sociedade plasmada em padrões instituídos que percebemos as tensões criadas pelas tecnologias de gênero. Partindo das

¹¹⁶ “She was moved by a kind of commiseration for Madame Ratignolle” (CHOPIN, 2006, p. 938).

¹¹⁷ “existence which never uplifted its possessor beyond the region of blind contentment, in which no moment of anguish ever visited her soul, in which she would never have the taste of life’s delirium” (CHOPIN, 2006, p. 938).

¹¹⁸ “She began to do as she liked and to feel as she liked” (CHOPIN, 2006, p. 938).

¹¹⁹ “She made no ineffectual efforts to conduct her household *en bonne menagere*, going and coming as it suited her fancy, and, so far as she was able, lending herself to any passing caprice” (CHOPIN, 2006, p. 939).

considerações de Lauretis, que define o termo gênero de forma mais aberta, isto é, indo além das diferenças entre os sexos, entendemos o termo como “a representação de uma relação, ou [...] o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente construídas” (LAURETIS, 1994, p. 210). Assim, ao analisarmos Edna e suas relações de gênero é necessário levar em conta não só as relações entre o masculino e o feminino, mas, também, entre o feminino e o feminino, entre raças e raças e entre classes e classes.

Em sua tentativa de construir uma nova vida, Edna procura viver com suas próprias economias. Sua independência financeira é mantida por três caminhos. O caminho que mais agrada Edna é o oferecido pelo seu trabalho como pintora. O fato de ser artista lhe permite ter acesso ao mundo do trabalho, conferindo a ela uma visualização de um modo de vida autossustentável. Dizemos suposto porque ele não se materializa completamente, uma vez que Edna não se afirma como uma pintora profissional, como o faz Mademoiselle Reisz com a música.

A ligação de Edna com a pintura se diferencia, mais uma vez, da relação que Madame Ratignolle tem com a música. Para Adèle Ratignolle a música mantém sua estrutura familiar; já para Edna, ela desconstrói esta estrutura. Se para Adèle a música funciona como mais uma ferramenta para aproximar o núcleo familiar, para Edna a sua atividade artística será mais uma maneira dela se afastar das atividades domésticas.

O marido é quem percebe que Edna tem dado mais importância à atividade artística do que às suas obrigações como mãe e esposa. No capítulo XIX, em mais uma das discussões do casal, o senhor Pontellier refere-se ao fato de Edna passar muito tempo dedicando-se à pintura como mais um motivo para acusar a esposa de negligenciar suas funções como dona de casa: “Parece-me a mais rematada loucura que uma mulher à frente de um lar e mãe de filhos passe num ateliê os dias que seriam melhor empregados contribuindo para o conforto de sua família”¹²⁰ (CHOPIN, 1994, p. 79). Diante da fala do marido, Edna diz que tem vontade de pintar, e este, mais uma vez, a compara com Adèle, numa tentativa de convencer a esposa a agir igualmente àquela, fazendo com que Edna tenha o comportamento esperado para uma mulher casada dentro da sociedade *creole* de New Orleans.

¹²⁰ “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” (CHOPIN, 2006, p. 939).

Ainda com relação à pintura, Edna consegue para si um espaço onde pode exercitar a sua arte livremente. Em primeiro lugar, este local serve como ambiente de isolamento e distanciamento de suas funções como esposa e mãe, como já exemplificamos. Ele ainda funciona como antecipação da futura casa que Edna alugará na mesma rua em que morava com a família. Do ateliê para esta casa, há um alargamento da distância entre a mulher que produz arte e a dona de casa, mostrando que Edna se afasta o máximo que pode de tudo aquilo que a prende ao papel para o qual ela não se acha apta. O exercício da pintura confere a Edna o que a ensaísta Virginia Woolf considera o essencial para que a mulher se torne reconhecida no mundo da criação literária – leiamos no mundo da criação artística e no mundo como um todo: “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu” (WOOLF, 2004, p. 8).

Mesmo que a arte lhe possibilite dinheiro, esse caminho que Edna começa a percorrer não é suficiente para lhe proporcionar uma vida sem problemas financeiros. É por essa razão que ela ainda se vale de mais dois caminhos. A outra maneira que Edna encontra para se manter, sem a ajuda do marido, vem de uma herança deixada pela sua mãe. Historicamente, até o final do século XIX, o Código Napoleônico regia as leis sobre casamento no Estado da Louisiana, onde a narrativa se passa. Esse Código permitia à mulher ter controle sobre qualquer tipo de herança que viesse a receber antes de se casar, mas tudo que ela conseguisse depois do casamento, inclusive as suas roupas, seria de propriedade do marido. Como sua mãe morreu quando ela ainda era jovem, Edna tinha o direito de receber os lucros adquiridos da herança materna. É esta a sua fonte de renda mais sólida. É a essa renda que Edna se refere, ao tentar explicar a amiga Adèle que sacrificaria certas coisas pelos filhos, mas não a si própria: “Eu desistiria do não-essencial; daria meu dinheiro, daria minha vida, por meus filhos; mas não daria a mim própria”¹²¹ (CHOPIN, 2006, p. 67). Mesmo sendo dona de uma soma de dinheiro, a personagem não tem total controle sobre ele, uma vez que a herança ainda é administrada pela figura do pai: “Tenho um pouco de dinheiro meu, da herança de minha mãe, que meu pai me manda aos poucos”¹²² (CHOPIN, 1994, p. 106).

¹²¹ “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” (CHOPIN, 2006, p. 929).

¹²² “I have a little money of my own from my mother’s estate, which my father sends me by driblets” (CHOPIN, 2006, p. 963).

E, como terceira forma de recurso financeiro, ela encontra dinheiro em suas apostas nas corridas de cavalo. Em uma conversa com Mademoiselle Reisz sobre sua mudança para a “Casa de pombos”, Edna destaca como deve se manter financeiramente, apontando as pinturas e a herança e identificando a terceira forma: “Ganhei uma grande quantia neste inverno, nas corridas” (CHOPIN, 1994, p. 106). O que fica claro nessa declaração de Edna é que nada do que ela elenca como fonte de renda é seguro, uma vez que ela não tem como fazer prosperar os bens que tem: seu futuro como pintora é incerto, a herança é contabilizada pelo pai e a sorte nas corridas não são constantes, podendo, até, lhe trazer dívidas.

A personagem, ainda, cogita em construir sua vida se ligando a um novo homem, que não seu marido – o jovem Robert Lebrun. Mas antes de ter dele a certeza de que não é possível para os dois se unirem, ela se envolve com o libertino Alcée Arobin. Seu relacionamento com Arobin é totalmente desprovido de afeto. O que a liga a ele é o desejo sexual. Casada há um bom tempo, Edna sente ao lado de Alcée desejos que não sentiu ao lado do marido. É o que acontece durante um beijo que Edna e Arobin trocam: “Quando ele se inclinou e a beijou, ela agarrou sua cabeça com força, apertando os lábios dele contra os seus. Foi o primeiro beijo de sua vida em que sua natureza realmente reagira. Era uma tocha ardente insuflando o desejo”¹²³ (CHOPIN, 1994, p. 111). No “despertar” sexual, diante da profusão de sensações que experimenta, ela reconhece que não sente amor por seu marido e que seu casamento foi um capricho, identificando em Robert a pessoa a quem poderia dar satisfações sobre os seus atos: “Não estava pensando no marido; estava pensando em Robert Lebrun. Seu marido parecia-lhe agora uma pessoa com quem se casara sem ter o amor como desculpa”¹²⁴ (CHOPIN, 1994, p. 104).

As experiências extraconjugais de Edna mostram, mais uma vez, que a personagem não corresponde ao estereótipo da mulher casada personificado em Adèle. E, assim como acontece com o seu lado financeiro, ela não encontra estabilidade em nenhum dos homens a quem se liga. Arobin nada mais quer do que seu corpo, e Edna nada mais quer dele do que o prazer que o corpo do jovem lhe oferece; Robert não

¹²³ “When he leaned forward and kissed her, she clasped his head, holding his lips to hers. It was the first kiss of her life to which her nature had really responded. It was a flaming torch that kindled desire” (CHOPIN, 2006, p. 967).

¹²⁴ “She did not mean her husband; she was thinking of Robert Lebrun. Her husband seemed to her now like a person whom she had married without love as an excuse” (CHOPIN, 2006, p. 960).

identifica a possibilidade de se unir a ela, pois ele não consegue enxergá-la como uma mulher diferente das outras que o cercam.

Os passos que Edna dá em direção à sua realização pessoal acabam fazendo com que a sua reputação seja questionada. E quem vem lhe advertir sobre isso é aquela que é considerada o ideal de retidão, o exemplo de mulher e mãe: Adèle Ratignolle. Mesmo receosa de ser identificada com o padrão de vida que Edna levava – “Não devo mais voltar a vê-la aqui; fui muito, muito imprudente hoje”¹²⁵ (CHOPIN, 1994, p. 127) – Madame Ratignolle chega até a sua amiga para lhe avisar sobre como tem sido visto por todos o comportamento dela. O maior medo da amiga é o fato de Edna morar só, sem a companhia de outra mulher e recebendo, constantemente, a visita de Arobin: “Bem, o motivo... você sabe como o mundo é torpe... alguém andou falando sobre as visitas de Alcée Arobin”¹²⁶ (CHOPIN, 1994, p. 127). Do que aponta Madame Ratignolle, é-nos revelada a condição da mulher diante daquela sociedade: primeiro, não era permitido à mulher morar sozinha sem a companhia de outra mulher que protegesse a sua reputação; segundo, esta mulher não poderia receber visitas nem de um homem solteiro e nem de pessoas com má reputação. A visita de Adèle à nova casa da amiga ainda revela mais uma faceta do “Anjo do lar” que esta personagem representa. Não é por vontade própria que Madame Ratignolle vem advertir a amiga, mas por intervenção do marido que, como fica evidente na fala de Adèle, é quem insinua o grave problema que Alcée pode trazer para uma mulher: “Monsieur Ratignolle esteve me contando que apenas suas visitas [de Alcée] já bastam para arruinar a reputação de uma mulher”¹²⁷(CHOPIN, 1994, p. 127).

O projeto de Edna para se tornar independente naufraga porque existe uma impossibilidade histórica intransponível à época. Não é só o fato de seu amor, Robert Lebrun, se negar a começar uma nova vida com ela que a faz se jogar no Golfo do México, mas, também, a impossibilidade de aquela sociedade patriarcal permitir à mulher uma existência autônoma e independente da figura masculina. Assim sendo, não há, nos contornos da sociedade *creole* americana, lugar para uma mulher casada e mãe que procura “um teto todo seu”, uma realização pessoal, fora da instituição do casamento e longe da

¹²⁵ “I shan’t be able to come back and see you; it was very, very imprudent to-day” (CHOPIN, 2006, p. 980).

¹²⁶ “Well, the reason—you know how evil-minded the world is—some one was talking of Alcee Arobin visiting you” (CHOPIN, 2006, p. 979).

¹²⁷ “Monsieur Ratignolle was telling me that his attentions alone are considered enough to ruin a woman’s name” (CHOPIN, 2006, p. 979).

vida familiar. A sociedade burguesa em que Edna se insere lhe nega a autonomia do sujeito, pelo fato de ela ser mulher e, principalmente, mulher casada.

Outro lado da representação do feminino no romance *O Despertar* nos é apresentado na figura de Mademoiselle Reisz. Reisz se diferencia das outras duas mulheres por, em primeiro lugar, não ter casado. Ela é uma velha solteirona que mora sozinha, sem parentes ou amigos próximos. Em nenhum momento da narrativa tomamos conhecimento dos vínculos familiares e/ou amorosos dessa personagem. Ela é um ser enigmático. De todos os personagens de destaque no romance, ela é a única que não possui um primeiro nome. Isso demonstra que ela não pode ser totalmente conhecida/apreendida. De acordo com Gregg Camfield, o sobrenome da pianista, Reisz, seria uma variante da palavra germânica “reizen” (1985, p. 17). O termo “reizen” significa em sua essência, entre outras coisas, “estimular” e “irritar”¹²⁸. Levando-se em conta a atuação da pianista na trama, percebemos que, primeiramente, ela irrita todos com seu comportamento antissocial e com sua autonomia; mas, também, Reisz, com sua música, é responsável, juntamente com o mar e Robert, por estimular Edna em seu processo de autoconhecimento.

Em comparação com as duas outras mulheres de destaque na trama, Adèle e Edna, Mademoiselle Reisz possui aquilo que Edna tanto quer para si e que tanto assusta Adèle: a liberdade e a independência. Além disso, Reisz tem, diferente das outras duas mulheres, uma profissão que lhe garante a auto-sustentação. Por não ser casada e por não ter parentes ao seu lado, a sociedade *creole* permite que ela seja uma profissional. Mas seu trabalho não extrapola os limites que a sociedade patriarcal conservadora permite, isto é, sua profissão está intimamente ligada à música, por isso não se constitui um domínio reservado apenas ao masculino.

Mesmo conquistando para si uma profissão que lhe oferece independência, Mademoiselle Reisz mostra-se propensa a não rejeitar, se lhe fosse oferecida, a possibilidade de união com um homem que lhe pudesse proporcionar um lugar social reservado ao feminino pelo patriarcado: o papel de mulher casada. Em uma de suas conversas com Edna, quando Reisz arranca da protagonista a confirmação de que ela ama

¹²⁸ “Conforme definição do dicionário online disponível neste endereço: <http://dictionary.reverso.net/german-english/reizen>”.

Robert, a pianista deixa escapar que só se ligaria a alguém se ele tivesse uma situação financeira privilegiada e possuísse, também, um espírito elevado:

Se eu fosse jovem e estivesse apaixonada por um homem [...] quer me parecer que ele teria de ser um *grand esprit*; um homem com objetivos grandiosos e a capacidade de alcançá-los; que fosse suficientemente bem-situado para atrair a atenção dos outros homens. Quero crer que se eu fosse jovem e apaixonada, jamais consideraria um homem de calibre ordinário como merecedor de minha devoção”¹²⁹ (CHOPIN, 1994, p. 108) (grifos da autora).

O senhor Pontellier parece se enquadrar no tipo de homem que não seria rejeitado por Reisz. Ele tem espírito empreendedor, é bem sucedido e atrai o olhar dos outros, como fica claro quando ele é elogiado como o “melhor marido do mundo”¹³⁰ (CHOPIN, 1994, p. 18). Assim sendo, as palavras da pianista ressoam como uma admoestação para o comportamento de Edna. Dessa forma, embora Reisz fuja ao padrão estabelecido como o ideal de mulher daquela sociedade, uma vez que não está envolvida com as atividades de mãe e esposa e possui uma profissão que lhe assegura o sustento, ela incorpora uma fala que valoriza o ideal de homem que garantiria a qualquer mulher uma situação confortável dando-lhe uma posição social e financeira de destaque.

No que se refere ao aspecto físico, Mademoiselle Reisz é descrita pelo narrador e por alguns personagens como possuidora de um estereótipo de megera. Sua composição física cria um contraste com a de Adèle e com a de Edna. No que se refere ao modo como o narrador a descreve, são abordados o temperamento e o porte físico da personagem. No primeiro momento em que ela aparece para fazer uma ação na narrativa, Reisz é introduzida como alguém não sociável, que, numa época de férias, prefere ficar longe de todos, criando um isolamento em um ambiente que procura integrar os veranistas: “[Robert] virou-se e afastou-se apressado para um dos chalés mais distantes onde Mademoiselle se escondia”¹³¹ (CHOPIN, 1994, p. 40). Em outro momento, o narrador repassa o que os outros dizem sobre Mademoiselle Reisz não gostar de se

¹²⁹ “If I were young and in love with a man [...] it seems to me he would have to be some grand esprit; a man with lofty aims and ability to reach them; one who stood high enough to attract the notice of his fellowmen. It seems to me if I were young and in love I should never deem a man of ordinary caliber worthy of my devotion” (CHOPIN, 2006, p. 964).

¹³⁰ “the best husband in the world” (CHOPIN, 2006, p.887).

¹³¹ “He turned and hurried away to one of the far cottages, where Mademoiselle Reisz was shuffling away” (CHOPIN, 2006, p. 905).

socializar, evitando a companhia de outros, sejam eles seus vizinhos ou passantes. Ao comentar sobre as moradias da personagem, o narrador frisa: “Algumas pessoas garantiam que o motivo para Mademoiselle Reisz escolher apartamentos sob o telhado era desencorajar a aproximação de mendigos, pedintes e visitas”¹³² (p. 84). O modo como o espaço escolhido por Reisz para viver é mostrado na narrativa ainda permite associar a sua moradia com o estereótipo da bruxa, uma eremita que mora em castelos longínquos e sombrios ou que vive em torres altas.

Na primeira caracterização da pianista, o narrador começa mostrando as características de temperamento e de falta de sociabilidade dela. Não há nada na descrição de seus atributos que a enalteça; pelo contrário, tudo procura chamar atenção para o lado ruim da personagem: “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”¹³³ (CHOPIN, 1994, p. 40).

Quanto à apresentação física da personagem por parte do narrador, ele mostra Reisz como alguém desagradável:

Era uma mulher sem atrativos físicos, de rosto e corpo pequenos e enrugados e olhos febris. Não tinha o menor gosto no trajar e usava uma profusão de rendas pretas desbotadas com um ramallete de violetas artificiais preso no lado de seu cabelo¹³⁴ (CHOPIN, 1994, p. 40).

O trecho exalta o caráter artificial e gasto de Reisz, além de fazer referências à falta de sincronia com as vestimentas femininas. Mas não é só nesta primeira aparição da personagem que o narrador procura mostrá-la como feia e desagradável na aparência. Ele ainda usa, em capítulos seguintes, palavras que realçam o lado fisicamente degradante da personagem. Por exemplo, ele qualifica seu sorriso como “riso deformante” ou “seu riso provocava a contorção de seu rosto”¹³⁵ (CHOPIN, 1994, p. 85). Ou, ainda, o narrador procura mostrar que ela não muda sequer a sua roupa. No primeiro encontro de Edna e

¹³² “Some people contended that the reason Mademoiselle Reisz always chose apartments up under the roof was to discourage the approach of beggars, peddlars and callers” (CHOPIN, 2006, p. 944).

¹³³ “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 (CHOPIN, 2006, p. 905).

¹³⁴ She was a homely woman, with a small weazened face and body 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, 2006, p. 905).

¹³⁵ “Her laugh consisted of a contortion of the face and all the muscles of the body” (CHOPIN, 2006, p. 944).

Reisz, depois da temporada de verão em Grand Isle, o narrador chama a atenção do leitor para o fato de Mademoiselle Reisz usar “ainda as rendas surradas e o buquê de violetas artificiais no lado da cabeça”¹³⁶ (CHOPIN, 1994, p. 85).

Como se percebe, diferente do que ocorre com Edna e, principalmente, com Adèle, não há nada na caracterização de Reisz que a mostre como uma mulher de atrativos. Nesta personagem, ocorre a morte do ideal de beleza física. Esta morte associa-se no apagamento de sua sensualidade e sexualidade. E a falta desses dois atributos torna Reisz, mais uma vez, uma mulher independente que não traz ameaça ao patriarcado uma vez que ela não é vista sequer como objeto de desejo ou como figura que possa se somar ao masculino. Some-se a todas essas características o fato de a pianista ser velha. O fator idade também lhe reserva uma posição social e sexual que se distancia das outras duas figuras femininas, Adèle e Edna, tornando-a duplamente desagradável ao olhos dos outros.

Na caracterização de Reisz como alguém desagradável, não é só o narrador que a vê assim. Ela deixa essa mesma impressão até em Edna, que depois a tem como confidente: “Foi durante um desses estados de espírito que Edna procurou Mademoiselle Reisz. Não se esquecera da impressão extremamente desagradável que seu último encontro lhe causara”¹³⁷ (CHOPIN, 1994, p. 80). Outro personagem que concebe a pianista como alguém socialmente intragável é Alcée Arobin: “Ouvi dizer que é meio doida”¹³⁸ (CHOPIN, p. 111), diz o jovem ao se referir ao modo excêntrico de Reisz se comportar.

Se levarmos em conta os dois momentos espaciais em que a narrativa se passa, Grand Isle e New Orleans, perceberemos que Mademoiselle Reisz está socialmente afastada dos grupos sociais do romance. Sua única ligação com estes grupos se dá através do casal Edna/Robert. Mas, como não há nenhuma cena, seja durante o verão na ilha ou já no ambiente citadino, que mostre Reisz e Robert dividindo algum momento, nem que seja uma menção do narrador, percebe-se que é Edna a única personagem a se socializar com a pianista. Dessa maneira, ela configura-se como uma personagem solitária e reclusa.

¹³⁶ “She still wore the shabby lace and the artificial bunch of violets on the side of her head” (CHOPIN, 2006, p. 944).

¹³⁷ “It was during such a mood that Edna hunted up Mademoiselle Reisz. She had not forgotten the rather disagreeable impression left upon her by their last interview” (CHOPIN, 2006, p. 940).

¹³⁸ “I’ve heard she’s partially demented” (CHOPIN, 2006, p. 966).

O ostracismo da personagem é que lhe assegura a individualidade. A pianista se distancia da sexualidade, do amor, da feminilidade e da companhia dos outros para manter-se viva artisticamente e independente de uma figura masculina. Dessa maneira, Mademoiselle Reisz não pode ser identificada como vitoriosa com seu estilo de vida. Ela perde algo no mesmo instante que consegue uma conquista. De acordo com Jules Chametzky, a existência autônoma de Reisz é ganha devido à sua “renúncia à carne e às convenções dos relacionamentos humanos”¹³⁹ (CHAMETZKY, 1994, p. 222).

Em suma, Mademoiselle Reisz não possui nada do idílico estereótipo do gênero feminino criado pelo patriarcado e exaltado dentro daquela sociedade *creole* apresentada no romance de Kate Chopin. Ela, ao contrário, é identificada como o oposto de tudo que esse estereótipo representa. Segundo Bear, “a identidade de Reisz como um ser social viável é claramente posto em questão no decorrer do romance porque ela não imita as expectativas patriarcais de um ser feminino gendrado”¹⁴⁰ (2009, p. 30).

Como apontam alguns críticos (BEAR, 2009, p. 32 – 33), o fator sexual parece ser o maior diferencial entre as três mulheres. Mas não é só este ponto que diferencia as três. Há, também, o fator comportamental. Como Adèle se comporta de acordo com os padrões estabelecidos para a mulher de sua época, ela é identificada como o modelo aceitável. Além de se comportar como o esperado pela sociedade, Adèle Ratignolle ainda aceita esse tipo de comportamento e procura fazer com que Edna siga o mesmo modelo. Mas, como Edna deseja algo além do que lhe é imposto, ela quebra com tudo o que Adèle representa e procura criar para si uma nova perspectiva de vida. Em sua busca existencial, Edna não quer para si o que representa a emancipada Reisz. O ostracismo e a falta de reconhecimento social, que tão bem caracterizam Mademoiselle Reisz, são atributos que não correspondem ao ideal que Edna busca.

Se Edna faz uma análise de sua vida, como mulher, ela também analisa a condição de outras mulheres, como Reisz e Adèle. Ao não querer ser como Adèle, a mulher do lar, e não se identificar com a vida de Reisz, a figura do ostracismo, Edna exige para si uma nova forma de existência, que nem mesmo ela consegue nomear, pois é algo que não possui forma exata na sociedade em que ela se encontra inserida.

¹³⁹ “renunciation of the flesh and, of conventional human relationships”.

¹⁴⁰ “Reisz’s identity as a socially viable being is clearly called into question throughout the novel because she does not conform to patriarchal expectations of a female gendered being”.

Na representação dessas três mulheres, Kate Chopin sugere as multiplicidades de papéis que a mulher assume na sociedade, inclusive em uma sociedade patriarcal, onde modelos são impostos à mulher. Mas, ao mesmo tempo, mostra como a sociedade trata aquelas mulheres que se enquadram no que é esperado delas e como são tratadas as que se distanciam dos padrões preestabelecidos.

O texto ainda nos permite focar um grande número de outras personagens femininas que aparecem na trama de maneira secundária. Como afirma Elizabeth Ammos, “O pano de fundo de *O Despertar* é preenchido com mulheres negras sem nome e sem face, cuidadosamente classificadas como negras, mulatas, morenas e escuras”¹⁴¹ (1994, p. 309). Há ainda as mulheres consideradas oriundas da mistura com outros povos, como os mexicanos, por exemplo. É o caso da personagem Mariequita. Esse grupo de mulheres é estigmatizado socialmente, uma vez que o espaço norte-americano em que se desenvolve a trama desvaloriza essa mistura de raças. Com relação a essas mulheres que tem papel secundário na trama, Edna não encontra um modelo porque elas são vistas como um grupo étnico inferior, dado o contexto pós-escravocrata em que se passa a narrativa. Para uma sociedade em que para cada tom de pele ou para cada miscigenação entre grupos é criado um nome específico, que distingue um indivíduo de outros, ser rotulado como pertencente aos que têm menos valor era inconcebível para uma mulher branca, americana e de classe abastada. Assim sendo, nem o narrador, nem a protagonista da trama enxergam nessas mulheres de cores e classe social desprestigiadas uma possibilidade de comparação. Como bem pontua Elaine Showalter, enfocando as tecnologias de gênero que envolvem Edna e as mulheres de cor,

O outro lado do terror de solidão de Edna, no entanto, é a opressão de classe assim como a de gênero que a mantém em uma prisão própria. Ela passa despercebida também quando ela deveria notar a dupla posição de dama privilegiada e opressora das mulheres na sociedade sulista. Movendo-se nos seus ‘labirintos de contemplação interior’, Edna sequer percebe a silenciosa babá mulata que toma conta de seus filhos, a pequena garota negra que move os pedais da máquina de costura de Madame Lebrun, a lavadeira que a mantém

¹⁴¹ “The background of *The Awakening* is filled with nameless, faceless black woman carefully categorized as black, mulatto, quadroon, and Griffe” (os termos referentes às cores dessas mulheres carecem de um correspondente preciso em português).

em delicada brancura, ou a criada que recolhe seu vaso quebrado. Ela nunca faz conexões entre sua posição e as das outras¹⁴² (1993, p. 184).

Há ainda a figura de Aline Lebrun. A mãe de Robert e Victor, assim como Reisz e Edna, destoa do tipo feminino passivo; mas, como ocorre com as duas grandes figuras que são antípodas da protagonista, Aline não constitui um modelo que possa servir de espelho para Edna. Viúva, Aline Lebrun gerencia seus negócios e, embora fale do esposo, não há demonstrações de que ela sinta saudades dele, com exceção do momento em que tem que tomar conta dos filhos. Na verdade, ela já tem outro pretendente, Montel, mas parece não querer casar porque se encontra em uma situação de conforto. Ela também é dada a ler uma literatura que possui personagens imersas em degradação – o livro de Goncourt (Edmund). Seu filho Victor agrava ainda mais a situação de boa esposa de Aline: o rapaz tem 19 anos, mas o marido de Aline parece que morreu há vinte anos. E desde a morte do marido que Montel a corteja. Cabe ao leitor a seguinte pergunta: seria Victor filho de uma relação fora do casamento? A forma como a mãe o trata demonstra, segundo Reisz, que ela adora mais o jovem que seu irmão Robert. Além do mais, os dois rapazes são totalmente diferentes. Na forma como Reisz e Aline se mostram mulheres independentes, cria-se uma aproximação entre as duas. Mas Aline torna-se mais aceitável no contexto patriarcal porque ela casou, tornou-se mãe, enviuvou e herdou bens que lhe permitem manter-se com seu trabalho. Ela completou o que aquela sociedade espera de uma mulher. Ela, ainda, encontra-se restrita ao ambiente familiar e possui o status de beleza da mulher *creole*.

Edna possui em Adèle e Reisz os possíveis marcos de referência para seu sexo. Como não quer o que nenhuma das duas representa e como não acha espaço dentro da sociedade em que vive para se emancipar, a protagonista acaba criando para si uma alternativa que parece ser a que melhor lhe possibilitaria um preenchimento de suas expectativas como indivíduo de vontade: um mergulho nas águas do Golfo do México. Desta falta de modelo a seguir e da total inaptidão da personagem para adaptar-se ao que lhe é oferecido constitui-se a característica demoníaca lukacsiana de Edna Pontellier.

¹⁴² “The other side of Edna’s terror of solitude, however, is the bondage of class as well as gender that keeps her in a prison of self. She goes blank too whenever she might be expected to notice the double standard of ladylike privilege and oppression of women in southern society. Floating along in her ‘mazes of inward contemplation’, Edna barely notices the silent quadroon nurse who takes care of her children, the little black girl who works the treadles of Madame Lebrun’s sewing machine, the laundress who keeps her in frilly white, or the maid who picks up her broken glass. She never makes connections between her lot and theirs”.

A solidão de Edna/Eduarda refletida nos modelos femininos apresentados em *Riacho Doce*

De modo geral, a obra de José Lins do Rego apresenta uma criação literária que reproduz o sistema social em que ela é gerada: centra-se na figura do masculino, dando ao feminino a condição de marginalizado, de subalterno, uma vez que o feminino não se encontra, preferencialmente, no centro de visão dos narradores criados por esse autor. A escolha desse ponto de vista narrativo é capaz de, nas palavras de Sacramento, “[...] proporcionar um painel das relações interpessoais daquela sociedade agrário-patriarcal” (2001, p. 24) que serviu como inspiração para a criação artística do escritor paraibano. Destacando a representação do feminino na narrativa de José Lins do Rego, os romances do escritor podem ser divididos, apenas para o propósito desse estudo, como pertencentes a três categorias.

Na primeira delas, o papel principal é dado ao homem e é ele quem atua e, muitas vezes, conta sua própria história, deixando à margem da narrativa suas companheiras mulheres, cujas vozes são totalmente silenciadas ou tornam-se ecos da voz masculina. Nessa categoria, está o maior número de textos produzidos pelo autor: *Menino de engenho*, *Banguê*, *Doidinho*, *Moleque Ricardo*, *Cangaceiros*, *Pedra bonita*, *Eurídice* e *Pureza*. Na segunda categoria, o homem atua como agente de movimentação da narrativa, além de ser o centro de focalização de um narrador de terceira pessoa, mas a figura da mulher ganha um contorno mais denso. Nesse tipo de romance, é dado à mulher, mesmo que de forma indireta, o direito à voz. Esta voz, comumente, destoa da visão apresentada pelo masculino. A narrativa acaba acontecendo devido ao diálogo das vozes organizado pelo narrador onisciente que tece a trama. Para esse grupo de romances de José Lins, a seguinte fala de Heloisa Toller Gomes resume a função desse narrador que constrói sua narrativa utilizando diferentes vozes “gendradas”: “[...] delegando a seus personagens a maior parte da responsabilidade narrativa, os textos encorajam o leitor a escolher o próprio fio a seguir, em seu denso tecido textual” (1981, p. 145). Os romances *Fogo morto*, *Usina* e *Água-mãe* constituem os expoentes dessa vertente do escritor. Diferente do que

ocorre, por exemplo, no primeiro grupo de romances, neste segundo grupo, há uma abertura artística que permite

[...] conhecer o fundo falso das ideologias que aprisionam o sujeito feminino. Ou seja, a tipicidade das mulheres apresentadas, seu perfil de recato e obediência originado na matéria extraliterária, dos padrões culturais da época, é, pelo universo artístico dialógico da obra, estilizada e posta criticamente em questão (BÜHLER, 2005, p. 73).

E, por último, aparece o único romance de José Lins que dá voz e papel principal a uma mulher, *Riacho Doce*. Conduzido por narrador em terceira pessoa, cujo processo narrativo se pauta na seletividade múltipla¹⁴³, *Riacho Doce* tem como eixo estrutural a vida da sensível jovem sueca Edna/Eduarda. O romance focaliza a vida dessa mulher em três espaços distintos, com destaque para o primeiro e o terceiro espaços: o burgo onde nasceu e viveu até casar-se com o engenheiro Carlos; a capital da Suécia, Estocolmo, onde morou durante um curto tempo com o marido; e a região litorânea de Alagoas, denominada de Riacho Doce, onde passa a viver depois de deixar o seu país natal.

Como *Riacho Doce* se diferencia dos demais romances de José Lins do Rego no que se refere à personagem feminina, ele oferece uma nova perspectiva quanto à representação do feminino, uma vez que traz a mulher como protagonista da narrativa, o que permite que ela não venha ou filtrada pela voz masculina ou seja ouvida apenas na surdina. Até mesmo quando o narrador, na seletividade do foco narrativo, escolhe um personagem masculino, Carlos ou Nô, como prisma momentâneo na composição do texto, ele o faz sempre mostrando a visão do masculino sobre a protagonista do romance. Dessa forma, Edna está inquestionavelmente no centro da narrativa.

Além do foco narrativo, podemos apontar mais um fator para diferenciar *Riacho Doce* de outros romances de José Lins do Rego: há nele um destaque para as personagens femininas quanto ao domínio das ações dramáticas, ou seja, as mulheres do romance desenvolvem mais ações do que os homens. Elas ainda se constituem o maior número de personagens na obra.

¹⁴³ Conforme explorado por Norman Friedman, em “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”, “A aparência dos personagens, o que eles fazem e dizem, portanto – podem ser transmitidos ao leitor unicamente através da mente de alguém presente” (FRIEDMAN, 2002, p. 177) .

No que se refere ao universo das personagens femininas, *Riacho Doce* apresenta, como já sinalizamos, um número considerável delas. Nesta parte de nossa análise interessa-nos investigar o modo como estas personagens femininas são relacionadas à protagonista, Edna/Eduarda, possibilitando-nos uma abordagem de gênero que extrapole a visão simplista da diferença sexual, apenas. Das personagens femininas do romance, que listamos aqui, são as que, de alguma forma, apresentam-se como modelos comparativos para a protagonista do romance: Ester, Matilde, Elba, Sigrid, Norma, Helena, Aninha e a mãe de Nô.

Com o objetivo de analisarmos o modo como as personagens femininas dialogam com Edna/Eduarda, as personagens listadas anteriormente serão reagrupadas em categorias de análise, levando em conta a função que cada personagem desenvolve na narrativa, tomando como base a representação do feminino. Desta forma, poderíamos pôr em um mesmo patamar Matilde e a mãe de Nô, que representam o estereótipo da Mulher-Mãe; em outro, teríamos Elba e Aninha, a representação da viúva e matriarca de um grupo familiar; e um terceiro seria formado por Sigrid e Norma, as filhas que irão repetir o destino de mulher de suas mães. Ester e Helena estariam cada uma em posições diferentes, uma vez que elas exercem papéis diferenciados, quanto à representação do feminino. Mais uma vez, reforçamos a funcionalidade dessa divisão para nos permitir analisar o modo como essas personagens dialogam com Edna/Eduarda, criando, dessa maneira, um painel feminino que coloca a protagonista reclusa, ou seja, em um ambiente de isolamento, destacando, portanto, a sua solidão diante dos padrões impostos pelo patriarcado na configuração do feminino.

Iniciando nossa análise com a representação da Mulher-Mãe, percebemos que Matilde, a mãe da protagonista, e a mãe de Nô – que não possui um nome – são a representação da estereotípia da mulher casada, vivendo para o lar e cuidando do marido e dos filhos. Dessa configuração delas no romance é que podemos agrupá-las em um par.

Matilde é caracterizada como subjugada e passiva diante da força de sua sogra, a velha Elba; e possui apenas rápidos momentos de revolta, quando vê a filha Edna/Eduarda ameaçada, como, por exemplo, quando a filha é acusada de roubo pela mãe de Norma ou quando Edna/Eduarda apanha do próprio pai. O romance reforça o fato de Matilde viver para suas atividades de mãe e de esposa, não demonstrando qualquer sinal de revolta diante das funções que lhe são impostas: “A mãe [Matilde] era

aquela criatura apática, fria, amando os filhos como se fosse seu dever, amando-os como fazia o almoço e o jantar, como lavava roupa ou tomava conta dos animais” (REGO, 2003, p. 39).

A figura da Mulher-Mãe não é o modelo que Edna/Eduarda busca para si. Ainda na adolescência, a protagonista procura afastar de si a possibilidade de repetir o destino de mulher que sua mãe encarna. Ao identificar a passividade e o trabalho constante e cansativo da mãe, Edna/Eduarda se questiona se ela teria que ser como Matilde: “[...] sua mãe estaria na beira do fogão. Os animais já teriam recebido o cuidado de suas mãos [...] teriam conhecido o zelo da boa Matilde [...] de mãos calosas de homem. Teria que ser como sua mãe?” (REGO, 2003, p. 57). A resposta ao seu questionamento afasta Edna/Eduarda de Matilde para ligá-la à figura da mulher solteira e independente que deixa o seu lugar de origem para ganhar a vida com seu trabalho: “A mestra [Ester] não permitiria uma coisa destas. Sairia pelo mundo com Ester. E ambas encontrariam quem fizesse por elas o mesmo que ela havia feito pela Espanhola [libertado a Espanhola]” (REGO, 2003, p. 57). Essa ligação que Edna/Eduarda cria com Ester tem um caráter bem mais profundo do que a relação professora/aluna poderia permitir, como vimos anteriormente. Neste momento, interessa-nos o fato de Edna/Eduarda não identificar-se com a figura da mãe e com o ideal de mulher que Matilde representa, vendo em Ester uma idealização de um modelo diferente.

Para fugir do padrão feminino da mãe, Edna/Eduarda procura casar com um homem que não espelhe a figura do seu próprio pai, e, conseqüentemente, afaste de si a possibilidade de repetir a vida de entrega de Matilde. É por isso que ela rejeita as investidas dos outros rapazes do burgo onde mora. Para ela, eles significavam a certeza da repetição da vida da mãe: “Todos eles [os homens] queriam uma mulher que fosse boa – boa para os porcos, para as galinhas, para as vacas. Uma mulher que lhes desse a cama e a casa em boa ordem” (REGO, 2003, p. 94). Ao escolher Carlos para esposo, Edna/Eduarda não só se distancia da vida que sua mãe levava, mas, como era seu grande desejo, se aproxima da sua ex-professora, Ester. É o que fica evidente na passagem seguinte que focaliza o casamento de Edna/Eduarda com Carlos: “[Carlos] Era engenheiro, trazia grau da universidade [...] conversaram de coisas que outros ali não sabiam o que era. Era também da música, como Roberto” (REGO, 2003, p. 108). O trecho mostra que o engenheiro era exaltado, primeiro, por se diferenciar dos outros

homens que Edna/Eduarda conhecia e, depois, por se aproximar do homem que Ester, a professora querida, escolhera para marido.

Quanto à mãe de Nô, a segunda mulher da narrativa a encarnar a estereotipia da Mulher-Mãe, a protagonista de *Riacho Doce* não consegue distinguir a presença desta personagem diante das outras figuras com quem passa a conviver no Brasil. Sem nome, sem voz, sem um rosto específico, a mãe de Nô nada mais é do que o exagero do estereótipo feminino da passividade e da abnegação. Essa mulher é tão exageradamente apagada como sujeito que lhe é privado o direito de cuidar de todos os seus filhos, uma vez que sua sogra, Aninha, lhe retira seu filho Nô: “Quando Nô era pequeno, dormia na sua [de Aninha] cama. Tratava dele como mãe. A nora tinha os outros. Aquele seria seu, todo seu” (REGO, 2003, p. 241).

A representação da Mulher-Mãe vai ter sua continuação em duas outras figuras femininas. Sigrid e Norma, ao contrário de Edna/Eduarda, passam do estereótipo das meninas que necessitam de proteção para o de Mulher-Mãe, identificada nas personagens anteriores, Matilde e a mãe de Nô. A irmã e a amiga de infância de Edna/Eduarda são representantes do feminino que, desde jovens, parecem destinadas a perpetuarem o que são suas mães. Em uma delas tem-se a exacerbação da fragilidade da mulher e na outra a ligação com o masculino através do casamento. A primeira referência que o narrador oferece de Sigrid mostra-a como uma frágil figura: “A sua irmã mais moça, a pálida Sigrid, se encostava nela, procurando proteção. [...] A velha Elba falava da fraqueza de Sigrid como se a menina tivesse culpa [...] Menina doente, não comia, não tinha coragem para coisa nenhuma” (REGO, 2003, p. 45). Já Norma, embora não fosse “como Sigrid, fraca, chorando por tudo” (REGO, 2003, p. 46), é identificada, desde o início da narrativa, como o par romântico da figura masculina mais forte: “Norma gostava dele [Guilherme]. Todos diziam que os dois namoravam” (REGO, 2003, p. 46). O destino das duas é o casamento.

Em Norma, ainda é explorada a simbologia da mulher como genitora. De todas as meninas do romance, Norma é a única personagem que possui uma boneca, objeto que indica uma preparação prévia da menina para se tornar mulher e mãe. Ao roubar a Espanhola, boneca da amiga, Edna/Eduarda não empreende essa ação com o intuito de tomar o lugar de Norma como dona da boneca, mas como forma de libertar a Espanhola que, na visão da protagonista, encontrava-se prisioneira. Na simbologia que o brinquedo

boneca traz, não é a representação de filha que conta para Edna/Eduarda, mas a imagem de um ser que se acha prisioneiro de um algoz:

[...] a boneca era de Norma e estava com a colega, encarcerada, trancada, dentro de uma caixa, deitada como morta. Norma escravizava a Espanhola [...] Começou assim a sofrer pela boneca prisioneira. [...] E sonhava com o destino da boneca. [...] E começou a premeditar um assalto que libertasse a prisioneira (REGO, 2003, p. 48).

A confirmação de que Norma e Sigrid dão continuidade ao modelo da Mulher-Mãe está no modo como a narrativa as retira da ação no romance. Tanto Norma quanto Sigrid se afastam da trama através do casamento. Depois que casam, elas se constituem personagens alusão, sendo apenas referidas pelo narrador ou pela protagonista. Desde o início da narrativa, é esperado que Norma se casasse com Guilherme e, em contrapartida, que Oto case-se com Sigrid. Desse modo, a narrativa já constitui para estas duas jovens mulheres os seus respectivos pares masculinos. Embora não se case com Guilherme, uma vez que este, como homem, escolhe o caminho de se afastar do burgo através do trabalho e sem ter que se ligar a alguém em casamento, Norma acaba se unindo a outro homem, não fugindo ao seu destino de mulher. A previsão de que a família de Edna/Eduarda e a de Norma iriam se ligar se confirma no matrimônio de Sigrid e Oto.

Na análise do destino dessas mulheres, Norma e Sigrid, Edna/Eduarda reconhece, primeiramente, o apagamento das duas como sujeitos e, depois, a continuação do legado de abnegação que sua própria mãe, Matilde, representa: “Norma se casara, tinha filhos, era escrava do seu marido. Sigrid, magra e lânguida, passava o dia no trabalho, dando conta do que não podia. Os homens queriam braços e ventres” (REGO, 2003, p. 95). Novamente, é na figura de Ester que Edna/Eduarda reconhece a responsável por fazê-la enxergar de maneira diferenciada o que a circunda:

Os homens queriam braços e ventres. Não havia nenhum [homem] naquela redondeza que não fosse como o seu pai era – criatura insignificante, de olhar passivo, de jeito grosseiro. Ester lhe dera um conhecimento diverso da vida, lhe ensinara coisas maravilhosas (REGO, 2003, p. 95).

As observações de Edna/Eduarda acabam questionando “a maneira como as mulheres são forçadas a assumir papéis fixos e predeterminados como personagens de

ficção” (BONNICI, 2007, p. 79), além de mostrar “[...] a natureza construída das relações de gênero” que “[...] aparentemente neutras são, na verdade, engendradas em consonância com a ideologia dominante” (ZOLIN, 2009, p. 227) do patriarcado. Ao identificar o papel forjado para o feminino e para o masculino na sociedade em que vive, Edna/Eduarda questiona os papéis fixos que são impostos aos gêneros dentro daquele sistema sociocultural do patriarcado. Este questionamento que a protagonista faz revela uma autoconsciência do que está reservado ao seu gênero naquele sistema social que mostra que “[...] o engendramento masculino possui conotações positivas [ligadas à posse do feminino]; o feminino, negativas [ligadas à ideia de passividade]” (ZOLIN, 2009, p. 227).

Além dos modelos anteriores, aparece também, como representação do feminino, a figura da mulher que se aproxima do estereótipo masculino, assumindo, dentro da família, o papel de líder. Elas são representadas por dois núcleos familiares dos principais espaços romanescos de *Riacho Doce*. Há uma repetição da estrutura familiar da casa de Edna/Eduarda, na Suécia, na casa de Nô, no Brasil. Tanto um núcleo quanto o outro possui como representação do clã familiar a figura de uma mulher viúva e idosa, Elba e Aninha. É essa mulher que exerce o poder sobre todos da casa: no filho, na nora, nos netos.

Na família de Edna, mandava a velha avó Elba. Senhora absoluta de todos, a velha inspirava medo nos netos e na nora, além de intimidar o próprio filho: “[a] velha avó, era ela que mandava na família inteira. Era ela que fazia seu pai tímido como um menino e inspirava medo à sua mãe [...] manobrava sua tribo como dona de tudo, como senhora absoluta” (REGO, 2003, p. 38). Diante de sua figura gorda e alta, todos diminuía o tom de voz e não procuravam contrariá-la. O medo que impõe em todos faz com que a protagonista associe a sua imagem com a dos dragões das histórias infantis.

No núcleo familiar de Nô, a velha Aninha é quem governa. Envelhecida, magra e fisicamente debilitada, Aninha possui o poder de controlar não só os membros de sua família, mas uma comunidade inteira: “[a velha Aninha] Sempre tivera força de fora, de cima, para as manobras com os outros [...] Velha sábia, de poderes estranhos, de coração duro. Era forte na dor, na desgraça, na alegria” (REGO, 2003, p. 137).

Estas duas matriarcas são aproximadas aqui para mostrar o modo como o sistema patriarcal delega poderes ao feminino. A própria protagonista, em dois momentos distintos, aproxima as duas matriarcas. Em uma carta para a irmã, Edna afirma que “[h]á

por aqui uma velha que é como a nossa avó Elba” (REGO, 2003, p. 175). Em outro momento, quando Edna/Eduarda se encontra sozinha com Aninha, o narrador mostra como a protagonista analisa a velha senhora: “Edna olhou a velha [Aninha], e viu a avó Elba naquela mulher escura e magra. Era a velha Elba, devia ser a mesma para os outros e falar de Deus com a mesma voz seca” (REGO, 2003, p. 233).

Como aceitar, dentro de um sistema patriarcal, que uma mulher comande diretamente a família? Nos dois casos, a viuvez é o fator de maior peso no apoderamento de Elba e Aninha, embora outros possam ser também elencados. Dentro do primeiro núcleo familiar, é a experiência, aliada aos anos de vida, que faz com que Elba seja elevada ao patamar de superioridade diante de todos de sua casa: “Todos sabiam que a velha Elba conhecia de coisas, mais do que todo mundo” (REGO, 2003, p. 38). Ao focar o irmão robusto de Edna/Eduarda, Guilherme, em contraste com a frágil Sigrid, o narrador procura exaltar o lado físico e audacioso do jovem, igualando-o com o pai e com a avó Elba naquilo que os singulariza: “Guilherme, porém, era o contrário da irmã mais moça. Forte, sadio, tinha a robustez do pai e qualquer coisa do espírito da velha Elba. Autoritário, a vontade dele devia sempre prevalecer para os amigos, para as irmãs” (REGO, 2003, p. 46). Ao igualar o pai e a avó no forjamento do jovem Guilherme, é exaltado aqui o caráter de superioridade da figura da matriarca da família de Edna/Eduarda, uma vez que a qualidade indefinida da avó – “qualquer coisa do espírito da velha Elba” – dá um destaque positivo, assim como a força do pai, a Guilherme.

A força da matriarca Elba ainda é reforçada quando o narrador, usando os pensamentos de Edna/Eduarda, identifica na voz da avó um canto semelhante ao dos homens, contrastando com a voz suave e doce da mãe da protagonista: “O canto de sua mãe era terno, manso, um louvor ao mestre, como uma florzinha [...] A velha Elba cantava grosso, como um homem [...]” (REGO, 2003, p. 54). Neste caso em particular, ao contrastar a voz de Matilde e Elba, a protagonista realça o caráter masculino e impetuoso que a avó possuía e reforça a passividade e fraqueza da mãe. Ainda enfocando a postura da velha Elba na igreja, Edna/Eduarda destaca o fato de a oração da avó, durante o culto, ter a força de uma advertência a Deus, em vez de uma súplica ou pedido, em outro jogo de contraste com a oração da mãe, que é “quase um gemido” (REGO, 2003, p. 54). Na visão da neta, a avó tentaria igualar-se a Deus: “[...] era como se [Elba] dissesse: ‘Olha, Deus do céu, tu mandas no mundo, moves os astros, movimentas a lua e as estrelas, mas

eu mando nos meus, no meu filho, na minha nora, nos meus netos. Sou também uma rainha, uma soberana” (REGO, 2003, p. 54). Nem mesmo a voz do pai, que também cantava grosso, se assemelharia à arrogância da velha Elba.

Enfocando o empoderamento de Aninha, podemos afirmar que é a sua ligação com o sagrado, com o mundo das divindades, que a põe em situação de destaque perante os familiares e a própria comunidade onde vive. A ligação com o divino e os seus mais de oitenta anos conferem à matriarca um lugar diferenciado no sistema social em que vive, fazendo com que todos, inclusive os que se encontram fora daquele núcleo familiar, tenham respeito, admiração e temor à velha.

O modo como o narrador destaca a força da velha Aninha dentro do espaço em que vive, seja a sua casa ou a colônia de pescadores, assemelha-se com a maneira como o escritor José Lins do Rego caracterizou a figura do Senhor de engenho nos romances do “Ciclo da cana-de-açúcar”. Ela tem uma postura rígida, tenta manter uma ordem instituída, não deixa que os que a cercam tomem decisões que diferem das suas e, ainda, assume o direito de gerenciar o destino dos outros. É através de Aninha que a ordem instituída pelo patriarcado se materializa no romance, quando o narrador mostra qual seria o pensamento da velha quanto ao lugar reservado à mulher dentro daquele sistema social:

Para a velha, Edna constituía um perigo. Às vezes, quando a via descendo para a praia, e a olhava quase nua, quando a via espalhada na areia como um peixe fora d’água, ela devia, no íntimo, censurar aquela liberdade: mulher não deveria tomar banho de mar. Mulher era para parir, trabalhar, criar filhos, morrer (REGO, 2003, p. 172).

Na caracterização do poder e do destaque conferidos a essas duas personagens viúvas, o modo como elas são nomeadas tem funcionalidade interpretativa. Por exemplo, a escolha do nome da avó de Edna/Eduarda, Elba, reforça ainda mais o seu caráter de superioridade. Segundo Milton Marques e Elizabeth Marinheiro há duas possibilidades para se explicar o nome de Elba: “tanto pode vir do alemão *halbe* significando *metade*, como do céltico *elf*, significando *alta* e *montanhosa*” (MARQUES JR. e MARINHEIRO, 1990, p. 141) (grifos dos autores). Em ambos os casos, o nome da personagem se coaduna com o seu papel na narrativa, “tendo em vista a sua posição acima de todos da família, inacessível e inabordável” (MARQUES JR. e MARINHEIRO, 1990, p. 141),

como aponta a origem céltica. Quanto à segunda origem, a alemã, Elba constitui a primeira metade “da opressão de que Edna será vítima. A outra metade é a velha Aninha” (MARQUES JR. e MARINHEIRO, 1990, p. 141).

Quanto ao nome de Aninha, percebe-se que há nele uma construção irônica. Forma diminutiva de Ana (“Pela primeira vez em sua vida não confiava em si, não se sentia a mesma Ana a quem Deus e os santos confiaram segredos” (REGO, 2003, p. 244)), o sentido de carinho que o radical empresta ao nome e os significados deste nome apenas confirmam o caráter de ironia verbal que há nele. Ainda segundo Milton Marques e Elizabeth Marinheiro, o nome Ana significa Graça e Ovelha, o que traria uma conotação de passividade e benfazejo. Mas, levando-se em conta as ações da personagem para afastar Edna/Eduarda de Nô, entende-se que Aninha não é nem uma mulher passiva nem expressa o desejo de ser usada em imolação. Ela é uma força que se insurge como oponente ao que Edna/Eduarda simboliza naquela sociedade. Nas palavras dos estudiosos:

Símbolo do jugo e da castração, uma edição melhorada da velha Sinhazinha, mais do que a graça, ela é a desgraça; mais do que ovelha, ela é o imolador de todos quantos ousem desafiar os seus poderes e as suas rezas (MARQUES JR. e MARINHEIRO, 1990, p. 146).

Riacho Doce mostra que a mulher viúva na sociedade patriarcal toma o lugar do homem no seio da família e, conseqüentemente, assume o espaço público, desempenhando as funções atribuídas ao masculino sem que haja empecilhos por parte do sistema sociocultural. A mulher assume a posição deixada vaga pelo homem, isto é, a de gerir a casa e a família, e, dessa forma, perpetua o sistema de dominação social, cultural e econômico do patriarcado, apagando, assim, qualquer possibilidade das outras mulheres à sua volta conquistarem posição de autonomia. O papel desempenhado pelas personagens Elba e Aninha, em *Riacho Doce*, exemplifica o comportamento da mulher viúva em posição de mando incorporando o comportamento masculino conforme os valores do patriarcado. Elba e Aninha tiranizam suas noras e exercem sobre os que as cercam um poder despótico.

Edna/Eduarda não consegue se identificar com essas mulheres, uma vez que elas são as grandes responsáveis por obliterar as vontades da protagonista. Elas acabam se

tornando a figura do antagonista na narrativa, criando empecilhos para que Edna/Eduarda possa atingir os seus objetivos, sejam eles de ordem simbólica, amorosa ou de empoderamento. É graças ao caráter de antagonismo que Edna/Eduarda se afasta completamente da figura destas duas mulheres, Elba e Aninha, responsabilizando ambas por suas desgraças. Na noite anterior à última entrada de Edna/Eduarda no mar, o narrador, através das reflexões da protagonista, funde a velha Elba e a velha Aninha para mostrar que elas prenunciam o fim da protagonista:

A voz da velha Elba atravessara os mares, rompera os gelos escandinavos, e na doce paz dos trópicos consumira tudo que era grande e belo para a pobre Edna desgraçada. Era a voz da velha Elba que se ligara, se unira à da velha Aninha. Tudo era uma coisa só [...] ‘Pai nosso, que estás no céu’, dizia a velha. E viera de tão longe pegá-la, escravizá-la, como fazia o gelo dos rios, com as árvores parando tudo (REGO, 2003, p. 320).

Riacho Doce ainda apresenta outra figura feminina que convive com Edna/Eduarda; trata-se da americana Dona Helena. Esposa do engenheiro Dr. Silva, o patrão de Carlos, Helena tem, de início, uma grande proximidade com Edna/Eduarda. É a única da região que consegue manter um diálogo com Edna/Eduarda em alemão; presenteia-a com jornais e revistas, além de tentar introduzir a protagonista no lugar onde ela passa a morar. Assim como Edna/Eduarda, Helena é uma estrangeira em *Riacho Doce*: “O engenheiro era um homem alto, de olhos verdes. Morava com a mulher, uma americana, na casa que fora do governador” (REGO, 2003, p. 149). O fato de as duas mulheres acima serem estrangeiras cria um vínculo entre elas, uma vez que Helena reconhece em Edna/Eduarda a si própria quando se deparou com o litoral brasileiro: “Edna [...] Estava tonta, embriagada. O sol queimava-lhe a pele fina. Dona Helena sorria com o seu deslumbramento. Há anos atrás, sofrera aquela mesma embriaguez. O sol lhe dera aquele ar de felicidade, de gozo” (REGO, 2003, p. 155).

A relação de proximidade entre as duas mulheres estrangeiras não dura muito tempo. Primeiramente, porque Edna/Eduarda enxerga na americana a figura de sua primeira professora, Clotilde, a anterior a Ester: “Quando ela [Helena] chegava para conversar, tinha a impressão, não sabia por que, de que a velha professora antecessora de Ester lhe entrava de casa adentro” (REGO, 2003, p. 162). Como aquela professora não demonstrava afeto aos seus alunos, sendo indiferente e rigorosa com todos, entende-se

que o vínculo que Helena representa para Edna/Eduarda é algo superficial, sem a verdadeira paixão que caracteriza, por exemplo, a professora Ester, símbolo de amizade que marcará as demais relações que a protagonista do romance mantém. Assim, a presença de Helena acaba trazendo desconforto para Edna/Eduarda.

O segundo motivo que distancia as duas estrangeiras diz respeito ao modo como elas lidam com os moradores do lugar. Diferentemente de Helena, que sempre distante dos praieiros, Edna/Eduarda procura se aproximar de todos e demonstra interesse pela cultura dos pescadores, pela língua portuguesa e pela história de vida dos moradores de Riacho Doce. São os comentários e o juízo de valor do povo da localidade onde elas vivem que distinguem as duas: “A galega nova, como os praieiros chamavam Edna, para distingui-la da mulher do dr. Silva, começou a impressionar fortemente os nativos. Há seis meses que chegara, e parecia mais antiga por ali que a outra” (REGO, 2003, p. 164). E, à medida que se aproximava dos praieiros, Edna/Eduarda se distanciava da americana: “A moça prestava atenção em tudo. [...] Edna entrara nos corações dos praieiros. E a mulher do dr. Silva ficara, no entanto, à distância” (REGO, 2003, p. 165).

Mesmo tendo comportamentos tão distintos, as duas ainda mantêm contato e Helena acaba contando a Edna/Eduarda toda a sua trajetória de vida. Na história de vida da americana, Edna/Eduarda reconhece a mesma infelicidade que a ronda: “[...] Edna se encheu de ternura, de pena pela mulher que ela imaginara distante de tudo, indiferente ao marido, com aquela superioridade de branca. Mas qual! Era, como ela, uma infeliz” (REGO, 2003, p. 187). Mesmo assim, o reconhecimento da infelicidade não é suficiente para que Edna/Eduarda veja na outra uma companhia.

O grande motivo para que as duas se distanciem completamente foi o fato de Edna/Eduarda manter com um homem da localidade um relacionamento amoroso. É o esposo de Helena, o Dr. Silva, em conversa com Carlos, que apresenta o motivo da separação das duas:

Doutor, eu não queria lhe falar. Pensei muito, mas como minha mulher está para voltar, resolvi então lhe prevenir. É a respeito de sua mulher. Eu não digo, não afirmo coisa nenhuma, mas o senhor sabe, nós estamos numa sociedade muito pequena. Fui saber disto em Maceió. Não pense o senhor que eu estou a admoestá-lo. Mas a minha mulher chega aí e eu não posso permitir que ela mantenha as mesmas relações com a sua senhora. O senhor sabe, falam muito.

Ela anda aí pela praia na companhia de um vagabundo. Um embarcadoio que vive de cantorias. Não é direito (REGO, 2003, 278).

Na constituição da trama narrativa, Helena funciona como uma personagem antípoda a Edna/Eduarda, isto é, a americana se afasta de tudo o que a sueca representa na sociedade praieira onde o romance se passa.

A ligação afetiva entre Ester e Edna/Eduarda foi explorada anteriormente, quando focalizamos a atração platônica que a protagonista nutre pela professora Ester. Nesta parte do nosso trabalho, enfocaremos o modo como Ester se distancia de Edna/Eduarda. A professora não corresponde ao amor que a protagonista sente. Em nenhum momento da narrativa tem-se a demonstração de que Ester percebe Edna como algo diferente de aluna e amiga. Diante da tentativa de suicídio de Edna/Eduarda, Ester sequer entende o porquê de sua aluna atentar contra a própria vida: “Por que morrer, Eduarda, quando havia em ti a vida, uma tão rara compreensão das coisas?” (REGO, 2003, p. 98). A tentativa de suicídio afasta as duas espacialmente, uma vez que Ester volta para Estocolmo e, depois, vai para a Argentina. Três anos depois da tentativa de suicídio, uma carta que a professora manda da Argentina apenas mostra o quanto as duas estão afetivamente distantes, uma vez que, a cada leitura das palavras de Ester, a protagonista enxerga diferenças na amiga: “De cada vez que acabava de ler, uma nova Ester aparecia. Uma nova mulher vinha de longe para substituir uma imagem que gravara na sua memória” (REGO, 2003, p. 101). No final, a sua ex-professora torna-se o modelo que, na adolescência, Edna menos queria para si: o modelo de esposa e mãe, vivendo para o marido e para os filhos, sem se dedicar a uma profissão.

Levando em conta a etimologia do nome da professora, Ester funciona como uma estrela guia para Edna/Eduarda: “Ester atua como sopro de vida para Edna, dando-lhe coragem para tentar a liberdade e ser feliz” (MARQUES JR. e MARINHEIRO, 1990, p. 142). Suas ações na narrativa mostram que ela instrui a jovem; apresenta uma vida diferente daquela vivida por Edna/Eduarda no burgo; introduz a aluna nas artes – música e poesia; além de provocar na jovem o encantamento e o desgosto da descoberta de uma paixão platônica. As ocorrências da vida tiram a jovem professora do pequeno povoado onde morava Edna/Eduarda e tal fato obriga a protagonista a achar o seu caminho sem ajuda de sua estrela guia.

Há no romance uma coletividade de mulheres que, a exemplo das outras personagens femininas analisadas até aqui, se distancia de Edna/Eduarda. Trata-se das mulheres sem nome da localidade de Riacho Doce. Um dos motivos do distanciamento entre a protagonista e o grupo de personagens secundárias que habitam as casas de palha da vila é a nacionalidade. Edna/Eduarda é uma estrangeira no meio delas. E como faz parte de uma outra cultura, de um outro país, a galega nova, como é chamada a protagonista, acaba sendo tratada com certas regalias que não são extensivas às outras mulheres: por ser estrangeira, Edna ignora a diferença entre o masculino e o feminino, fazer coisas que são proibidas para as mulheres locais como: nadar, pescar e conversar com os homens. Nessa diferenciação entre as mulheres da comunidade e a sueca, o narrador mostra a existência de um conflito de “sexo-gênero” que apresenta Edna/Eduarda como não pertencente ao gênero feminino, embora seja uma mulher fisicamente. Usando os pensamentos de Aninha, via discurso indireto-livre, o narrador comenta: “[...] a galega não era propriamente mulher, ela fazia coisas de homem. Aquele corpo branco, aquelas braçadas, aquela coragem de se meter no mar afrontando ondas e correntes, aquilo era de homem e de homem disposto” (REGO, 2003, p. 172).

Na visão do coletivo de mulheres da localidade Riacho Doce, Edna/Eduarda representa, inicialmente, um perigo, devido ao seu comportamento transgressor: “Era para todas [as mulheres] uma verdadeira perdição aquela mulher branca nesses trajes, de coxas de fora, as costas ao vento, sem vergonha dos homens, conversando com seus maridos e seus filhos como se fosse homem também” (REGO, 2003, p. 165). A ameaça que Edna/Eduarda infunde às mulheres da localidade é afastada quando a pele branca da protagonista, que se diferencia das outras mulheres, é vista como desagradável aos maridos das mestiças. Mais uma vez através dos pensamentos de Aninha, que representa a voz local, o narrador sinaliza que

A carne branca de Edna não devia tentar os homens dali. Carne sem vida, sem sangue correndo nas veias. Aquilo não devia tentar os homens do Riacho doce. Podia ela mostrar o seu corpo. Eles tinham as carnes morenas e rijas, carnes que a água do mar não salgava, que só se banhavam na água doce do rio. [...] A carne da galega era como carne de peixe: devia ser fria, e os homens dali não gostavam daquilo. Sinhá Aninha olhava para Edna sem medo e sem susto (REGO, 2003, p. 172 – 173).

A visão de Edna/Eduarda sobre as mulheres da localidade Riacho Doce também exalta a diferença que há entre elas. Na carta que escreve para a irmã, falando sobre sua nova vida no Brasil, a protagonista tenta descrever a “mulher da terra” (REGO, 2003, p. 180), usando como modelo as mulheres que encontrou em uma das festas de que participou. Primeiramente, é exaltado o caráter exótico e belo que estas mulheres locais têm: “Vi inúmeras mulheres bonitas. Elas têm um ar de um perverso encanto no olhar e na boca. E dançam admiravelmente. Os cabelos ondulados e pretos, assim como os de Ester. São de um moreno delicioso” (REGO, 2003, p. 180). Em seguida, Edna/Eduarda descreve as péssimas condições de vida impostas às mulheres mestiças da praia, chegando a comparar o aspecto físico destas com o de sua mãe Matilde, revelando, portanto, o caráter de entrega do feminino diante das atividades domésticas:

[...] nos fazem pena pela miséria. Andam de pés no chão e se casam muito cedo. Casadas, são apenas um instrumento de trabalho. Faz pena vê-las. Moças, parecem velhas. Quando as vejo, lembro-me de nossa mãe. Elas têm sempre aquele ar de escrava da nossa mãe. Trabalham muito (REGO, 2003, p. 181).

O modo de vida, o casamento precoce, a passividade dessas mulheres, entre outras desventuras, fazem com que Edna/Eduarda tenha pena delas e as veja como mais um modelo de mulher do qual ela sempre quis se distanciar.

Seja em seu próprio país ou em terra estrangeira, à protagonista de *Riacho Doce* não é permitido ver nas outras mulheres um modelo a ser seguido. Quando ela consegue se aproximar de alguma delas, como no caso de Ester ou de Helena, ou não é correspondida em seus sentimentos, ou não cria verdadeiramente um vínculo de empatia. Como bem aponta a própria personagem, na carta a sua irmã Sigrid, o que está reservado para ela é solidão: “[...] tu me conheces e sabes como a solidão me persegue” (REGO, 2003, p. 174). Esta certeza de que está sozinha no mundo faz de Edna/Eduarda um exemplo do que Lukács denomina de herói demoníaco. Suas tentativas de se impor como sujeito de vontade, fugindo de estereótipos e criando vínculos com aqueles que lhe aprazem, sem se importar com o juízo de valor que a sociedade patriarcal faz dela também é mais uma característica desse herói de Georg Lukács.

Em ambas as narrativas, *O Despertar* e *Riacho Doce*, há uma busca existencial das protagonistas por algo que as complete, que lhes dê prazer. Algo que, muitas vezes, elas não conseguem verbalizar. Mas, no fechamento das histórias narradas nesses romances fica a certeza que essas protagonistas entenderam que a luta que elas empreendem é contra um mundo exterior movido pelo patriarcalismo que se volta contra elas mesmas.

Ao focalizar o sentimento que a protagonista do romance de Kate Chopin, *O Despertar*, sente por Robert Lebrun, o narrador afirma que para ela, Edna Pontellier: “Não havia qualquer ser humano a quem quisesse ter perto, exceto Robert; e ela se convenceu de que chegaria o dia em que também ele e a lembrança dele apagar-se-iam de sua existência, deixando-a só”¹⁴⁴ (CHOPIN, 1994, p. 150). O fragmento transcrito mostra que a protagonista reconhece a impossibilidade de ela se ligar a alguém mais, uma vez que ela não quer escravizar o seu ser desperto. Numa leitura mais detalhada, é possível voltar atrás na narrativa e perceber que Edna se distancia de todas as pessoas com quem tem convivido, porque nenhuma delas conseguia entender o que realmente se passa com ela.

Adèle não consegue compreender sequer as palavras de Edna, muito menos o seu comportamento, por isso a recrimina e pede que ela pondere mais sobre seus atos, pensando, principalmente, sobre os filhos. Reisz duvida da capacidade de Edna, ao afirmar que é necessário ter “asas fortes” para empreender o voo que a jovem quer dar. O pai de Edna sempre a tratou de forma severa e acaba exigindo que Léonce faça o mesmo: “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”¹⁴⁵ (CHOPIN, 1994, p. 96). Léonce enxerga na esposa mais um objeto de suas posses, não compreendendo as transformações e as inquietudes pelas quais passava a esposa. Robert foi incapaz de se unir a Edna, pois ele reconheceu que não haveria possibilidades de eles dois viverem juntos. Os filhos são para ela adversários e

¹⁴⁴ “There was no human being whom she wanted near her except Robert; and she even realized that the day would come when he, too, and the thought of him would melt out of her existence, leaving her alone” (CHOPIN, 2006, p. 998).

¹⁴⁵ “You are too lenient, too lenient by far, Leonce,” asserted the Colonel. “Authority, coercion are what is needed. Put your foot down good and hard; the only way to manage a wife” (CHOPIN, 2006, p. 96).

algozes, “que a haviam dominado, que a haviam subjogado, tentando escravizar sua alma pelo resto de seus dias”¹⁴⁶ (CHOPIN, 1994, p. 150). Edna Pontellier renega os possíveis papéis sociais que lhe são oferecidos: o de filha, o de esposa, o de mãe e o de amante. Nos passos que ela dá, a personagem se reconhece, no final da narrativa, diante da impossibilidade de ser o que ela quer ser, mesmo que esse modelo ainda não lhe seja totalmente formado. Edna ainda percebe que a sociedade patriarcal só lhe poderia oferecer a possibilidade de deslocar-se de um papel estabelecido para outro na mesma condição. Ela ainda percebe que o casamento lhe proporcionara sair de um pertencimento para outro, isto é, do pai para o marido, Léonce; possivelmente, do marido para Arobin e, se Robert quisesse, de Arobin para Robert: “Hoje é Arobin; amanhã será algum outro”¹⁴⁷ (CHOPIN, 1994, p. 149). O que ela quis evitar foi que a sua existência estivesse comprometida com uniões que não a considerassem sujeito de vontade que exercesse sua autonomia na vida.

Em *Riacho Doce*, a protagonista percorre a narrativa em busca de algo que a complete. Aparentemente, ela acha essa completude em determinadas pessoas ou lugares, mas tudo se mostra falho, incompleto, uma vez que nada do que ela quer para si chega por inteiro. Ester, a professora, por mais que tenha oferecido o carinho de mestra, a companhia de uma amiga e a dedicação de uma mãe, não foi capaz de dar a Edna/Eduarda o amor que, inconscientemente, ela queria. Devido a uma atitude de desespero, a tentativa de suicídio, Edna/Eduarda é privada da companhia da mestra e vê-se presa em um espaço, a sua própria casa, que “era assim um deserto governado por um tirano” (REGO, 2003, p. 102). Carlos aparece como a salvação da prisão doméstica e de um destino de mulher que ela mostrava não querer para si. Mas o que o marido lhe ofereceu foi apenas uma mudança territorial, sem permitir que ela se sentisse, longe do burgo onde morava, livre de seus sentimentos de solidão. Em Estocolmo, na companhia de Carlos, Edna/Eduarda, “miseravelmente, sentia-se só ao seu lado” (REGO, 2003, p. 112). Ao mudar para o Brasil, a vida de Edna/Eduarda parece melhorar e o casal experimenta dias de tranquilidade. Mas logo toda a aparente felicidade acaba e Edna/Eduarda percebe que “a angústia voltou ao seu ninho [...] Agora nem o céu, nem o

¹⁴⁶ “The children appeared before her like antagonists who had overcome her; who had overpowered and sought to drag her into the soul’s slavery for the rest of her days. But she knew a way to elude them” (CHOPIN, 2006, p. 998).

¹⁴⁷ “To-day it is Arobin; to-morrow it will be some one else” (CHOPIN, 2006, p. 999).

mar, nem a terra, tinham mais encantos para ela. E outra vez o vazio, a sensação de mil anos vividos, de gerações e gerações passadas pelo seu corpo e pela sua alma” (REGO, 2003, p. 188 – 189). Os dias de prazer que Saul lhe ofereceu duraram tão pouco que ela apenas sentia o processo pelo qual “[p]assara, com brilho, de camponesa a moça da capital” (REGO, 2003, p. 110). Com Nô, ela encontra uma completude temporária, que desgraçadamente não se prolonga devido à fraqueza que o embarcadiço demonstra ao não conseguir enfrentar as forças de sua avó Aninha:

[Nô] Tinha sabido que havia o amor, e agora tinha que fugir do amor. Não era que ele quisesse. Pela sua vontade correria da velha [Aninha] e iria cair nos braços de Edna, iria correr o mundo com ela. Pensava naquilo um minuto, um instante, só. E logo chegava o medo, o pavor, o castigo que ele não sabia como era e o abafava, o torturava como um negro cativo (REGO, 2003, p. 110).

A trajetória das duas protagonistas, Edna Pontellier e Edna/Eduarda, dos romances *O Despertar* e *Riacho Doce*, mostra que ambas percorrem suas histórias solitariamente. Não há quem as compreenda e as escoltem nas trajetórias de cada uma em particular. Cada passo que dão constitui um desvio do que a sociedade patriarcal espera dessas figuras femininas. Portanto, como último recurso, elas experimentam um passo inusitado, quando os dois romances se fecham mostrando estas duas mulheres em meio às águas, em uma atitude que possibilita uma interpretação tanto de morte quanto de vida, como veremos no capítulo seguinte.

* * * * *

CAPÍTULO III

O caminho das águas: a relação personagem e água em *O Despertar e Riacho Doce*

“Rowing in Eden –
Ah, the Sea!
Might I but moor –
Tonight –
In Thee!¹⁴⁸”

Emily Dickinson

¹⁴⁸ ‘Remando no Éden – / Ah, o Mar! / Pudesse Eu atracar – / Hoje – / Em Ti!’

A infinidade dos possíveis: a água e o feminino

Para a interpretação do(s) significado(s) do elemento água nos romances *O Despertar* e *Riacho Doce* faremos uso de duas abordagens de análise literária que, embora pareçam distintas, oferecem possibilidades interpretativas para adentrarmos na hermenêutica dos textos aqui estudados. Estamos falando da simbologia das águas e da crítica feminista. Enquanto a primeira possibilita uma abordagem de interpretação que penetra no significado cultural e histórico que o elemento água possui; a outra considera as interpretações simbólicas desse elemento às representações do feminino na cultura ocidental, principalmente nas artes literárias. Essas duas ferramentas de análise serão úteis na medida em que os dois romances em estudo nos permitirem utilizá-las, uma vez que, dentro do estudo da literatura, mais importante do que a teoria é o objeto estético. Elas se justificam por dois motivos: a crítica feminista é o cerne de nosso trabalho, dando uma contribuição para entendermos como as relações de gênero são levantadas dentro do texto literário; já o estudo dos símbolos oferece suporte interpretativo para a compreensão das significações imagéticas que a literatura constrói, levando em conta todo um imaginário coletivo.

No que se refere ao estudo dos símbolos como possibilidade teórica, Mircea Eliade afirma que, de modo geral, “o símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafia qualquer outro meio de conhecimento” (1991, p. 8). A afirmativa de Eliade mostra que a teoria do estudo dos símbolos pode ser utilizada como suporte interpretativo para as mais diferentes áreas. No caso particular dos estudos de literatura, as interpretações simbólicas constroem um levante do imaginário cultural que permeia diferentes épocas e contextos. Nesta mesma perspectiva, Chevalier & Gheerbrant mostram que os símbolos “revelam os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas da ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito” (2009, p. XII).

Segundo o *Dicionário de símbolos*, “[a]s significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 15). Enfocando a analogia

entre as águas e o feminino, o mesmo dicionário mostra que há uma estreita relação de proximidade entre este elemento líquido e o feminino, ao dizer que “[n]as tradições judaica e cristã, a água simboliza, em primeiro lugar, a origem. O mem (M) hebraico simboliza a água sensível: ela é mãe e matriz (útero)” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 16). Mas, como ocorre com diferentes símbolos, a água também possui outras significações. Em sentido contrário, este elemento representa, ainda, a morte: “[a] água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 16). Embora traga em si essa dupla simbologia, o que parece prevalecer na definição deste elemento, segundo os apontamentos do *Dicionário de símbolos*, é o seu poder de representar a vida, uma vez que é destacado o seu papel de ser “um símbolo universal de fertilidade e fecundidade” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 16), e, por seguinte, o feminino.

Ligando-se a termos como “origem”, “mãe”, “matriz”, “fonte de vida”, “criadora”, “fertilidade” e “fecundidade”, é quase impossível não associar o elemento água ao feminino, uma vez que tais termos também se encontram intimamente ligados ao que o feminino representa nas mais diferentes culturas. Reforçando tal caráter do elemento água, é assim que o *Dicionário de símbolos* termina o verbete sobre a água referindo-se a uma pesquisa de 1976, mostrando que “[a]s mulheres acima de 25 anos e, sobretudo, as mães, sentem uma relação particular entre a mulher e a água” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p.22).

No seu livro *A água e os sonhos*, Gaston Bachelard explora a simbologia das águas mostrando que este elemento possui o duplo caráter de representar tanto a morte quanto a vida, como ficou evidenciado anteriormente. Nas palavras do estudioso, “[a] água mistura aqui seus símbolos ambivalentes de nascimento e morte. É uma substância cheia de reminiscências e de devaneios divinatórios” (BACHELARD, 1997, p. 93). Ao explorar o sentido de morte que este elemento carrega, Gaston Bachelard, fazendo uso das palavras de Jung, afirma que:

O desejo do homem [...] é que as sombrias águas da morte se transformem nas águas da vida, que a morte e seu frio abraço sejam o regaço materno, exatamente como o mar, embora tragando o sol, torna a pari-lo em suas profundidades... Nunca a Vida conseguiu acreditar na Morte! (BACHELARD, 1997, p. 75).

Como fica evidenciado na citação anterior, mesmo no momento em que as águas representam a morte, é a sua ligação com a vida que sobressai. O trecho anterior ainda ressalta a relação entre o feminino e este elemento líquido, quando mostra que o abraço das águas simboliza o “regaço materno”. Essa mesma relação entre o feminino e as águas ainda é explorada em diferentes partes de *A água e os sonhos*, como fica evidenciado, por exemplo, no seguinte trecho: “A água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos a nossa mãe” (BACHELARD, 1997, p. 136).

Numa focalização de um tipo específico de água, o mesmo *Dicionário de símbolos* apresenta o verbete mar, ressaltando as características apontadas anteriormente. Nas palavras do dicionário, o mar é:

[s]ímbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem de vida e a imagem de morte (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 592) (*Sic.*).

Estreitando a exploração das águas para um tipo específico, Gaston Bachelard também mostra que o mar possui uma forte ligação com o feminino. Ao focalizar o modo como o mar interage com o ser humano, Bachelard diz: o “[...] canto profundo [do mar] é a voz maternal, a voz de nossa mãe” (BACHELARD, 1997, p. 120).

Podendo ser mote em diferentes literaturas, o tema da água, principalmente a do mar, é um argumento recorrente na cultura ocidental. Explorando a dupla funcionalidade que tal elemento possui, apontada tanto por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant como por Gaston Bachelard, a literatura representa a água como metáfora tanto para a vida, como para a morte. Ainda é possível constatar que a literatura faz relações de proximidade entre as representações do feminino e as águas quando utiliza o ambiente líquido como espaço de nascimento e/ou de morte para o feminino. Se para o masculino as águas, em especial as do mar, representam o desconhecido, viagens, terras estrangeiras, perigos e aventuras, constituindo, dessa forma, metáfora de travessia e liame entre dois ou mais mundos, como exemplificam textos como *A Odisseia*, *Os lusíadas*, *Moby Dick*, *Lord Jim*, entre outros;

para o feminino elas simbolizam mais especificamente os dois grandes temas da condição humana – nascimento e morte – quando os textos literários põem a mulher em um momento de mergulho nas águas. A imersão do feminino no líquido cria uma abertura de interpretação que, dependendo de como é artisticamente usado o mergulho, possibilita uma leitura que vê na submersão do feminino um sentido positivo. Isso porque, segundo o *Dicionário de símbolos*,

As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 15).

Helen V. Emmitt, ao focar o tema do afogamento em três diferentes escritoras – Eliot, Kate Chopin e Margaret Drabble – aproxima também as águas do feminino, ao afirmar que:

Afogamento na literatura é gendrado. T. S. Eliot, por exemplo, adverte os homens para ‘temerem a morte pela água’, porque o vórtice do mar é, como uma vagina dentada, uma armadilha para o poder fálico e a paz da mente, e a imagem de Joyce da ‘besta branca do indistinto mar’, do ‘mar escrutinador’, o qual é a ‘grande doce mãe’, ressoa familiarmente com os arquétipos de Jung¹⁴⁹ (1993, p. 315).

Nesse jogo simbólico em que o texto literário se apropria metaforicamente do símbolo, o elemento água seria dividido em duas partes que representariam gêneros diferentes: o masculino seria identificado com a parte da superfície da água que o ligaria a espaços sólidos, associando-se à ideia de deslocamento e descoberta; já o feminino seria relacionado com o interior da água, que está associado ao desconhecido, ao obscuro, à morte, e, ao mesmo tempo, ao surgimento, à novidade e à vida. O exemplo máximo, criado pela literatura, dessa posição do feminino diante do elemento líquido são as sereias,

¹⁴⁹ Drowning in literature is gendered. T. S. Eliot, for instance, warns men to ‘fear death by water’, because the vortex of the sea is, like the vagina dentata, a snare for phallic power and peace of mind, and Joyce's images of the ‘white breast of the dim sea’, the ‘scrotumtightening sea’, which is ‘a great sweet mother’, resonate familiarly with Jungian archetypes.

que vivem nas profundezas das águas, atraindo com os seus cantos irresistíveis, os navegadores para a perdição, conforme é descrito por Homero em *A Odisseia*. Na mesma obra, o masculino, representado pelo herói Ulisses, viaja pela copa das águas, atravessando fronteiras e descobrindo diferentes espaços geográficos.

Seguindo a interpretação feita por Helen V. Emmitt, o masculino usaria a superfície da água para encontrar a sua própria imagem, uma vez que ele se ligaria apenas ao que está na parte superior deste líquido. O caso clássico da contemplação da superfície das águas é o mito de Narciso, sujeito restrito ao ato contemplativo, como tão bem demonstra Ovídio em *As metamorfoses* (2003). Essa atitude do masculino reforça, simbolicamente, o modo como ele construiu a sua superioridade diante do feminino na história do patriarcalismo. Nas palavras de Helen V. Emmitt:

[á]gua serve para os homens como um espelho narcisístico até eles pularem nela, quando então a água torna-se um feminino devorador, mas para a mulher, que não pode encontrar um espelho que a reflita, o abraço da água oferece auto realização ¹⁵⁰ (EMMITT1993, p. 317).

Relacionando o que foi levantado anteriormente com o nosso objeto de estudo, podemos afirmar que Kate Chopin e José Lins do Rego dão continuidade ao imaginário de “tempos imemoriais” (ROSSI, 2010, p. 205), que liga o feminino às águas, uma vez que *O Despertar* e *Riacho Doce* apresentam personagens femininas que têm uma estreita relação com as águas. Nos dois romances, o elemento água influencia o percurso que Edna Pontellier e Edna/Eduarda desenvolvem na narrativa, visto que estes textos mostram as duas surgindo do mar e terminam com estas mulheres nadando, uma nas águas do Golfo do México, em *O Despertar*, a outra nas águas do litoral alagoano, em *Riacho Doce*. Ainda, os romances em análise mostram que as protagonistas passam por um processo de intimidade com este elemento líquido que equivale a um momento de autoconhecimento, em *O Despertar*, e a um momento de completude, em *Riacho Doce*. Nestas duas narrativas, longe de se constituir apenas como um elemento figurativo, as águas, especificamente as águas do mar, têm papel relevante no drama das personagens centrais em ambas as narrativas.

¹⁵⁰ Water serves for men as a narcissistic mirror until they plunge into it, when the water becomes a devouring female, but for the woman who cannot find a mirror to reflect her, the embrace of the water provides self-fulfillment.

Com relação à obra de Kate Chopin, a estudiosa americana Elaine Showalter, ao analisar *O Despertar*, levando em conta o mergulho de Edna Pontellier nas águas do Golfo do México, no artigo intitulado “Tradition and the literary talent: *The awakening* as a solitary book”, mostra que há uma identificação entre o feminino e as águas, uma vez que o corpo feminino possui muito líquido em si. Nas palavras de Elaine Showalter:

Afogamento, por si só, traz à mente analogias metafóricas entre feminilidade e líquido. Como o corpo feminino é predisposto ao molhado, ao sangue, ao leite, às lágrimas, e ao líquido amniótico, dessa forma, no afogamento a mulher está imersa no elemento orgânico feminino. O afogamento, portanto, se torna a morte literária tradicionalmente feminina¹⁵¹ (SHOWALTER, 1993, p. 186).

Mas não foi Showalter quem primeiro relacionou o feminino às águas, ao abordar, especificamente, o romance de Kate Chopin. Sandra Gilbert, no artigo “The second coming of Aphrodite: Kate Chopin’s fantasy of desire”, de maneira indireta, aproxima o elemento água à personagem principal, ao focar Edna Pontellier como uma representação da deusa grega Afrodite, que nasceu nas espumas do mar. Segundo Sandra Gilbert,

Edna Pontellier definitivamente (mesmo que por um momento) ‘torna-se’ a poderosa deusa do amor e das artes em cuja forma ela primeiramente ‘nasceu’ no Golfo próximo a Grand Isle e em cuja imagem ela será suicidamente renascida no mar no final do romance¹⁵² (GILBERT, 1983, p. 44).

Enfocando o romance de Kate Chopin, destacando a presença das águas na narrativa, Aparecido Donizete Rossi mostra que “[o] mar e sua essência, a água, são o verdadeiro espaço de *O despertar*, um espaço cíclico e líquido, um espaço do feminino” (2010, p. 204) (grifos do autor). Expandindo as ideias presentes no texto de Sandra Gilbert, Rossi desenvolve uma leitura do romance de Kate Chopin a partir da relação entre os três tópicos destacados por ele: cíclico, líquido e feminino. Segundo o estudioso, “[h]á uma identificação simbólica entre a água, o círculo e o feminino que se reproduz em *O despertar*

¹⁵¹ Drowning itself brings to mind metaphorical analogies between femininity and liquidity. As the female body is prone to wetness, blood, milk, tears, and amniotic fluid, so in drowning the woman is immersed in the feminine organic element. Drowning thus becomes the traditionally feminine literary death.

¹⁵² Edna Pontellier definitively (if only for a moment) ‘becomes’ the powerful goddess of love and art into whose shape she was first ‘born’ in the Gulf near Grand Isle and in whose image she will be suicidally borne back into the sea at the novel’s end.

nos momentos em que Edna entra em contato com o mar” (ROSSI, 2010, p. 204). Ao aproximar água, círculo e feminino, a escritora Kate Chopin poria seu romance em contato com uma criação artística que tem feito uso “dessas três instâncias [...] desde tempos imemoriais” (ROSSI, 2010, p. 205). Pautando-se nas palavras de Bachelard, que afirma que “tudo o que *escoa* é água; tudo o que *escoa* participa da natureza da água” (BACHELARD, 1997, p. 121) (grifo do autor), Rossi destaca, como já havia feito Elaine Showalter, a singularidade da mulher ao reter em si diferentes formas de líquido, assegurando, portanto, a relação entre o feminino e a água:

[a] mulher carrega em seu corpo uma grande quantidade de líquido sob várias formas: o leite materno, o sangue menstrual e, especialmente, o líquido amniótico que mantém submersa a vida gerada em seu útero. Leite, sangue e âmnio ligam-se à água pelo princípio da liquidez, por isso são seus símbolos (ROSSI, 2010, p. 205).

Com relação ao romance de José Lins do Rego, *Riacho Doce*, embora a obra não possua – até onde nossas pesquisas demonstram – uma fortuna crítica que explore o tema aqui proposto – a água como espaço do feminino –, uma vez que, como já foi ressaltado, é tida como obra que foge aos temas mais abordados pelos críticos do escritor, por isso desprestigiada pela crítica, é possível também identificar uma forte presença das águas na evolução da protagonista da narrativa.

Mesmo que de forma superficial, há quem identifique no romance *Riacho Doce* a ligação entre Edna/Eduarda e a ambientação da costa brasileira, embora não especifique o elemento água como o ambiente propício para o feminino. Chamando atenção para a relação personagem e ambientação, Aurélio Buarque de Holanda afirma que:

A heroína integra-se violentamente, com arrebatado amor, com absoluta paixão, na nova terra. A natureza envolve-a, domina-a, e, sentindo o cheiro dos guagirus, ao sol forte do verão, entregue ao mar, Edna perderá por vezes a consciência de si própria, sentindo-se incorporada na paisagem, como um elemento da natureza [...] Era à paisagem que ela se dava, sem noção de pecado, febrilmente, ardentemente [...] Tudo, no livro, fala dessa fusão do homem com o meio (HOLANDA, 1991, p. 357).

De forma semelhante, Wilson de A. Lousada mostra que Edna/Eduarda, ao chegar ao litoral do Brasil, sofre uma mudança de personalidade e tem essa mudança provocada pela força da ambientação da narrativa:

Agora a ‘gringa’ é apenas uma mulher, fêmea livre que encontrou o seu caminho e despiu-se de todos os complexos acumulados na adolescente. No entanto, o amor de Edna por Nô, amor feito de puro sensualismo mas de uma grande poesia humana, esconde também em suas fontes secretas uma grande força inconsciente e ignorada – a força da terra (LOUSADA, 1991, p. 363).

Explorando a mesma relação entre protagonista e ambientação do litoral brasileiro, José Aderaldo Castello, ao abordar a fuga empreendida pela protagonista de *Riacho Doce*, destaca o fato de que é nas praias do Brasil que Edna/Eduarda tem a chance de encontrar-se consigo mesma, fugindo de tudo o que a paisagem fria e cinza de seu lugar de origem representa, ao afirmar que “[...] o reencontro de Edna consigo mesma dar-se-ia somente em terras brasileiras, no litoral de Alagoas, na paisagem de Riacho Doce de muita luz e colorido, em contraste com a paisagem cinzenta e fria das origens” (CASTELLO, 2001, p. 153).

Embora não desenvolvam, como o fazem Sandra Gilbert, Elaine Showalter e Aparecido Donizete Rossi com o romance *O Despertar*, uma relação mais direta entre a protagonista de *Riacho Doce* e as águas, enfocando uma leitura que, pelo menos, se aproxime dos estudos feministas, uma vez que tais críticos da obra de José Lins não estão preocupados com este tipo de abordagem interpretativa, as falas de Wilson de A. Lousada, Aurélio Buarque de Holanda e José Aderaldo Castello nos permitem entender o “reencontro de Edna consigo mesma”, a “fusão do homem com o meio” e com “a força da terra”, como a fusão entre Edna/Eduarda – o feminino – e as águas que cercam a personagem naquela parte específica do litoral brasileiro. A força exercida pelo elemento água no romance de José Lins do Rego é tão inquestionável que, dentre as três partes que compõem o romance – “Ester”, “Riacho Doce” e “Nô” – é a segunda parte, referente a este líquido, que nomeia o romance. Das três grandes paixões da “galega” sueca, como foi explorado no capítulo anterior, sobressai a que alude às águas, uma vez que para nomear a totalidade da narrativa é escolhida a imagem das águas do lugar aonde Edna/Eduarda veio morar no Brasil, Riacho Doce.

Levando-se em conta as análises de Sandra Gilbert, Elaine Showalter e Aparecido Donizete Rossi, quanto ao romance de Kate Chopin, e os apontamentos de Wilson de A. Lousada, Aurélio Buarque de Holanda e José Aderaldo Castello, quanto à narrativa de José Lins do Rego, assim como as definições do *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant e os comentários de Gaston Bachelard em *A água e os sonhos*, nesta parte de nossa análise procuramos investigar as relações que se criam entre as duas protagonistas dos romances *O Despertar* e *Riacho Doce*, Edna Pontellier e Edna/Eduarda, e as águas. Como já frisamos anteriormente, o material teórico-crítico que se levanta aqui, como suporte analítico, servirá como apoio à medida que os dois textos assim nos permitirem.

As duas protagonistas desses romances são postas em diferentes cenários – Edna Pontellier: Grand Isle e New Orleans; Edna sueca: o burgo onde nasceu, Estocolmo e Riacho Doce. Mas o ambiente que melhor possibilita a ambas personagens um estado de descoberta e entrega de si próprias é o ambiente líquido, representado pelos dois cenários paradisíacos da narrativa, daí a importância em se entender a relação que se estabelece entre estas mulheres e o líquido que as cinge. Longe de se tornar apenas um elemento narrativo com função de situar e localizar, o ambiente líquido é agente incontestado na trama dos romances. O modo como as personagens percebem a presença do mar e a forma como o narrador utiliza as águas na composição da narrativa, graças ao processo de personificação do mar, que possui características humanas, transformam este elemento da natureza em um personagem central na trama. O mar acaba deixando a função de espaço para ganhar contornos de personagem, cujas “ações” têm consequências no desenrolar da trama e, por conseguinte, no destino das protagonistas.

No que se refere ao modo como os dois romances iniciam e terminam, *O Despertar* e *Riacho Doce* mostram que há um movimento cíclico nas narrativas: tudo começa e termina no mar. Como enfatizamos no capítulo anterior, Edna Pontellier é apresentada ao leitor vindo de um banho de mar e a narrativa finaliza com o mergulho da protagonista nas águas do Golfo do México; Edna/Eduarda, por sua vez, vem de barco da Suécia até o litoral nordestino e, no final da narrativa, é nesse mesmo litoral que ela se lança ao mar.

Ainda, como mostramos anteriormente, essas mulheres não conseguem realização existencial no mundo patriarcal em que estão inseridas, por isso, como forma de escapar do que lhes causa descontentamento e como forma de se enveredarem por um caminho

com o qual se identificam, elas se lançam nas águas. Além disso, há também, nos dois romances, um processo de conhecimento e/ou intimidade com as águas que antecede ao mergulho final que as protagonistas empreendem nos respectivos mares dos países em que vivem. Nossa intenção, portanto, é entender como essas duas mulheres percebem a água e de que maneira este elemento age sobre ambas.

O imperativo murmúrio do mar em *O Despertar*

No seu primeiro romance, *Culpados*, Kate Chopin já utilizou o elemento água na construção do drama das duas mulheres, em particular. Em *Culpados*, a mulher que se envereda pelas águas, em um mergulho involuntário, é Fanny Hosmer, a esposa do protagonista, David Hosmer. O mergulho de Fanny, nas águas revoltas de um rio, durante uma tempestade, funciona, na narrativa, como uma espécie de punição para o comportamento desregrado desta personagem, mas também funciona como premiação pelo comportamento exemplar de Thérèse Lafirme. Alcóolatra e relapsa como esposa, Fanny é arrastada pela corrente de águas, possibilitando que o casal de apaixonados, Thérèse Lafirme e David Hosmer, possa viver feliz sem que nada impeça a união dos dois.

Além de Fanny Hosmer, morre, nesta mesma noite, também por afogamento, a personagem negra Marie-Louise. Apagada como personagem de ação na trama e, portanto, pertencente a uma raça socialmente inferior na sociedade retratada em *Culpados*, a morte de Marie-Louise tem poucas consequências para a sequência das ações na narrativa. Morre como viveu – apagada socialmente –, sem interferir na vida da protagonista, Thérèse, e sem causar qualquer mudança no meio onde morou. Já o afogamento de Fanny nas águas revoltas do rio vai influenciar diretamente o final da narrativa. As águas que matam Fanny trazem a dupla significação apresentada pelo *Dicionário de símbolos* e pelo livro de Bachelard, *A água e os sonhos*, uma vez que, ao morrer tragada pelas águas do rio, Fanny liberta seu marido, Hosmer, para viver com Thérèse o amor dos dois. As águas funcionam como anulação da vida de infelicidade de Fanny e, também, permitem uma nova existência para o casal, Hosmer e Thérèse. O rio revoltado, fruto das chuvas torrenciais, enterra as barreiras para a protagonista e, ao mesmo tempo, batiza um futuro de felicidade para ela.

Com essa afirmação de que Kate Chopin, ainda em seu primeiro romance, fez uso do elemento água como recurso narrativo para modificar radicalmente os destinos das mulheres, queremos destacar a importância dada por essa autora à relação entre o

elemento líquido e o feminino. Se em *Culpados* as águas são usadas apenas em um dos capítulos, ironicamente chamado de “Uma solução leal”¹⁵³ (CHOPIN, 2005, p. 217), em *O Despertar* este elemento escoa, para usar uma palavra do campo semântico do líquido, em diferentes partes da narrativa, tornando-se um símbolo incontestado dos múltiplos despertares da protagonista. O mar, portanto, é ponto de partida e de chegada na constituição do drama da figura feminina. Essa circularidade no espaço narrativo aponta para a importância que o elemento água possui no destino da heroína.

O processo de aprendizagem que Edna vivencia nas águas do mar durante o período de veraneio em Grand Isle funciona como metáfora para toda uma ruptura com o modelo feminino que a sociedade patriarcal moldou para a mulher oitocentista, metonimizado na figura de Adèle Ratignolle, como mostramos no capítulo anterior. Como se verá mais adiante, o modo como o mar é descrito e a forma como a narrativa chama atenção para a maneira como Edna ganha empoderamento nas águas, conhecendo o ambiente e tendo domínio sobre o seu próprio corpo, anunciam ações empreendidas pela protagonista depois de sua volta para a cidade de New Orleans, quando Edna procura seu próprio caminho: “[...] não quero nada além de meu próprio caminho. Isto é querer muito, é claro, quando é preciso espezinhar as vidas, os corações, os preconceitos de outros... mas pouco importa”¹⁵⁴ (CHOPIN, 1994, p. 146).

É possível afirmar, usando referências do próprio romance, que a estória criada por Kate Chopin se passa entre o ano de 1892 e o de 1893. Em 1892 deu-se a fundação da *New Orleans Folk Lore Society* em 08 de fevereiro, sociedade da qual a filha da Senhora Highcamp faz parte: “A filha [da Senhora Highcamp] estava de saída para a reunião de uma seção da Sociedade do Folclore e lamentou não poder acompanhá-los [Edna e Alcée]”¹⁵⁵ (CHOPIN, 1994, p. 102). No ano seguinte à fundação da Sociedade do Folclore, em outubro de 1893, uma tempestade tropical devasta tanto a ilha de veraneio, Grand Isle, como Chênrière Caminada (EWELL & MENKE, 2010, p. 4), dois dos espaços onde o romance se passa. Tendo por base esses dados históricos, podemos fazer

¹⁵³ “A fateful solution” (CHOPIN, 2006, p. 861). Deveria ser traduzido como “Uma solução do destino”.

¹⁵⁴ “[...] I don’t want anything but my own way. That is wanting a good deal, of course, when you have to trample upon the lives, the hearts, the prejudices of others — but no matter-still [...] (CHOPIN, 2006, 990)”

¹⁵⁵ The daughter [Mrs. Highcamp’ daughter] was just leaving the house to attend the meeting of a branch Folk Lore Society, and regretted that she could not accompany them [Arabin Edna]” (CHOPIN, p. 2006, 958).

ligações entre o que é narrado no romance e as concepções socioculturais daquela sociedade.

De acordo com Tara K. Parmiter, no período em que a narrativa de Kate Chopin se passa, duas interpretações para os banhos de mar eram recorrentes na literatura científica e social da época. A primeira, interpretação via o banho de mar e o nado “como práticas terapêuticas”¹⁵⁶ (PARMITER, 2006, p. 6 – 7), ou seja, a prática dessas ações estaria ligada ao cuidado com o corpo e com a saúde. A segunda interpretação, que enfocava mais o lado comportamental das pessoas que se aventuravam nos banhos pelas costas americanas, reforçava “a falta de ‘decoro’ nas praias dos Estados Unidos”¹⁵⁷ (PARMITER, 2006, p. 6), chamando atenção para os males sociais que poderiam ocorrer principalmente às mulheres que participavam desses banhos. Tara K. Parmiter resume esta segunda concepção interpretativa dos banhos nas praias americanas mostrando que:

[ela] incluía um ataque aos trajes de banhos das mulheres – embora os trajes cobrissem praticamente o corpo da cabeça aos pés, o material molhado e aderente revelava muito da curvatura natural – e a insinuação de que o nado ‘promíscuo’ (por exemplo, mulheres nadando na companhia de homens) ameaçava a reputação da mulher. Num influente artigo do *Ladies’ Home Journal* do verão de 1890, Felicia Holt enfatiza essa ameaça, argumentando que nadar com homens acarreta em um sério risco para ‘a pureza e a perfeita consciência de uma garota’. [...] Holt se preocupa com o contato da carne com a carne uma vez que os nadadores ‘se apertam e se esfregam’ juntos na onda, e ela [Holt] recomenda seus leitores a proteger ‘nossas filhas’ [...]. [A] paranoia de Holt no que diz respeito ao nado ‘pode residir em sua preocupação em que o comportamento e a vestimenta peculiares à praia poderiam influenciar o modo de se comportar e de se vestir fora da praia’¹⁵⁸ (PARMITER, 2006, p. 6).

Considerando-se esta segunda visão sobre os banhos e os nados nos mares americanos do período oitocentista, percebe-se que a atitude de Edna Pontellier em aprender a nadar tendo como companhia e instrutor um jovem rapaz já é, por si só, uma

¹⁵⁶ “as therapeutic practices”.

¹⁵⁷ “the lack of ‘prudishness’ at beaches in the United States”.

¹⁵⁸ This revolution included an attack on women’s swim attire – even though the bathing costumes practically covered the body from head-to-toe, the wet, clinging material revealed too much natural curvature – and the insinuation that ‘promiscuous’ swimming (i.e., women swimming in the company of men) threatened a woman’s reputation. In an influential *Ladies’ Home Journal* article from the summer of 1890, Felicia Holt emphasizes this threat, arguing that swimming with men posed a serious risk to ‘a girl’s purity and perfect unconsciousness’. [...] Holt worries about the contact of flesh on flesh as swimmers ‘crowd and jostle’ together in the surf, and she urges her readers to protect ‘our daughters’ [...] Holt’s paranoia about swimming ‘may lie in her awareness that behavior and attire peculiar to the beach could influence inland behavior and attire’.

ação que demonstra certo grau de descompasso para com os padrões instituídos pela sociedade patriarcal e puritana. Das três mulheres que constituem o núcleo principal da narrativa – Edna, Adèle e Reisz – e até das outras mulheres de papel secundário na trama, Edna Pontellier é a que tem mais vínculos com o mar. Adèle não está sempre presente nos banhos ou nos passeios grupais porque ou se encontra ligada à família – dando atenção aos filhos e/ou o marido – ou usa sua “condição” – a gravidez – para se afastar das águas. Já Madame Reisz nega-se a entrar no mar durante toda a temporada de veraneio. Ao ser questionada por Edna se iria tomar banho de mar, Reisz assim responde: “Por que deveria tomar banho justo no fim da temporada quando não fui à praia durante todo o verão”¹⁵⁹ (CHOPIN, 1994, p.). Edna é, como representação de um modelo feminino que quebra padrões instituídos, a única que se entrega ao mar de corpo e alma. Conclui-se, portanto, que o aprendizado de Edna nas águas serve para outros aprendizados sociais e, conseqüentemente, como temia Felicia Holt no seu artigo citado por Parmiter, Edna transfere seu comportamento na ilha de veraneio para a vida pessoal em New Orleans, ou seja, ela aprende a dominar a si própria, seja na superfície sólida ou na líquida. Assim sendo, aprender a nadar para Edna Pontellier transforma-se em metáfora para a experimentação; dessa forma, as experiências nas águas do mar são expandidas para a vida em terra firme.

A primeira imagem referente às águas em *O Despertar* mostra que este elemento aproximou Edna e Robert e, em contrapartida, serviu para distanciar Léonce Pontellier da esposa. Essa funcionalidade da água transforma-se em metáfora para mostrar, ao longo do romance, como, paulatinamente, Edna se afasta do marido e, cada vez mais, liga-se a Robert.

No primeiro capítulo, logo que voltam do banho de mar, Edna e Robert tentam relatar ao Senhor Pontellier “alguma bobagem qualquer; alguma aventura acontecida na água”¹⁶⁰ (CHOPIN, 1994, p. 13). Como frisa o narrador, o episódio vivido por Edna e Robert não tem a mesma intensidade ao ser relatado para o marido que estava ausente. Subliminarmente há uma atmosfera de cumplicidade entre os jovens, indicando que: o vivido pelos dois nas águas do Golfo do México é particular e específico àquele ambiente

¹⁵⁹ “Why should I go down to bathe at the very end of the season when I haven’t been in the surf all summer” (CHOPIN, 2006, p. 929).

¹⁶⁰ “It was some utter nonsense; some adventure out there in the water” (CHOPIN, 2006, p. 882).

e a eles dois somente, não sendo passível ser compartilhando com outras pessoas. Desse modo, a água oferece a Edna e Robert um momento de intimidade sem qualquer significação para o marido da protagonista. Tal percepção justifica-se quando a lembrança desse acontecido na água reaparece na conversa da Senhora Pontellier e do jovem Lebrun, depois que eles ficam sozinhos novamente:

Eles [Robert e Edna] tagarelavam sem parar sobre as coisas que os cercavam; **sua divertida aventura na água – ela assumira novamente um aspecto divertido**; sobre o vento, as árvores, as pessoas que tinham ido à Chênière; sobre as crianças jogando croqué sob os carvalhos e as gêmeas Farival, que agora estavam tocando a abertura de “O Poeta e o Camponês”¹⁶¹ (CHOPIN, 1994, 14) (Grifos nossos).

A primeira vez que o mar exerce influência direta sobre Edna encontra-se no capítulo III, no momento em que a heroína está sozinha na varanda da casa de praia, depois de ser aborrecida pela implicância do marido. Neste momento de solidão e isolamento, Edna identifica “a voz permanente do mar, que não sofria sobressaltos”¹⁶² (CHOPIN, 1994, p. 17) àquela hora da noite. O modo como as ondas quebram na areia provoca em Edna a sensação de ouvir uma canção de ninar. Embalada pelo som que vem do mar, ela entrega-se a um choro espontâneo, e, graças a esta entrega, Edna descobre um tipo de sentimento que brota de alguma parte do seu corpo antes não conhecida por ela: “Um sentimento de opressão indescritível que parecia se formar em alguma parte pouco familiar de sua consciência encheu todo o seu ser de uma vaga angústia”¹⁶³ (CHOPIN, 1994, p. 17). Embora esteja passando por um processo de sofrimento interior, o momento de reconhecimento da existência de algo que não lhe é familiar inicia um processo de descoberta de si própria pelo qual passará a protagonista ao longo do romance. Neste processo, o mar terá, como já aponta esta cena, um papel relevante.

À medida que a narrativa avança, Edna demonstra sentir-se mais atraída pela figura do mar. Em diferentes partes do romance, o mar é descrito com predicativos eróticos,

¹⁶¹ “They chatted incessantly: about the things around them; their amusing adventure out in the water-it had again assumed its entertaining aspect; about the wind, the trees, the people who had gone to the Chênière; about the children playing croquet under the oaks, and the Farival twins, who were now performing the overture to ‘The Poet and the Peasant’” (CHOPIN, 2006, p. 861).

¹⁶² “the everlasting voice of the sea, that was not uplifted” (CHOPIN, 2006, p. 886).

¹⁶³ “An indescribable oppression, which seemed to generate in some unfamiliar part of her consciousness, filled her whole being with a vague anguish” (CHOPIN, 2006, p. 886).

ganhando uma caracterização de amante. Tomando como base a representação do mar como a figura de amante, Elizabeth LeBlanc, afirmando que “[a]s águas do Golfo do México são apresentadas como um claro elemento feminino”¹⁶⁴ (1996, p. 302), analisa o mar “como um amante *feminino* metafórico para Edna”¹⁶⁵ (1996, p. 302) (Grifo da autora). Uma vez que, no imaginário Ocidental, como mostramos anteriormente, as águas estão associadas ao feminino, a análise de LeBlanc é plausível e se coaduna com nossa interpretação, que procura ligar as águas ao feminino. Vejamos como a narrativa de Kate Chopin retrata o mar como amante. No capítulo V, ao descrever o ambiente em que Edna e seus amigos se encontram, o narrador, sempre usando o ponto de vista da protagonista, mostra como os elementos da natureza são percebidos: “O sol estava se pondo no ocidente e a brisa suave e langorosa que vinha do Sul trazia o sedutor aroma do mar”¹⁶⁶ (CHOPIN, 1994, p. 24). Embora chame atenção para o sol e a brisa, é o mar que recebe a característica mais humana e erotizada – sedutor. É graças a esta apresentação deste espaço líquido no romance que críticos, como Elizabeth LeBlanc, concebem o mar em *O Despertar* como “o símbolo mais poderoso do reclame de Edna quanto ao erótico em sua vida”¹⁶⁷ (1996, p. 301 – 302).

A mesma palavra – sedutor – ainda aparecerá no capítulo VI, para caracterizar, agora, não o aroma do mar, mas sua voz: “A voz do mar é sedutora; ininterrupta, sussurrante, queixosa, murmurante, convidando a alma a errar atrás de uma explicação em abismo de solidão; a se perder em labirintos de contemplação interior”¹⁶⁸ (CHOPIN, 1994, p. 26). Este trecho do romance, além de reforçar a ideia de erotização do mar, ainda mostra o poder de persuasão deste elemento da natureza sobre a protagonista, através da sequência de quatro adjetivos que enfatizam a insistência da voz que brota das águas – “ininterrupta, sussurrante, queixosa, murmurante”. O fragmento também aponta para o alvo primeiro da voz do mar, que é a existência interior da protagonista. A existência interior, que contrasta com a existência externa, criando “a duplicidade da vida”¹⁶⁹ (CHOPIN, 1994, p. 26), é a parte de Edna que a fará questionar o modo de vida que tem

¹⁶⁴ “The waters of the Gulf are presented as a distinctly female element”.

¹⁶⁵ “as a metaphorical *female* lover for Edna”.

¹⁶⁶ The sun was low in the west, and the breeze soft and languorous that came up from the south, charged with the seductive odor of the sea (CHOPIN, 2006, p. 892).

¹⁶⁷ “the most powerful symbol of Edna’s reclaiming of the erotic in her life”.

¹⁶⁸ “The voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation” (CHOPIN, 2006, p. 893).

¹⁶⁹ “The dual life” (CHOPIN, 2006, p. 893).

sido sua existência até aquele verão em Grand Isle. Como é o mar que a duplicidade do ser de Edna ouve, é inegável que é a voz sedutora deste elemento que instiga a protagonista ao questionamento.

Devemos ressaltar que não é somente a voz do mar que exerce poder sobre as mudanças ou despertares de Edna; a narrativa apresenta outros elementos que instigam a protagonista. Aliada a outros atrativos, como a companhia de Robert, a beleza de Adèle e a música de Reis, a melodia do mar forja em Edna o senso de percepção que a fará apreender “sua posição no universo como ser humano e reconhecer suas relações, enquanto indivíduo, com seu mundo interior e com o que a cercava”¹⁷⁰ (CHOPIN, 1994, p. 25). Essa percepção de si mesma e dos outros e das relações que se estabelecem entre eles é algo tão intenso que o narrador chega a comparar o estado epifânico pelo qual Edna passa com a Revelação dada pelo Espírito Santo: “Pode parecer oneroso fardo, esta chegada da sabedoria à alma de uma jovem mulher de vinte e oito anos – mais sabedoria talvez do que a que o Espírito Santo admite conceder a qualquer mulher”¹⁷¹ (CHOPIN, 1994, p. 25). Nas águas do Golfo do México, Edna Pontellier encontra “o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento” de que nos fala o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 15). O processo de aquisição do conhecimento, segundo a ótica da personagem, envolve questões de gênero, uma vez que Edna reconhece estar em um nível de entendimento superior ao que é oferecido “a qualquer mulher”. Dessa forma, a heroína se reconhece exercendo “certa posição [de destaque] dentro de uma [mesma] classe” (LAURETIS, 1994, p. 211) – a das mulheres.

A terceira aparição da palavra “sedutora” ocorre no último capítulo do romance, referindo-se, novamente, à voz do mar, em uma sequência textual que repete o trecho citado anteriormente: “A voz do mar é sedutora, incessante, sussurrante, clamante, murmurante, convidando a alma a errar atrás de uma explicação em abismo de solidão”¹⁷² (CHOPIN, 1994, p. 150). As mesmas características apontadas anteriormente podem ser

¹⁷⁰ “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, 2006, p. 893).

¹⁷¹ “This may seem like a ponderous weight of wisdom to descend upon the soul of a young woman of twenty-eight – perhaps more wisdom than the Holy Ghost is usually pleased to vouchsafe to any woman” (CHOPIN, 2006, p. 893).

¹⁷² “The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander in abysses of solitude” (CHOPIN, 2006, p. 999).

aplicadas a esse trecho, uma vez que ele repete, com algumas alterações vocabulares, mas não semânticas, o que é posto na citação anterior.

A repetição de uma palavra ao longo da narrativa, para ratificar o poder do mar, mostra o papel relevante que as qualidades deste elemento natural tem em despertar simpatia e desejo na protagonista do romance. A palavra “sedução” ainda sintetiza todos os outros adjetivos usados para se referir ao poder de persuasão do mar, uma vez que um dos sentidos que essa palavra possui diz respeito ao poder de convencer o outro. Assim sendo, o mar, metonimicamente representado pela melodia e/ou pelo aroma, é capaz de fazer Edna errar pelos seus abismos de solidão, ou seja, pelo caminho que a distancia, como mostramos no capítulo anterior, do que é esperado para o feminino.

A representação do mar como amante persuasivo pode ser identificada, ainda, quando Edna, convidada por Robert, recusa a tomar banho de mar. A forma como o narrador conduz esta cena cria uma identificação entre a figura do jovem Robert Lebrun que instiga Edna Pontellier a entrar na água, gritando para ela, e o mar que, através da voz que só a heroína ouve, também a convida para nele se banhar:

- Não vai se banhar? – perguntou Robert à Sra. Pontellier. Era menos uma pergunta do que um lembrete.
- Oh, não – respondeu em tom indeciso – Estou cansada; creio que não. Seu olhar desviou do rosto dele para o Golfo, cujo murmúrio harmonioso chegava-lhe como uma súplica amorosa, embora imperativa.
- Oh, venha! – insistiu ele. – Você não deve perder o seu banho [...] ¹⁷³ (CHOPIN, 1994, p. 25).

O mar ainda ganha teor erótico, em dois diferentes capítulos, quando o narrador, não mais usando o termo “sedutor(a)”, refere-se a este elemento líquido valendo-se de outra imagem que também o personifica: “A voz do mar fala para a alma. O toque do mar é sensual e estreita ¹⁷⁴ o corpo em seu suave e envolvente abraço” ¹⁷⁵ (CHOPIN, 1994, p. 26) e “O toque do mar é sensual, apertando o corpo em seu suave e envolvente

¹⁷³ “Are you going bathing?” asked Robert of Mrs. Pontellier. It was not so much a question as a reminder.

“Oh, no,” she answered, with a tone of indecision. “I’m tired; I think not.” Her glance wandered from his face away toward the Gulf, whose sonorous murmur reached her like a loving but imperative entreaty.

“Oh, come!” he insisted. “You mustn’t miss your bath [...]” (CHOPIN, 2006, p. 892).

¹⁷⁴ Mantivemos aqui o modo como Celso M. Paciornik traduziu este trecho da obra *The awakening* para o português; mas queremos destacar que, no original, os dois trechos são exatamente iguais.

¹⁷⁵ “The voice of the sea speaks to the soul. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace” (CHOPIN, 2006, p. 893).

abraço”¹⁷⁶ (CHOPIN, 1994, p. 150). No primeiro trecho, quando Edna ainda está iniciando seu aprendizado na água, o mar lhe oferece alento tanto para o corpo quanto para a alma, agindo, assim, na duplicidade que a heroína apresenta – a alma, o seu interior, e o corpo, o que lhe é externo. Já na cena final, quando Edna dá o último mergulho no Golfo do México, as águas envolvem o que é perecível – o corpo – anunciando uma possível morte da protagonista e deixando divisar a possibilidade de salvação da parte imaterial de Edna – a alma.

Além de despertar o sentido olfativo (através do aroma), o auditivo (através da voz) e o tátil (com o abraço) o mar ainda prende os olhos da heroína: “Edna Pontellier correu o olhar ao redor e finalmente o fixou na contemplação da água. O dia estava límpido e conduzia o olhar até o limite do céu azul [...]”¹⁷⁷ (CHOPIN, 1994, p. 28). Da visualização das águas, em junção com o céu azul e com o vento do verão, a memória da protagonista traz para o presente a lembrança de uma imagem do passado, quando Edna era criança e corria pelos prados de uma fazenda no Kentucky. Embora a própria protagonista não veja “qualquer conexão que [...] possa identificar”¹⁷⁸ (CHOPIN, 1994, p. 29) entre os dois momentos – o presente de contemplação das águas e o passado em que Edna corre pelos prados –, estes dois momentos são significativos para entendermos o processo de despertar pelo qual Edna passa. Aquela imagem do passado mostra uma Edna jovem fugindo das convenções religiosas – ela se afastava do ambiente da igreja para deixar-se tragar pela plantação – já a contemplação das águas do Golfo do México mostra a busca de Edna Pontellier por um novo espaço social. A visão da juventude espelhada nas águas do mar reflete o interior de Edna que começa a querer fugir das convenções sociais que ela estava acostumada a aceitar. Assim sendo, podemos inferir que as vontades de Edna são refletidas nas águas do mar, numa espécie de espelho imagético.

A associação criada pela protagonista, entre a cena em que percorria os prados do Kentucky e a que o mar lhe oferece no momento presente, serve de mote para reforçar a angústia de Edna Pontellier em toda a narrativa: a busca por um lugar de pertencimento que vai ser simbolizada pelo infinito. Isto é, como reforçamos anteriormente, Edna não encontra em quem se espelhar, não tendo um porto que lhe assegure aceitação, mas, ao

¹⁷⁶ “The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace” (CHOPIN, 2006, p. 1000)

¹⁷⁷ “Edna Pontellier, casting her eyes about, had finally kept them at rest upon the sea. The day was clear and carried the gaze out as far as the blue sky went [...]” (CHOPIN, 2006, p. 895).

¹⁷⁸ “without any connection that I can trace” (CHOPIN, 2006, p. 896).

mesmo tempo, ela não cessa de buscar uma existência que lhe ofereça completude, mesmo que isso lhe custe a vida. Voltando à sua conversa com Adèle sobre a sua incursão nos prados, Edna afirma que “sentia-se na obrigação de continuar andando para sempre, sem nunca chegar ao fim” (CHOPIN, 1994, p. 29). Usando a mesma imagem de busca por um norteamento ela afirma que “às vezes sent[e] como se estivesse caminhado pelo prado verde novamente; sem objetivo, ociosa, descuidada e descontroladamente” (CHOPIN, 1994, p. 30). Esta imagem de procurar chegar ao infinito, ao inatingível, aparece quando Edna ganha domínio sobre a água: “Enquanto nadava parecia estar avançando rumo ao ilimitado onde poderia se perder” (CHOPIN, 1994, p. 43).

A força que as águas exercem sobre a protagonista de *O Despertar* é tão significativa que a narrativa pode ser dividida levando-se em conta o momento em que Edna Pontellier consegue ter controle sobre seu próprio corpo nas águas marítimas. Até o momento em que consegue nadar, ela parece ter vivido uma existência que se resumia a fazer calar o que sentia em seu interior – “levava sua vidinha muito fechada em si”¹⁷⁹ (CHOPIN, 1994, p. 26). Até então, Edna constrói para si uma existência de silêncios, uma vez que vive suas paixões solitariamente e sem demonstrá-las. Mas no momento em que ela domina as águas, conseqüentemente, sua vida interior fica povoada dos mais profundos desejos, até mesmo daqueles desejos que a própria Edna desconhece. Dessa forma, podemos afirmar que aprender a nadar, ou seja, a ter domínio sobre seu corpo nas águas do Golfo do México é uma metáfora para expressar que esta mulher conquista autonomia.

É curioso notarmos que, antes de ter domínio sobre seu corpo no ambiente líquido, Edna sente “[u]m pavor incontrolável [...] quando estava na água, a menos que houvesse uma mão por perto que pudesse agarrá-la e tranquilizá-la”¹⁸⁰ (CHOPIN, 1994, p. 43). Assim, além de atraí-la, o mar ainda provoca medo na heroína, exercendo sobre ela uma espécie de poder que tanto a seduz quanto a amedronta. Mas o poder de sedução é maior do que o medo, uma vez que Edna atende ao chamado imperativo do mar, vencendo o temor que suas águas provocavam. Esta luta para se desvencilhar do “pavor incontrolável” mostra a força da personagem em superar as barreiras que a impedem de

¹⁷⁹ “she had lived her own small life all within herself” (CHOPIN, 2006, p. 893).

¹⁸⁰ “A certain ungovernable dread hung about her when in the water, unless there was a hand near by that might reach out and reassure her” (CHOPIN, 2006, p. 908).

atingir os seus desejos interiores. Da mesma forma como Edna se mostra, inexplicavelmente, descobrindo sempre novidades em seus sentimentos e ações, ela também se depara com a nova forma de encarar as águas do Golfo do México. Desse modo, Edna Pontellier “repentinamente se dá conta de seus poderes e anda [nada] sozinha pela primeira vez, corajosa e confiantemente”¹⁸¹ (CHOPIN, 1994, p. 43).

Embora ela tenha o auxílio de Robert e de outras pessoas para aprender a nadar, é sozinha, como mostra a citação acima, que Edna consegue, pela primeira vez, percorrer o ambiente líquido tendo total domínio sobre o seu próprio corpo. A desenvoltura na água reflete toda uma postura de empoderamento que marca a protagonista ao longo do romance. Mesmo identificando, inicialmente, seus passos na água como uma ação infantil, este momento de descoberta, de “braçadas vigorosas”, confere à protagonista “algum poder de importância significativa” que parece lhe ter sido “outorgado para controlar o funcionamento de seu corpo e sua alma”¹⁸² (CHOPIN, 1994, p. 43). Mais uma vez, a narrativa identifica em Edna Pontellier a existência de dois polos – o corpo e a alma – um exterior e outro interior. Na lógica da personagem, ter domínio sobre as águas do mar faz com que ela tenha também domínio sobre a sua dupla existência – a que se conforma e a que questiona – a interior e a exterior. Segundo Cristina Giorcelli, “[a]penas na água ela [Edna] experimenta a fusão do corpo e da alma, porque no elemento formal-informal ela perde seu *principium individuationis* e seu ser físico parece tornar-se tão leve e livre e ‘sem peso’ quanto o seu ser espiritual”¹⁸³ (1988, p. 119).

Esse domínio sobre as águas, sobre seu próprio corpo, e sobre sua dupla existência, instiga a heroína a buscar para si algo que não foi atingido por nenhum outro ser de seu gênero: “Foi ficando ousada e destemida, superestimando sua força. Queria nadar para longe, até onde mulher alguma jamais tivesse nadado antes”¹⁸⁴ (CHOPIN, 1994, p. 43). Um dos vários trechos do romance que tem sentido gendrado, esta passagem mostra o desejo de Edna de suplantar o espaço que está destinado ao feminino, buscando

¹⁸¹ “who of a sudden realizes its powers, and walks for the first time alone, boldly and with over-confidence” (CHOPIN, 2006, p. 908).

¹⁸² “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” (CHOPIN, 2006, p. 908).

¹⁸³ “Only in water does she experience a fusion of body and soul, because in the formal-informal element she loses her *principium individuationis* and her physical self seems to become as light and free and ‘weightless’ as her spiritual self”.

¹⁸⁴ “She grew daring and reckless, overestimating her strength. She wanted to swim far out, where no woman had swum before” (CHOPIN, 2006, p. 908).

para si uma amplitude que se revelaria, até, como ponto de perdição: “Enquanto nadava parecia estar avançando rumo ao ilimitado onde poderia se perder”¹⁸⁵ (CHOPIN, 1994, p. 43). Sua conquista ainda transparece o modo como ela, anteriormente, agia de forma ineficiente, diante das águas: “Como é fácil! – pensava ela. – É banal – disse em voz alta; – por que não descobri antes que era banal? Veja só o tempo que perdi me debatendo como um bebê!”¹⁸⁶ (CHOPIN, 1994, p. 43).

De posse da habilidade de deslocar-se nas águas, Edna Pontellier, mais uma vez, afasta-se do que está a sua volta, distancia-se dos conhecidos que brincavam no Golfo do México, naquela noite de 28 de agosto, e parte em um nado que se direciona ao infinito: “Virou o rosto em direção do mar para recolher uma impressão de espaço e solidão; a vasta extensão de água, encontrando-se com o céu enluarado, contribuía para sua exaltada fantasia”¹⁸⁷ (CHOPIN, 1994, p. 43). A narrativa mostra que Edna é instigada pela imensidão das águas, como se do encontro entre as águas e o céu brotasse – novamente numa imagem de nascimento – o ser que no interior dela se formava. Nesse contexto, a água do mar “simboliza, em primeiro lugar, a origem. [...] ela é mãe e matriz (útero)” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 16) de onde “sua [de Edna] vontade eclodira teimosa e resistente”¹⁸⁸ (CHOPIN, 1994, 47). O modo como a água instiga a protagonista, com seu clamor, seu sussurro, atraindo-a para o ilimitado, fazendo com que Edna descubra-se ousada, destemida e possuidora de forças desconhecidas até então, revela este elemento como “símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 21 – 22).

A experiência nas águas do Golfo na noite de 28 de agosto não traz apenas significados de nascimento para Edna. É neste mesmo momento que a heroína encara “uma rápida visão da morte”¹⁸⁹ (CHOPIN, 1994, p. 44), provocando-lhe um sentimento de exaustão. Sem ter um sentido negativo, a experiência que aponta para o nascimento e para a morte oferece a Edna uma vastidão dos sentimentos que são maiores do que seu

¹⁸⁵ “As she swam she seemed to be reaching out for the unlimited in which to lose herself” (CHOPIN, 2006, p. 908).

¹⁸⁶ “How easy it is!” she thought. “It is nothing,” she said aloud; “why did I not discover before that it was nothing. Think of the time I have lost splashing about like a baby!” (CHOPIN, 2006, p. 908).

¹⁸⁷ She turned her face seaward to gather in an impression of space and solitude, which the vast expanse of water, meeting and melting with the moonlit sky, conveyed to her excited fancy” (CHOPIN, 2006, p. 908).

¹⁸⁸ “her will had blazed up, stubborn and resistant” (CHOPIN, 2006, p. 912).

¹⁸⁹ “A quick vision of death” (CHOPIN, 2006, p. 908).

próprio entendimento, transformando tudo ao seu redor em um ambiente “de fantásticos seres semi-humanos”¹⁹⁰ (CHOPIN, 1994, p. 45).

Outro momento significativo na simbologia das águas em *O Despertar* encontra-se no capítulo XII, quando Edna e Robert, na manhã seguinte da noite de 28 de agosto, vão de barco em direção à pequena ilha de Chênrière Caminada. O trajeto entre a ilha de Grand Isle e a de Chênrière, associado à experiência da noite anterior, propicia a Edna Pontellier a sensação de liberdade e desprendimento de tudo o que, de alguma forma, a aprisionava. Transformando a ação de navegar e as velas do barco em metáfora para suas ações e sua vida, a protagonista, via discurso do narrador, demonstra o seu desejo de dar o destino que lhe apraz à sua existência:

Velejando pela baía rumo a Chênrière Caminada, Edna sentia 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 quisessem guiar suas velas¹⁹¹ (CHOPIN, 1994, p. 51).

No trecho anterior, como aconteceu anteriormente, o caminho que as águas oferecem à protagonista do romance tem sentido de infinitude, de lugar dos possíveis, de espaço sem limites. Sabendo que as águas pelas quais Edna singra são as do mar, é plausível afirmarmos que, neste contexto, “o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes [e] as realidades configuradas”, acarretando, dessa forma, “uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 592), como aponta o final da narrativa.

As águas aparecem novamente na narrativa no capítulo XVI. Depois que Robert deixa Grand Isle para viver no México, Edna Pontellier, sentindo que “lhe fora negado aquilo que seu ser recém-desperto e apaixonado exigia”¹⁹² (CHOPIN, 1994, p. 65) – o jovem Robert Lebrun –, passa a conviver mais demoradamente nas águas. A falta do amado é suprida pela presença de sua segunda fonte de prazer: as águas do mar.

¹⁹⁰ “some uncanny, half-human beings” (CHOPIN, 2006, p. 909).

¹⁹¹ “Sailing across the bay to the Cheniere Caminada, Edna felt 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, 2006, p. 915).

¹⁹² “she had been denied that which her impassioned, newly awakened being demanded” (CHOPIN, 2006, p. 927).

Novamente, este ambiente líquido ganha o *status* de amante, por substituir a figura do jovem Lebrun. Sem a companhia de Robert e tendo autonomia para controlar seu corpo dentro do mar, “Edna passava boa parte do tempo na água”¹⁹³ (CHOPIN, 1994, p. 65). É nesta atividade que a heroína encontra sua única fonte de prazer na ilha de veraneio. Na iminência de ter que deixar o paraíso da ilha, Edna entrega-se às águas como se elas fossem capazes de lhe preencher o vazio deixado por Robert. De certa forma, a imersão da heroína nas águas do Golfo do México atua como uma fonte de fortalecimento, uma vez que ela sai das águas revigorada: “Edna mergulhou e nadou com uma impetuosidade que a estimulou e revigorou”¹⁹⁴ (CHOPIN, 1994, p. 69). O revigoramento que as águas oferecem à personagem terá papel fundamental no modo como ela volta para a terra firme, a cidade de New Orleans, depois que a temporada de verão em Grand Isle termina.

As experiências vividas por Edna Pontellier na ilha de veraneio exercem um poder contrário ao esperado por esse tipo de vivência. Comumente, uma temporada longe das atividades cotidianas renova as energias de uma pessoa para fazer com que ela volte à rotina. No caso de Edna, o que ela experimenta na ilha faz com que ela retorne a New Orleans ignorando suas atividades como esposa e mãe, ou seja, ignorando sua existência externa, moldada de acordo com *les convenances*. A nova forma de sentir o mundo a sua volta, que foi despertada durante a temporada em Grand Isle, se materializa na cena que mostra o sentimento de Edna Pontellier em relação ao espaço em que habita em New Orleans:

Edna olhava fixamente para a frente com expressão absorta. Não sentia interesse por qualquer coisa que a cercava. A rua, as crianças, o vendedor de frutas, as flores crescendo ali debaixo de seus olhos, tudo fazia parte de um mundo exterior que se tornava subitamente antagônico¹⁹⁵ (CHOPIN, 1994, p. 75).

A mudança no comportamento de Edna, ao retornar de Grand Isle, é vista por Léonce, seu marido, como uma fraqueza mental; mas, como revela a voz do narrador, o

¹⁹³ “She spent much of her time in the water” (CHOPIN, 2006, p. 927).

¹⁹⁴ “Edna plunged and swam about with an abandon that thrilled and invigorated her” (CHOPIN, 2006, p. 930 – 931).

¹⁹⁵ “Edna looked straight before her with a self-absorbed expression upon her face. She felt no interest in anything about her. The street, the children, the fruit vender, the flowers growing there under her eyes, were all part and parcel of an alien world which had suddenly become antagonistic” (CHOPIN, 2006, p. 935).

Senhor Pontellier julga erroneamente a esposa, não conseguindo apreender o que se passa com ela. Léonce está correto ao perceber uma mudança em Edna, mas não identifica a razão de tal mudança:

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 mundo¹⁹⁶ (CHOPIN, 2006, p. p. 939).

A percepção do marido de Edna reforça a estereotipia do feminino na ótica do patriarcado, mostrando que “[...] do ponto de vista masculino, mulheres que rejeitam o silêncio submisso da domesticidade têm sido vistas como terríveis objetos – Górgonas, Sereias, Silas, Lârnias, Mães da Morte ou Deusas da Noite”¹⁹⁷ (GILBERT & GUBAR, 1984, p. 79). Entretanto, tomando as críticas feministas Gilbert e Gubar, a rejeição da passividade doméstica demonstra que a mulher procura apenas “o poder da auto-articulação”¹⁹⁸ (GILBERT & GUBAR, 1984, p. 79). Seguindo os estudos feministas, portanto, o romance de Kate Chopin deixa claro que Edna busca para si uma forma de exteriorizar o que clama o seu interior, mesmo que essa exteriorização venha na forma “de uma língua que ninguém entendia”¹⁹⁹ (CHOPIN, 1994, p. 11).

Voltando à imagem do mar, ela vai reaparecer novamente no capítulo final do romance em tela, quando Edna, depois de voltar da casa de Adèle e não encontrar Robert Lebrun a sua espera, deixa New Orleans e regressa a Grand Isle. Essa é a parte mais enigmática da narrativa, uma vez que tem gerado diferentes interpretações por parte da crítica especializada. Os momentos finais do romance sugerem uma gama de imagens que tanto reforçam o sentido de vida quanto o de morte que o mar do Golfo do México traz para a heroína do romance.

O capítulo já se inicia com uma comparação entre Edna Pontellier e a deusa do amor. Segundo as descrições de Victor Lebrun sobre o modo como Edna se portava na

¹⁹⁶ “It 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, 2006, p. p. 939).

¹⁹⁷ “from a male point of view, women who reject the submissive silence of domesticity have been seen as terrible objects – Gorgons, Sirens, Scyllas, Serpent-Lamias, Mothers of Death or Goddess of Night”.

¹⁹⁸ “the power of self-articulation”.

¹⁹⁹ “a language which nobody understood” (CHOPIN, 2006, p. 881).

noite do jantar de despedida, “Vênus emergindo da espuma não teria apresentado um espetáculo mais arrebatador que a Sra. Pontellier, refulgindo de beleza e diamantes à cabeceira da mesa”²⁰⁰ (CHOPIN, 1994, p. 148). A comparação entre Edna e Afrodite/Vênus nos remete ao início da narrativa, quando a protagonista surge do mar, à semelhança daquela deusa. Ao trazer para o final da narrativa a mesma imagem com que se inicia o romance, a narrativa ganha um caráter cíclico, mostrando que o espaço das águas, de onde surge a protagonista em dois momentos significativos da trama, no início e no fim do romance, é um espaço de destaque, de onde tudo brota e para onde tudo converge. Ainda, o trecho da comparação reforça a ideia de nascimento, que já está expressa no início do romance quando o narrador apresenta a protagonista vinda do mar, como se ela acabasse de ser gerada pela espuma que surge quando as águas tocam violentamente a praia.

O caminho que Edna percorre do local onde encontra Victor e Mariequita até a praia é feito “quase que mecanicamente”²⁰¹ (CHOPIN, 1994, 149), como se algo mais poderoso do que ela lhe atraísse para o Golfo, distanciando os seus problemas de seu pensamento. Ao que parece, dada à noite de vigília, às horas de reflexão, à viagem de barco de New Orleans a Grand Isle, e à fome que diz ter, Edna encontra-se exausta. Mais uma vez, ela busca rejuvenescimento, revigoramento para si nas águas do mar.

A primeira imagem que a heroína tem das águas do mar diante de si é a de um espelho, que reflete as miríades de pequenos sois: “A água do Golfo se estendia à sua frente, faiscando com os milhões de reflexos do sol” (CHOPIN, 1994, p. 50). Segundo o *Dicionário de símbolos*, o sol pode ser tomado como um dos símbolos que representam conhecimento e iluminação (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 836 - 841). Dessa forma, o que brilha para Edna nas águas do Golfo é o reflexo do entendimento que ela adquiriu em seu processo de despertar ocorrido ao longo da narrativa. O momento em que Edna exterioriza essa certeza de que atingiu um estado de iluminação encontra-se na cena em que ela diz para o doutor Mandelet: “talvez [fosse] melhor acordar, afinal,

²⁰⁰ “Venus rising from the foam could have presented no more entrancing a spectacle than Mrs. Pontellier, blazing with beauty and diamonds at the head of the board” (CHOPIN, 2006, p. 997).

²⁰¹ “rather mechanically” (CHOPIN, 2006, p. 896).

mesmo para sofrer, em vez de se deixar lograr pelas ilusões por toda a vida”²⁰² (CHOPIN, 1994, p. 146).

Além da visão, o mar, aqui, ainda prende a audição de Edna, ecoando uma cena anterior do romance. A voz “sedutora, incessante, sussurrante, clamante, murmurante”²⁰³ (CHOPIN, 1994, p. 150) do mar parece invocar o interior de Edna, que responde trocando, primeiramente, suas roupas de passeio por roupas de banho e, depois, despindo-se completamente: “quando ficou ali frente ao mar, absolutamente só, jogou as roupas ásperas e incômodas e pela primeira vez em sua vida ficou nua sob o céu aberto, à mercê do sol, da brisa que a fustigava e das ondas que a atraíam”²⁰⁴ (CHOPIN, 1994, p. 150). O modo como ela se posiciona diante das águas, encarando o mar e voltando as costas para o espaço terrestre, pode ser entendido como um total abandono das coisas que constituem as amarras sociais que a prenderam durante sua vida. Isso se completa com sua atitude de despir-se, encarando completamente nua o mar que a chama insistentemente.

Encontrar-se diante do mar, sob o céu, causa em Edna uma sensação de prazer única, provocando-lhe a impressão de ter renascido. Sentindo-se “recém-nascida”²⁰⁵ (CHOPIN, 1994, p. 150), Edna demonstra ter-se libertado, como fez com as roupas, para tornar-se um novo ser. Segundo Michael T. Gilmore, “sua ação de livrar-se de suas vestimentas na praia de Grand Isle condensa a expulsão de seu ser de todos os elementos inautênticos”²⁰⁶ (GILMORE, 1988, p. 82). Nessa atitude de libertar-se da vida antiga para receber uma nova diante das águas assemelha-se à ação simbólica do batismo.

O batismo da heroína carrega a ideia de deixar morrer o corpo físico para fazer nascer o espírito, ou seja, Edna morre e renasce novamente nas águas que já a trouxeram à vida anteriormente. É com base nessa ideia de vida – morte – renascimento que o ato batismal de Edna representa que Sandra M. Gilbert afirma que “ela [Edna] ‘nasceu’ primeiramente no Golfo [...] ela irá suicidamente renascer no mar no final do romance”²⁰⁷

²⁰² “perhaps it is better to wake up after all, even to suffer, rather than to remain a dupe to illusion all one’s life” (CHOPIN, 2006, p. 996).

²⁰³ “seductive, never ceasing, whispering, clamoring, murmuring” (CHOPIN, 2006, p. 999).

²⁰⁴ “when she was there beside the sea, absolutely alone, she cast the unpleasant, pricking garments from her, and for the first time in her life she stood naked in the open air, at the mercy of the sun, the breeze that beat upon her, and the waves that invited her” (CHOPIN, 2006, p. 1000).

²⁰⁵ “new-born” (CHOPIN, 2006, p. 1000).

²⁰⁶ “Her gesture of casting off her garments on the beach at Grand Isle encapsulates her expulsion from her being of all inauthentic elements”.

²⁰⁷ “she was first ‘born’ in the Gulf [...] she will be suicidally borne back into the sea at the novel’s end ”.

(GILBERT, 1983, p. 44). Mais uma vez, a água possui a simbologia de morte e vida, sendo identificada, paradoxalmente, como “criadora e destruidora” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 16). De forma semelhante, ao tratar da imersão nas águas como forma de batismo, Eliade Mircea apresenta as águas como elemento capaz de trazer a morte e de fazer viver. Em suas palavras:

Este simbolismo imemorial e ecumênico da imersão na água como instrumento de purificação e de regeneração foi aceito pelo cristianismo e enriquecido por novos valores religiosos. O batismo de São João procurava, não a cura das enfermidades corpóreas, mas a redenção das almas, o perdão dos pecados [...]. No cristianismo, o batismo tornou-se o principal instrumento de regeneração espiritual. [...] Simbolicamente, o homem morre através da imersão e renasce, purificado, renovado, exatamente como Cristo ressuscitou do seu túmulo (ELIADE, 1993, 160).

À medida que adentra na água, Edna encontra empecilhos que, de início acarretariam desconforto a sua pessoa. O modo como o narrador compõe a narrativa mostra, através do uso da conjunção adversativa MAS, que, embora a heroína encontre desconforto, ela acaba levando adiante seu intuito de adentrar nas águas: “A água estava gelada, **mas** prosseguiu. A água estava funda, **mas** ela estendeu seu corpo alvo e se lançou para frente com uma longa e vigorosa braçada”²⁰⁸ (CHOPIN, 1994, p. 150) (Grifos nossos). Superado este primeiro estágio de vencer o desconforto, Edna encontra prazer nas águas do Golfo, que apertam “o seu corpo em seu suave e envolvente abraço”²⁰⁹ (CHOPIN, 1994, p. 150). Avançando sempre mais, demonstrando vontade para atingir um ponto impreciso a sua frente, Edna já não olhava para trás. A imagem que ela enxerga neste momento é a “do prado de capim-do-mato que atravessara quando criancinha acreditando que não tinha princípio nem fim”²¹⁰ (CHOPIN, 1994, p. 151). Dois pontos importantes devem ser considerados nessa imagem da infância que Edna Pontellier relembra. Primeiro, como veremos mais adiante, Edna tem nesta cena de infância um momento único, de total liberdade. Segundo, a imagem do prado, que não tem princípio nem fim, aponta para a possibilidade do não fechamento da vida da protagonista.

²⁰⁸ “The water was chill, but she walked on. The water was deep, but she lifted her white body and reached out with a long, sweeping stroke” (CHOPIN, 2006, p. 1000).

²⁰⁹ “enfolding the body in its soft, close embrace (CHOPIN, 2006, p. 1000).

²¹⁰ “blue-grass meadow that she had traversed when a little child, believing that it had no beginning and no end” (CHOPIN, 2006, p. 1000).

O nado solitário de Edna é interpretado pela crítica como uma demonstração de fraqueza da personagem e/ou como mais um passo seu para sua realização pessoal. Nessa perspectiva, os críticos apontam para a possibilidade de interpretar o final do romance como reafirmação do modo de vida que Edna buscava para si ou como suicídio da protagonista. William Bartley elenca uma sequência de estudos sobre os dois pontos de vistas que o final do romance de Chopin tem despertado nos críticos: o suposto suicídio de Edna como uma atitude que demonstra a fragilidade de uma mulher exausta diante da sociedade patriarcal; e/ou como uma atitude que aponta para o heroísmo (2000, p. 724 e 142 – 743). Com base no que o romance oferece, é possível afirmar que os dois tipos de leituras desta obra são plausíveis, entretanto, eles não são excludentes. Dessa forma, propomos a interpretação de que alguns elementos presentes nesta última cena do romance – quando Edna adentra nas águas do Golfo do México – nos oferecem subsídios para analisarmos seu nado como uma ação que traz em si o sentido duplo e inseparável da existência humana: nascimento e morte. Assim, unimos as diferentes interpretações que a crítica tem dado ao romance, ampliando os sentidos dos momentos finais da narrativa, deixando-a em aberto, sem, com isso, causar “alteração em sua [do romance] irreproduzível singularidade” (ECO, 2005, p. 40).

Quando se associa a imagem do passado na qual Edna percorria os prados da fazenda no Kentucky e o mergulho final que ela empreende é possível criar uma nova interpretação para o nado da última cena do romance. Ele pode ser visto como uma tentativa de Edna Pontellier em regressar à primeira experiência de liberdade e domínio sobre si própria que ela consegue lembrar – a corrida, em estado de contemplação, pelos campos verdes do Kentucky. A junção destas duas cenas também mostra a busca de Edna por um distanciamento das experiências que lhe desagradam. Assim como Edna adentrava nos campos verdes, fugindo “das orações, do serviço presbiteriano” com sua atmosfera ameaçadora que lhe “provocava calafrios”²¹¹ (CHOPIN, 1994, p. 29), ela usa o caminho das águas para escapar de um mundo que a oprime. Anteriormente, o mar já serviu de refúgio para Edna, quando ela conversa com Reisz sobre uma possível ligação amorosa de Robert e Mariequita. Segundo Giorcelli, ao ouvir a fofoca de Reisz sobre a ligação de Robert e a moça de descendência hispânica, Edna recorre às águas do mar para

²¹¹ I was running away from prayers, from the Presbyterian service, read in a spirit of gloom by my father that chills me yet to think of” (CHOPIN, 2006, p. 896).

fugir da conversa: “Reagindo com um mergulho na água a uma fofoca indesejável [...], ela novamente entrega-se a outra vasta solidão natural (o mar)”²¹² (1988, p. 124). De forma semelhante, no final da narrativa, Edna, sentindo-se rejeitada pelo amado, lança-se ao mar. A afirmativa de que a protagonista entra no mar porque Robert a rejeitou se sustenta se levarmos em conta a repetição do nome de Robert, acrescida da voz do narrador que afirma: “Não havia qualquer ser humano a quem quisesse ter por perto, exceto Robert”²¹³ (CHIPIN, 1994, p. 150). Ao buscar no mar o refúgio que a confortava, que a afastava do que a tornava infeliz, a ação de Edna Pontellier não pode ser interpretada apenas com um sentido negativo. Há um sentido de afirmação da vida neste ato, pois, como ainda afirma Cristina Giorcelle, “nesta cena final, à ‘mercê’ do sol, se seu corpo morrerá, sua vida não perecerá”²¹⁴ (1988, p. 125).

Podemos, ainda, usar outro argumento para constatar que a entrega de Edna às águas não pode ser interpretada apenas levando em conta o sentido de morte. O romance de Kate Chopin faz uso de uma referência mitológica que aproxima a protagonista de um mito feminino grego que possui ligação tanto com a morte quanto com a vida. O mito a que nos referimos é Perséfone, a esposa de Hades. Com relação à utilização de referências míticas nos textos de Chopin, Sylvia Bailey Shurbutt afirma que os personagens da escritora “propositadamente colhem ‘da árvore’ [do conhecimento] para descobrirem seus próprios despertares; fazendo isso [Chopin] revê conhecidos mitos sobre deveres, casamentos e sexualidade, para atingir um entendimento mais realista da condição humana”²¹⁵ (SHURBUTT, 1993, p. 15).

A identificação de Edna com a rainha do mundo dos mortos é feita por Cristina Giorcelle, quando esta analisa o capítulo XXX do romance de Kate Chopin. Segundo Giorcelle, durante o jantar de despedida, “Edna encarna atributos de Perséfone,[...] a deusa que cruza continuamente o limite da morte e da vida”²¹⁶ (1988, p. 128). Giorcelle se vale do modo como Edna é descrita no jantar de despedida e das referências ao estado de

²¹² “By reacting with a plunge in the water to an unpleasant piece of gossip [...], she again abandons herself to other vast natural solitude (the sea)”.

²¹³ “There was no human being whom she wanted near her except Robert” (CHOPIN, 2006, p. 896).

²¹⁴ “In this final scene, at the ‘mercy’ of the sun, if her body will die, her life will not perish”.

²¹⁵ “purposefully pluck ‘the tree’ [of knowledge] in order to discover their own awakenings; in so doing she [Chopin] revises accepted myths about duty, marriage, and sexuality in order to achieve a more realistic understand of the human condition”.

²¹⁶ “Edna takes on attributes of Persephone, [...] the goddess who crosses continuously the threshold of life and death”.

sono e despertar que a protagonista experimenta ao longo do romance para aproximá-la do mito grego que vive ornada como rainha e tem que conviver com dois momentos existenciais – um no mundo dos mortos e do sono, na companhia do marido; e outro no mundo dos vivos, na companhia da mãe - Deméter. A estudiosa mostra que a trajetória de Edna Pontellier se liga à de Perséfone quanto ao modo como o tempo destas duas é gerenciado nas respectivas narrativas:

Perséfone [...] vive, em algumas variantes, seis meses na terra (de março – aproximadamente o mês no qual Edna retorna a Grand Isle – a agosto o mês no qual ela aparece pela primeira vez em Grand Isle) e seis meses no Hades (de setembro a fevereiro, o tempo que Edna passa em New Orleans). [...] o tema é o de um ciclo nascimento-morte-renascimento²¹⁷ (1988, p. 129).

Com base nas considerações de Cristina Giorcelli, é possível afirmar que a narrativa de Edna Pontellier, como a de Perséfone, trata de morte, mas também de vida e de renascimento. Essa ligação entre vida, morte e renascimento que a narrativa de Kate Chopin traz pode ser reafirmada usando, novamente, o nome da protagonista. Como já mostramos, no capítulo anterior, o nome Edna tem origem hebraica e significa rejuvenescimento, renascimento. Ligando a etimologia do nome às ações empreendidas pela personagem ao longo do romance, na busca para encontrar uma completude, pode-se afirmar que “[a]través de um ciclo perenal de nascimento – morte – renascimento ela [Edna] é, dessa forma, verdadeira ao seu nome”²¹⁸ (GIORCELLE, 1988, p. 138), mesmo que não seja verdadeira ao outro significado do seu nome, que se liga à completude do prazer.

Se interpretarmos o nado final de Edna apenas como um caminho que leva à morte, não é plausível atribuir a esta morte um sentido negativo. Primeiro porque o significado do lugar que Edna escolhe para mergulhar no final do romance não nos permite ver esta ambientação como um espaço negativo. A ilha de Grand Isle tem um significado de lúdico e não o sentido melancólico da morte; ela ainda representa a liberdade dos laços sociais da cidade – New Orleans –; assim como está associada à ideia

²¹⁷ “Persephone [...] lives, in some variants, six months on earth (from March – approximately the month in which Edna returns to Grand Isle – to August – the month in which Edna first appeared at Grand Isle) and six months in Hades (from September to February, the time Edna spends in New Orleans). [...] the theme is that of cyclical birth-death-rebirth”.

²¹⁸ “Through a perennial cycle of birth – death – rebirth she is, therefore, true to her name”.

de saúde, uma vez que este lugar era uma forma de fugir do calor e das doenças disseminadas na cidade durante o verão. Há, ainda, a ideia inocente de associação do mar com a descoberta de um eu interior. Por tudo isso, deve-se ler a possível ideia de suicídio de Edna em Grand Isle como a libertação da protagonista que se entrega a quem ela quer, que toma nas mãos seu próprio destino. Dessa forma, jogando-se nos braços envolventes do mar, Edna faz viver o seu desejo de realização como “ser humano”²¹⁹ (CHOPIN, 1994, p. 25).

Por tudo o que consideramos na nossa leitura do romance de Kate Chopin, a entrega de Edna ao mar pode ser lida tanto como morte quanto como nascimento: é a morte de uma mulher que se vê tragada pelas convenções e obrigações impostas a ela pelo sistema patriarcal que não lhe dá o direito de decidir os rumos de sua vida; mas é nascimento/reafirmção de seus desejos interiores. Segundo Michael T. Gilmore, “Edna resolve cometer suicídio porque ela não pode encontrar espaço no presente sistema social para o seu ser recém desperto”²²⁰ (GILMORE, 1988, p. 62). O crítico afirma ainda que “Sua busca por completude própria, embora termine em morte, é um ato de insurreição porque não há como o mundo em que ela habita acomodar a mudança ocorrida nela”²²¹ (GILMORE, 1988, p. 62). De forma semelhante, Judith Fryer afirma que “Edna escolhe morrer porque é o único e decisivo ato de livre arbítrio aberto para ela através do qual ela pode escapar daqueles que a derrubam. Tornando-se uma com o mar ela está livre”²²² (FRYER, 1976, p. 257-58). A estudiosa também concebe a morte de Edna como “um tipo de renascimento”²²³, como a fuga de “um mundo que não tem lugar para ela”²²⁴ (FRYER, 1976, p. 58).

Mas a entrega de Edna ao mar também é o nascimento de uma nova criatura, uma vez que ela, diante das águas, “[s]entia-se como uma criatura recém-nascida, abrindo os olhos para o mundo familiar que jamais reconhecera”²²⁵ (CHOPIN, 1994, 150). Nessa

²¹⁹ “human being” (CHOPIN, 2006, p. 893).

²²⁰ “Edna resolves to commit suicide because she can find no room for her newly awakened self in the present social system”

²²¹ “Her quest for self-fulfillment, though it ends in death, is an insurrectionary act because there is no way for the world she inhabits to accommodate the change in her”

²²² “Edna chooses to die because it is the one, the ultimate act of free will open to her through which she can elude those who would drag her down. In becoming one with the sea she is free”

²²³ “a kind of re-birth”.

²²⁴ “a world which has no place for her”.

²²⁵ “She felt like some new-born creature, opening its eyes in a familiar world that it had never known” (CHOPIN, 2006, p. 1000).

perspectiva, o mar funciona como túmulo e berço. Túmulo porque sepulta a Edna que se vê presa a todas as convenções sociais de um “mundo familiar”; mas é o berço de uma nova Edna que surge “abrindo os olhos”, para um ambiente que lhe é íntimo, mas “que jamais conhecera”²²⁶ (CHOPIN, 1994, 150). O término em aberto da narrativa aponta para a ambiguidade presente na simbologia das águas do mar para o destino da protagonista. Helen V. Emmitt resume essa característica do romance ao afirmar que:

Em *O Despertar*, a heroína de Kate Chopin afunda, mas um dos pontos primordiais do romance é como Edna Pontellier afunda, em triunfo ou em derrota. [...] *O Despertar* pode ser acusado de terminar pessimamente e de não possuir um herói, mas ele também pode ser lido como uma parábola de desenvolvimento e liberação femininos. Edna se distancia dos outros personagens do romance, presa na disparidade entre o que a sociedade exige e o que ela [Edna] quer. [...] Digo que Edna foge da solidão de ‘uma mulher régia, aquela que governa, que avalia, que não tem par’, para o abraço solitário que lhe dá satisfação, o do mar, um abraço que apenas incidentalmente resulta em morte”²²⁷ (EMMITT, 1993, p. 320).

Em seu mergulho final, quando Edna atinge uma distância mar à dentro, distância bem maior do que aquela que ela atingiu na primeira experiência ao nadar, a protagonista já não sente a mesma sensação de terror tomando conta dela, como ocorreu na noite de 28 de agosto: “Olhou ao longe e o velho terror se acendeu por um instante, para logo depois se extinguir” (CHOPIN, 1994, p. 151). Ela reconhece que atingiu um ponto em sua vida do qual não podia mais fugir. Desperta para esta realidade, Edna Pontellier recusa ser o que todos exigem dela. A cena final aproxima-se da inicial. Isto é, no começo do romance vemos dois pássaros, um papagaio e um tordo. Enquanto um repete – o papagaio –, o outro é capaz de compreender até a língua incompreensível – o tordo. Edna deixa de ser o papagaio, para ser o tordo. Se antes ela repetia papéis, agora ela segue um caminho que, no contexto em que a trama se desenvolve, é incompreensível.

O mergulho final de Edna Pontellier no Golfo do México simboliza o processo de suas ações durante a narrativa: ela agiu de maneira segura, sem olhar para trás e sem

²²⁶ “familiar world”, “opening its eyes”, “that it had never known” (CHOPIN, 2006, p. 1000).

²²⁷ “In *The awakening*, Kate Chopin’s heroine does sink, but one of the cruxes of the novel is how Edna Pontellier sinks, in triumph or in defeat. [...] The awakening may be accused of ending badly and lacking a hero, but it may also be read as a parable of female development and liberation. Edna stands apart from the novel’s other characters, trapped in the disparity between what society demands and what she wants. [...] I argue that Edna runs from the solitude of “the regal woman, the one who rules, who looks on, who stands alone”, into the sole embrace that gives her satisfaction, that of the sea, an embrace that only incidentally results in death”.

questionar os seus atos – “Não olhava para trás agora, avançando mais e mais [...]” (CHOPIN, 1994, p. 151). Mais do que em outros momentos da narrativa, no desfecho da estória, Edna encontra-se sozinha diante da imensidão – social, espacial e existencial. Seguindo as palavras de Cristina Giorcelli, “vencendo restrições de gênero, quebrando todas as barreiras, identificando vida e morte, Edna conquista, no final, uma precária, quase-divina completude”²²⁸ (1988, p. 122), muito disso pelo poder simbólico que as águas do mar têm em seu processo de despertar.

²²⁸ “By overcoming gender restrictions, by breaking all barriers, by identifying life and death, Edna attains, at the very end, a precarious, quasi-divine wholeness”.

O calor sensual do mar

em *Riacho Doce*

Na obra de José Lins do Rego, o elemento água aparece em diferentes textos, criando uma ligação com alguns personagens. Por exemplo, em *Menino de engenho*, o rio Paraíba, que banha o engenho Santa Rosa, durante o “[...] verão ficava seco de se atravessar de pé enxuto” (REGO, 1997, p. 17), mas, em determinada cheia, vira “[...] um mar d’água roncando” (REGO, 1997, p. 19) expulsando muitos personagens de suas moradas. Embora traga a morte de bois, homens e plantações, as águas do rio e a das chuvas aparecem com sentido positivo, na visão do senhor de engenho, o avô de Carlos de Melo. Nas palavras de José Paulino, “Gosto mais de perder com água do que com sol” (REGO, 1997, p. 20). Em *Usina*, algumas questões envolvendo Juca e outros usineiros ocorrem devido à posse das águas que correm nas terras desses senhores. Nesse romance, as águas dos rios simbolizam a fertilidade que as propriedades dos engenhos e das usinas tinham. Já em *Pureza*, os banhos no rio criam uma atmosfera de paraíso quando o personagem/narrador Lola está em companhia de sua amante Margarida:

O rio descia sereno, calmo, de águas claras e puras. Mais para um canto a profundidade dava para que ficássemos quase de cabeça coberta. Batíamos n’água como dois meninos. Dentro da mata como dois selvagens, me sentia completo, feliz, sem outra ligação com o mundo. Devia ser assim a felicidade de antes do pecado.

Deviam ser assim os amores dos primeiros homens, quando a vida corria com todo o seu fogo primitivo. Deus fizera mal em interromper aquele idílio que devia ser tão eterno quanto ele (REGO, 2008a, p. 128).

Em *Água-mãe*, as águas são representadas como aspecto privilegiado na arquitetura ficcional, uma vez que a lagoa Araruama é o ponto de encontro dos três núcleos sociais que o romance apresenta. Os dois vocábulos que compõem o título do romance, água + mãe, mostram que o líquido que faz o romance fluir tem características do feminino. Diferentemente dos romances anteriores, em *Água-mãe* o rio dá lugar ao mar, que vem se juntar às águas da lagoa Araruama: “O mar ficava além da restinga, mas a lagoa mansa

estava ali a dois passos. Da Casa Azul, ouvia-se o bater das ondas na praia, o gemer fundo do mar que nas noites escuras era soturno. A lagoa falava baixinho, cantava mais que gemia” (REGO, 1993a, p. 5).

Nesse romance em especial, as águas, simbolizadas na metáfora da água-mãe, uma sobra líquida das produções das salinas, representam essencialmente a morte. É esta imagem que sobressai nas duas últimas referências às águas que o romance de José Lins do Rego apresenta. Na penúltima referência, assim o narrador fala das águas da salina: “Desciam para a lagoa os restos da água-mãe; velhas águas podres, sem préstimos. Fedia. Voltavam elas outras vezes à lagoa. Era a água que já dera tudo, a água morta, a água-mãe das salinas” (REGO, 1993a, p. 240). O romance *Água-mãe* finaliza com uma comparação significativa entre a morte simbólica da personagem D. Luísa, que perdera uma filha nas águas da lagoa Araruama, e o líquido sem vida e sem utilidade que escorria das salinas: “[Paulo] Aproximou-se da mãe [Luísa], pôs a mão na cabeça e chamou-a em voz alta. D. Luísa não ouviu. Chamou outra vez. Abalou-a e ela olhou para o filho. Era um resto de mulher, o que ele via. Parecia a água-mãe, descendo para a lagoa” (REGO, 1993a, p. 242). Longe de trazer a vida, ligação mais próxima à ideia que o vocábulo “Mãe” do título remete, as águas que correm neste romance trazem a morte.

No romance em questão, *Água-mãe*, a água é exaltada levando-se em consideração seu caráter simbólico da morte. A escolha desse sentido simbólico da água, nesta obra do escritor, pode ser entendida se levarmos em conta a presença significativa que a morte tem em outros romances desse autor paraibano. Segundo Virgínius da Gama e Melo, José Lins seria “[...] um romancista francamente dominado pela influência artística e vitalizante da morte” (MELO, 1980, p. 75). Ainda nas palavras de Virgínius da Gama e Melo:

José Lins do Rego não admite a morte pura e simples. Para que se morra é preciso também que desapareça toda uma organização que aquela vida representa, ficando assim a morte não com aquele sentido individual e único [...], mas com amplitude que lhe transcende os limites. Daí aquele sentido também de continuação de vida, de substituição de formas de vida, a morte ficando como uma modificação, não como uma extinção (1980, p. 101).

Em *Riacho Doce*, José Lins do Rego explora a carga semântica da metáfora da água de diferentes maneiras, ao criar um espaço líquido de grande influência no comportamento da protagonista do romance. Esta é a narrativa de Lins do Rego que mais

utiliza o elemento líquido para compor a ambientação do texto, mais ainda do que o romance *Água-mãe*, que traz a indicação desse elemento no título, o faz. Embora não apresente explicitamente o termo água em seu título, a nomeação do romance como *Riacho Doce* traz subjacente, graças ao termo “Riacho”, a referência à palavra água. Em *Riacho Doce*, mais importante do que o pequeno rio que se apresenta no título é a água salgada do mar, como veremos ao longo dessa análise.

A ambientação de *Riacho Doce* funciona como espelho para conflitos vividos pela protagonista do romance, além de, em determinadas situações, estar em oposição com o interior da heroína. Frio, calor, coqueiros, gelo, vacas, porcos, chuva, estiagem, vento, sol, mar e rio são evocados na narrativa como constituintes essenciais da própria personagem. A estreita ligação na obra de José Lins do Rego entre o ambiente em que transcorre a narrativa e os personagens é explicada pelo crítico Virgínius da Gama e Melo, quando este afirma que “[o] fato corriqueiro, o acontecer de todo dia, em virtude do estado subjetivo da personagem, passa a uma significação extraordinária” (MELO, 1980, p. 116), criando, dessa forma, um vínculo entre estes dois elementos da narrativa que faz com que a paisagem ora duplique e/ou ora se choque com o que ocorre no interior dos personagens.

Quando explora a ambientação da Suécia, o romance mostra “a sua heroína no meio que lhe era habitual, seus conflitos de alma e de corpo, seus desejos comprimidos pelo ambiente hostil” (LOUSADA, 1991, p. 362). Mas, quando a narrativa põe Edna/Eduarda no litoral alagoano, tem-se um espaço “sensual, bem brasileiro e bem romanceado” (LOUSADA, 1991, p. 362), em que se sente “o cheiro vivo e quase humano da terra bruta e conquistadora” (LOUSADA, 1991, p. 362). O mar, com suas águas mornas e calmas, será o representante maior dessa terra que contrasta com o lugar de origem da protagonista, exercendo sobre ela um poder incontestante.

O elemento água aparece nos dois grandes espaços em que se passa a narrativa de José Lins do Rego: a Suécia e o Brasil. No primeiro, a Suécia, é o rio que cortava as terras do pai da protagonista que representa o elemento líquido. Este rio, que espelha o interior de Edna/Eduarda, vai ganhar um significado positivo ou negativo, dependendo de como a heroína encontra-se emocionalmente. No segundo espaço, o Brasil, dois recintos comportaram as águas: o rio e o mar. O primeiro aparece como as águas da morte, da doença e da perdição; enquanto o segundo é a encarnação de uma nova vida, do amor e da sexualidade. Nos dois grandes espaços geográficos do romance, o ambiente líquido

comporta tanto a simbologia da morte quanto da vida, carregando em si os significados sedimentados ao longo da cultura ocidental para este elemento, conforme as observações do *Dicionário de símbolos*.

Como Edna/Eduarda não se identifica com a fria paisagem da Suécia – como fica claro quando a narrativa mostra que Edna deseja “terras estranhas” (REGO, 2003, P. 107) – o que vem daquele ambiente não causa empatia na personagem. É por isso que, constantemente, o rio que corta sua aldeia é associado à destruição e à morte. A primeira referência ao rio da aldeia aparece quando a protagonista encontra-se saudosa da professora Ester, que estava de férias. Desse modo, o rio ganha a conotação de maçante e suas águas claras perdem todo o interesse porque neles Edna/Eduarda não encontra o reflexo ou a presença de sua professora: “Havia o rio que o sol derreteria, o rio que era outra vez água branca correndo, o rio que era atração maior de todas. E o rio não existia para Edna” (REGO, 2003, p. 44). Mas ao comparar o externo com o interior do rio, Edna/Eduarda identifica o que está fora do rio como o lugar da morte e o interno como a vida. Isso se dá no momento que a protagonista mostra o modo como, na sua visão de criança, o peixe passa pela morte ao ver “o que havia por fora d’água” (REGO, 2003, p. 45). A imagem de tranquilidade e de vida que o rio passa vai ser recuperada pela protagonista mais adiante, quando ela novamente faz referência ao interior do rio em contraste com o que ocorre fora dele: “Quis que ela [a Espanhola] visse o rio correndo, a água doce do rio bom. Lá por baixo corriam peixes livres, lá pelos fundos os peixes não teriam o anzol de Guilherme” (REGO, 2003, p. 57).

Em outras passagens de *Riacho Doce*, as águas fluviais carregam a simbologia da morte ou da destruição. É o que acontece, por exemplo, quando Edna/Eduarda imagina este ambiente líquido como lugar de punição e morte para a amiga Norma: “Odiava a colega que não se apiedava do sofrimento da pobre [Boneca Espanhola]. Teria que pagar por este crime, morreria no fundo do rio, seria tragada pelas águas enfurecidas” (REGO, 2003, p. 49). A mesma ideia de morte misturada com o sentido de escape vai aparecer no trecho em que Edna/Eduarda, ainda sentindo falta de sua professora Ester, pensa em fugir do mundo mergulhando nas águas do rio: “Se [Ester] não voltasse mais, tudo se teria acabado e melhor seria fugir para o fundo do rio, não ver mais as árvores floridas, não escutar mais os pássaros felizes” (REGO, 2003, p. 51). A passagem deixa transparecer que, enquanto a natureza se mostra feliz e alegre – árvores floridas e pássaros felizes – a

protagonista, devido à falta de sua professora, encontra-se triste e abatida. Nas águas do rio ela fugiria da alegria que a cerca e aliviaria a falta de Ester. Este mesmo rio vai aparecer como punição para a própria Edna, quando ela diz ser “[m]elhor morrer no fundo do rio” (REGO, 2003, p. 60) do que confessar o roubo da boneca de Norma.

O rio que corre pelas terras onde Edna/Eduarda cresceu ganha sentido negativo, sem ter a conotação explícita de morte, quando ela o aproxima à imagem de sua família, de quem a protagonista sempre quis se diferenciar. Via discurso indireto-livre, o narrador mostra o quanto a protagonista ambiciona se afastar dos seus parentes e, conseqüentemente, do rio sem força:

Desejava era fugir, encontrar um meio de abandonar os seus parentes, a sua terra. Aquele rio manso, que corria no verão, era a imagem de sua gente, aquela mesma voz de submissão, aquela mesma docilidade. Nem uma vez arrebatava em suas margens e se despedaçava como um doido pelo seu leito. Gelado, de entranhas petrificadas no inverno – aquele cordeiro, sem dias perigosos (REGO, 2003, p. 107).

Em todas essas referências sobre o espaço sueco, fica clara a simbologia de morte e perdição que as águas frias do rio trazem para a heroína. Quanto ao espaço brasileiro, ele também apresenta um rio, ou melhor, uma variedade de pequenos rios que cercam Riacho Doce. Tal como na Suécia, as águas flumíneas possuem conotações de morte e de extermínio. Para os moradores nativos do lugar o espaço líquido fluvial é visto como sinônimo de destruição. Quando a voz do narrador apropria-se do pensamento da coletividade que habita as cabanas de Riacho Doce, são usadas as seguintes palavras para se referir ao espaço das águas fluviais: “Mau era o rio doce pequeno, aquele fio de água [...] Dele vinham as febres, as dores de lado, a sezão implacável” (REGO, 2003, p. 137). Ao tomar conhecimento da existência desse espaço líquido, Edna/Eduarda vai incorporar o pensamento local, identificando nele “os perigos da água doce” (REGO, 2003, p. 143): “Os rios se corrompam lá em cima. As águas claras criavam mosquitos, se estragavam. Não queria negócio com banho de rio [...] Nada de morte, de doenças perigosas” (REGO, 2003, p. 166). É desse ambiente inóspito que Edna/Eduarda imagina brotar a figura do mal que a afasta da companhia de Nô – a velha Aninha: “E de dentro das águas doces brotara o germe da morte: o monstro se nutria de carnes virgens, de tenras carnes dos

meninos. Uma mulher mandava na vida, uma mulher dominava a vida, o amor, a alegria, as dores dos homens” (REGO, 2003, p. 304).

Dentro da representação do feminino, os rios apresentados em *Riacho Doce* simbolizam o caminho, ou, para usar uma terminologia mais adequada à crítica feminista, constituem o que Beauvoir (1980) denomina de destino de mulher: um caminho/destino estreito e igual para todas as mulheres – sejam elas suecas ou brasileiras; sejam moradoras de burgos, de cabanas ou de mansões. É desse caminho que Edna/Eduarda procura fugir ao deixar a família para viver com Carlos, primeiramente; e, depois, ao deixar a pacata Suécia sem atrativos para vir residir no Brasil instigante e convidativo; e, finalmente, ao se entregar ao mar em busca do sol que nasce e do seu objeto de desejo, no final do romance. Uma vez que as águas fluviais podem ser lidas como representação simbólica do feminino estereotipado, entende-se o porquê destas águas terem a conotação de morte, isto é: entregar-se a estas águas seria uma forma de a personagem feminina matar o que há de mais singular em sua personalidade, que é o desejo de conquistar algo para si, mesmo que nem ela mesma soubesse definir o que seria, e mesmo que ele se materializasse, nas três partes do romance, em três alvos distintos – Ester, o mar e Nô.

Ao explorar a relação entre paisagem e personagem nos romances de José Lins, Virgínius da Gama e Melo mostra que “[a]s personagem vivem na agonia dessa incrustação [com o ambiente da narrativa], na ânsia de integração ao mundo ambiente” (MELO, 1980, 119 – 120). No que se refere ao romance *Riacho Doce*, a protagonista da narrativa procura de todas as formas criar uma integração entre ela e o elemento específico da ambientação da narrativa – o mar. Com relação à representação do mar como espacialidade propícia para o desabrochar de Edna/Eduarda, percebemos que, nesse elemento da paisagem do romance, José Lins do Rego criou uma “ligação entre a terra [a paisagem] e a personagem”, mostrando uma “harmonia entre ser e funcionalidade paisagística” (MELO, 1980, 117). Sendo mais importante para a protagonista do que as águas fluviais, as águas do mar carregam em si os três temas dominantes de que nos fala o *Dicionário de símbolos*: elas são “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 15). Edna/Eduarda foge das águas dos rios e do que elas representam e encontra nas águas salgadas do mar um “reservatório de energia” para “carregar-se” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 15), um lugar para renascer: “Foram-se os anos, ela crescera, sofrera, era aquela Edna alta,

robusta, o pé-de-boi da família, coração vazio de tudo, ansiando por uma ocasião pra fugir dos seus, procurar terras estranhas, **onde pudesse nascer outra vez**” (REGO, 2003, p. 40) (grifos nossos). O desejo de renascer em outro lugar é explorado na narrativa através da funcionalidade do mar e dos elementos que remetem a ele, mostrando que o nado que Edna/Eduard empreende, no final da narrativa, constitui-se uma forma de regeneração da heroína.

No final do capítulo I, da segunda parte do romance, quando o navio que transportava Edna/Eduarda vinha se aproximando da costa brasileira, o narrador aponta para mudanças na paisagem para mostrar que a heroína deixava a sua antiga vida, para adentrar em uma nova existência: “E foram chegando. As terras misteriosas se aproximavam. O mar era outro. Os ventos que sopravam eram diferentes” (REGO, 2003, p. 123). O surgimento dessa nova vida é anunciado pelo mar e pelo que está em volta dele, ou seja, pelos outros elementos da natureza tropical que contrastam com tudo o que a Suécia representava para a protagonista:

Na primeira noite que Edna sentiu não ser mais uma noite como as outras, quase que não dormiu. Ficou no tombadilho. O mar gemia. E o céu, claro, estrelado. Esteve assim horas a horas [...] e uma brisa passava pelos seus cabelos, pelo seu colo nu, pelas suas pernas sem meia, com uma ternura de amante. Era a noite tropical de que tanto ouvira falar nos poemas, a noite cheia dos encantos para o amor.

Ficou ali, deixando-se possuir pelo vento que vinha cheirando a mar. Que ele entrasse pelo seu corpo, lambesse as suas carnes, dormisse com ela (REGO, 2003, p. 123).

No capítulo anterior, já analisamos como a protagonista de *Riacho Doce* surge do mar, aproximando-se do episódio do nascimento da deusa Afrodite. Tal como a deusa grega, Edna/Eduarda, que “[v]iera nas costas do vento atravessando mares e mares, e caíra no paraíso” (REGO, 2003, p. 320), usa as águas do mar como itinerário: “olhou para o outro lado, e era o mar, a grande estrada por onde vieram” (REGO, 2003, p. 131). Nesta parte de nossa análise, vamos destacar o modo como Edna/Eduarda encontra no mar o ambiente propício para a descoberta da felicidade, da sexualidade e do amor, sentimentos caros a esta personagem. Em seu contato com as águas salgadas, a heroína identifica o mar como o seu espaço mais prazeroso e se torna, em contrapartida, um ser

típico desse ambiente líquido, sendo identificada, abertamente, como sereia e/ou como peixe.

A primeira referência que a narrativa apresenta da palavra mar é logo no início do capítulo de abertura do romance. Para mostrar o modo como certas coisas cativavam a personalidade de Edna/Eduarda ainda jovem, o narrador explicita o fato de ela ser atraída pelo que estava distante dela, pelas coisas “que eram de outros mundos” (REGO, 2003, p. 40). Como objetos de desejo pertencentes aos “outros mundos”, o narrador aponta o seguinte: “os vestidos, as carruagens, os príncipes, as princesas dos contos, era o mar, as estrelas do céu, era a boneca de sua amiga Norma” (REGO, 2003, p. 40). Analisando os objetos de desejo da protagonista, podemos dividir o que é elencado como pertencente a dois mundos distintos – um mundo de sonho e fantasia, próprio da idade da jovem Edna/Eduarda (as carruagens, os príncipes, as princesas dos contos), e outro pertencente ao mundo real (os vestidos, o mar, as estrelas do céu, a boneca de Norma). Do mundo objetivo, a narrativa mostra Edna/Eduarda tendo acesso a dois objetos: a boneca e o mar. Ela rouba a boneca de Norma e consegue usufruir do fugaz prazer que a companhia da Espanhola lhe dá, mas, a contragosto, tem que devolvê-la a Norma. Já o mar vem como uma conquista da heroína que não será perdido no final da narrativa.

Ainda nesse primeiro capítulo, a narrativa apresenta uma expressão, usando a palavra mar, que traz em si o sentido de ganhar experiência, de conquistar o que está distante, de deixar o espaço primeiro para se chegar a outro. Ao falar sobre o pai da amiga Norma, Edna/Eduarda o contrasta com seu próprio pai, mostrando que o pai da amiga é corajoso e aventureiro, características que se distanciam de seu pai que possui “ar de vencido, de mendigo, de rei de batalhas perdidas” (REGO, 2003, p. 55). Toda a superioridade do pai de Norma, a quem a protagonista chama de capitão Blood, vem de sua “força para cruzar os mares, trazer ouro, enriquecer a família” (REGO, 2003, p. 55). O “cruzar os mares” liga-se especificamente ao masculino que, como já apontamos anteriormente, utiliza-se da superfície das águas do mar para atingir o desconhecido e fazer suas conquistas. Mas esta narrativa de José Lins do Rego mostra que Edna/Eduarda cruza os mares para atingir suas conquistas, atravessando um espaço reservado ao masculino. Singrar os mares é um estágio momentâneo da heroína, mas já o estar mergulhada no mar é um estado mais longo e significativo.

O poder que o mar exerce sobre a protagonista de *Riacho Doce* é semelhante ao modo como o mar influencia o comportamento da heroína de Kate Chopin. Assim como na obra de Chopin, o espaço líquido criado por José Lins do Rego tem domínio sobre os diferentes sentidos de Edna/Eduarda, despertando-os: “O mar beijava-lhe o corpo. A brisa passava pelos seus cabelos. O entendimento lhe vinha pelos sentidos aguçados. Todos se espantavam de tanta facilidade de compreensão. Era um milagre” (REGO, 2003, p. 160). E o contato com o que a nova terra lhe oferecia, principalmente do que vinha do mar, fazia com que a protagonista, pela primeira vez em toda a narrativa, se mostrasse em completude física e espiritual: “Edna era feliz. Sentia-se absolutamente senhora do seu corpo e de sua alma” (REGO, 2003, p. 160).

Com relação ao modo como o mar exerce poder sobre os sentidos de Edna/Eduarda, identificamos a seguir passagens que revelam as influências deste elemento da natureza brasileira. Em distintas passagens, o som que vem das águas salgadas desempenha algum tipo de influência sobre os sentidos auditivos da heroína. Por exemplo, é ao som do mar que ela desperta: “Dormiu até tarde. Acordou com o marulhar do mar, com o gemer dos coqueiros” (REGO, 2003, p. 154); é a melodia do mar que geme quando o seu coração encontra-se dolorido de amor por Nô: “Os coqueiros cantavam ao vento, e o mar gemia surdo, como um grito abafado de gigante” (REGO, 2003, p. 200); é o mar que conversa com ela nos seus momentos de solidão e isolamento: “A coisa [a vida, a vontade de viver] estava mais densa, ali naquela solidão. Só o mar falava lá longe” (REGO, 2003, p. 232). A visão da personagem também é cativada pelas águas do mar, que chegam até ela sob a forma de carícia: “E o mar verde convidava a uma amizade profunda. De um verde que era uma festa de ondas que morriam na areia branca, parecia um mar bom, carinhoso, sem violência” (REGO, 2003, p. 155). Mas o sentido que será mais aguçado pelas águas marítimas é o tátil.

O modo como a narrativa de *Riacho Doce* explora o contato do mar com a pele da heroína deixa transparecer a sensualidade que envolve este elemento líquido e a personagem. A primeira referência ao toque da água na pele da protagonista é feita mediante uma comparação entre a água gelada que Edna/Eduarda conhecia na Suécia e o líquido que corre no litoral do Brasil: “E a água molhou-lhe os pés, as pernas, fria, sem aquele frio da água da sua terra, de um frio que não ia aos ossos, ficava na carne acariciando” (REGO, 2003, p. 155). Ainda nesse primeiro contato, ela já sente a investida

das águas em seu corpo, pois “[a]s ondas lambiam as suas pernas”, num sinal de carícia mais profunda.

À medida que a narrativa avança e a protagonista assume uma relação de intimidade com o litoral de Riacho Doce, as águas do mar ganham a significação de amante. Assim como acontece em *O Despertar*, levando-se em conta a simbologia das águas como elemento do feminino, é possível afirmar que o mar pode ser visto, de início, como, usando as mesmas palavras da crítica sobre Chopin, a representação de “um amante *feminino* metafórico para [Edna/Eduarda]”²²⁹ (LEBLANC, 1996, p. 302), constituindo um prolongamento dos desejos da heroína. Mas o modo como a narrativa de José Lins trata o mar e sua relação de intimidade com a protagonista mostra que as águas que constituem esse espaço são erotizadas de maneira a apresentá-las como masculinas, formando com a protagonista um par romântico e sensual:

A água era como se fosse morna. E deixava-se possuir **pelo amante** que lhe beijava os pés, as coisas, os seios. [...] O mar estava ali lambendo o seu corpo e Edna se dava a ele como nunca se entregara a ninguém. Nadava até quase os arrecifes, confundida com as águas, boiando com o sol no rosto. Fechava os olhos, e minutos e minutos ficava ao léu das ondas. Quando voltava a si, daquele amor, era tarde (REGO, 2003, p. 158) (Grifos nossos).

A noção de que o contato do corpo da protagonista com o mar constitui o toque de um amante se concretiza quando Edna/Eduarda, durante uma festa na cidade próxima, dança com alguns moradores da localidade e compara o toque daqueles homens com o que lhe ocorria quando sentia as águas do mar acariciando a sua pele: “Sentiu as pernas de seus pares nas suas, o corpo de gente morena pegado a ela. Aquilo tinha qualquer coisa do mar e do sol que a possuíam na praia” (REGO, 2003, p. 163). Em outro momento, a confirmação de que o mar é um amante se concretiza quando a narrativa mostra que Edna/Eduarda funde o ambiente marítimo com Nô. Em diferentes passagens a protagonista deixa explícito que estar no mar é estar com o embarcaçõ Nô: “Descia para o mar, para sentir nas águas o corpo quente de Nô” (REGO, 2003, p. 223); “Tê-lo [Nô] no seu corpo como tivera a água do mar verde, sentir que ele a cobria toda como as ondas na areia” (REGO, 2003, p. 224); “Os cabelos negros [de Nô] tinham ondas como o mar” (REGO, 2003, p. 229); “Vinham ondas morrer aos seus pés: a língua

²²⁹ “as a metaphorical *female* lover for Edna”.

de Nô, as mãos dele viriam com aquela carícia das ondas” (REGO, 2003, p. 232); “O homem [Nô] e o mar tinham ficado donos dela” (REGO, 2003, p. 290); “A força que ele [Nô] tinha era como a força do mar, espalhava-se, confundia-se com o que era seu” (REGO, 2003, p. 303).

Operando de forma diferenciada do que ocorre no romance de Kate Chopin, *Riacho Doce* mostra uma simbiose entre as águas do mar e a protagonista. Nesse espaço líquido, Edna/Eduarda será identificada sob a forma de dois seres marítimos: as sereias e os peixes. A associação entre a protagonista e as águas do mar é revelada explicitamente quando o narrador mostra como a heroína se sente dona e parte das águas do mar: “Nadou para os arrecifes. O mar era seu. [...] Todo o mar era seu. Estendeu-se sobre as águas **como se fosse um elemento ali de dentro**. Boiou. O seu corpo se deixou levar, sozinha” (REGO, 2003, p. 195) (Grifos nossos). O outro modo de mostrar a integralização entre a protagonista e o mar é identificado na visão que alguns moradores da comunidade de Riacho Doce têm sobre a sueca. Para Neco de Lourenço, Edna/Eduarda, imersa no mar, é a imagem de uma sereia: “Neco de Lourenço dizia que ela tinha corpo de sereia. Quem visse a galega boiando com aqueles cabelos louros de rainha, diria que era uma sereia, esperando o besta para puxar para dentro das águas” (REGO, 2003, p. 171). Como afirmam Gilbert e Gubar (1984, p. 79), para a concepção pautada no patriarcalismo, a mulher que demonstrasse fugir da estereotipia do feminino, como o faz Edna/Eduarda através do domínio sobre as águas do mar, é vista “como terríveis objetos – Górgonas, Sereias, Silas, Lârnias, Mães da Morte ou Deusas da Noite”²³⁰ (GILBERT & GUBAR, 1984, p. 79).

A imagem criada por Neco aparecerá momentos seguintes, em uma repetição do trecho anterior, para, bem ao modo de José Lins do Rego, constituir uma assertiva de relevância para a caracterização da protagonista: “Neco de Lourenço vira a sereia que tinha o corpo da galega com os cabelos louros de rainha boiando sobre as águas” (REGO, 2003, p. 173 – 174).

O próprio narrador, algumas vezes, vale-se da associação entre Edna/Eduarda e as sereias, para mostrar o modo como ela se incorpora ao mar. Mas, ao usar essa aproximação, ele não deixa transparecer o teor negativo que a fala do personagem Neco

²³⁰ “from a male point of view, women who reject the submissive silence of domesticity have been seen as terrible objects – Gorgons, Sirens, Scyllas, Serpent-Lamias, Mothers of Death or Goddess of Night”.

carrega: “Tinha deixado o roupão; o maiô exibia-lhe o corpo quase nu. Quem a visse assim, diria que havia fugido do mar uma sereia, desencantada na praia” (REGO, 2003, p. 231); “Demorou assim mais de uma hora, estendida, nua, como uma sereia que houvesse dado na praia. Depois caiu outra vez na água” (REGO, 2003, p. 272).

Mas o sentido negativo da comparação aparecerá novamente quando é Nô quem a utiliza, no momento em que ele deseja ficar sozinho com Edna/Eduarda em alto mar, longe de todos os outros moradores:

Queria ficar com a galega no mar alto, distante da terra, na solidão, no esquisito do mar. Sonhara com ela saindo de dentro d’água como aquela mulher [a sereia] que **botara a perder o pobre do Neco de Lourenço** – uma mulher que enchia o mar com a beleza do corpo, com os cabelos à flor d’água e a boca pedindo beijo (REGO, 2003, p. 239) (Grifos nossos).

Nô ainda aproxima, com a mesma carga de negatividade e destruição, a galega sueca à imagem das sereias, quando ele identifica na relação dele com Edna/Eduarda as histórias contadas sobre o poder de encantamento das sereias que tentam os homens em alto mar:

O mar manso, sem ondas, verde como folha de mato. [Nô] fundeara a jangada para soltar as linhas e ela [Edna] queria ajudar. Sentaram-se os dois de um lado só, a moça pertinho dele. Sentiu até no frio da água o bafo do corpo dela. Quis fugir daquilo, mas não teve coragem [...] Soltaram a linha outra vez. E a moça mais perto dele. Como numa história de sereia, ele sentiu as mãos dela no seu corpo (REGO, 2003, p. 254).

Quanto à identificação da protagonista da narrativa com os peixes do mar, ela é criada pelos dois moradores mais velhos de Riacho Doce, Aninha e José Divina. Representantes mais arraigados do sistema sociocultural solidificado naquele espaço patriarcal, os dois moradores buscam nessa comparação uma forma de questionar o comportamento da estrangeira, numa atitude de reprovação. As palavras de José Divina, que aparecem sob a voz do narrador em discurso indireto-livre, embora pretendam não repassar um julgamento de valor sobre Edna/Eduarda, mostram o poder de Aninha diante dos que vêm de fora rebaixando, dessa forma, o papel da sueca dentro daquele contexto:

Ele não era contra nem a favor da galega. Não sabia bem o que Edna representava ali, se era de Deus ou do diabo. A velha Aninha ainda nada lhe dissera sobre ela. A velha só tinha força para maldizer a sonda. **E a galega vivia dentro d'água como peixe** (REGO, 2003, p. 171) (Grifos nossos).

Se o personagem José Divina não sabe o que Aninha pensa sobre a estrangeira, o narrador, no parágrafo seguinte, esclarece ao leitor o que vem a ser o pensamento dela: “Para a velha, Edna constituía um perigo. Às vezes, quando a via descendo para a praia, e a olhava quase nua, quando a via **espalhada na areia como um peixe fora d'água**, ela devia, no íntimo, censurar aquela liberdade” (REGO, 2003, p. 171) (Grifos nossos). A outra comparação que o narrador elenca usando, mais uma vez, o ponto de vista de Aninha, é uma forma de menosprezar a protagonista: “A carne da galega era como de peixe: devia ser fria, e os homens dali não gostavam daquilo. Sinhá Aninha olhava para Edna sem medo e sem susto” (REGO, 2003, p. 173). Tal pensamento mostra-se equivocado e, de certa forma, irônico, pois a carne branca da estrangeira não só conquista um morador da localidade, mas prende justamente o homem que está mais próximo da velha Aninha.

Em seu poder de encantamento e simbiose, o mar ainda se torna o responsável por fazer Edna/Eduarda ter uma percepção nova de sua existência, assim como se constitui o espaço para o despertar de sua sexualidade. Depois de se instalar em Riacho Doce, a jovem sueca acaba sendo conquistada pelo que a nova terra lhe oferece, tudo dos trópicos entrava-lhe “pelos olhos, pela boca, pelo corpo inteiro” (REGO, 2003, p. 157). A imersão nas terras brasileiras leva a protagonista a identificar na figura do mar o maior responsável por abrir os seus sentidos para uma nova existência: “E o mar foi seu mestre maior. Vivia à beira d'água, levando o sol das manhãs e das tardes” (REGO, 2003, p. 157). Nessa identificação das águas do mar como “mestre” que lhe ensina uma percepção para a nova vida, o ambiente líquido ganha a simbologia de “fonte de vida”, contendo “as promessas de desenvolvimento”, a “infinidade dos possíveis” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 15) para a melancólica sueca.

Assim como a figura de Ester, a estrela que guiou a jovem Edna/Eduarda nas frias terras da Suécia, o mar é visto como fonte de ensinamento capaz de trazer conforto para a adulta solitária. Em carta, para a irmã Sigrid, o mar é identificado novamente como a coisa mais importante daquele espaço onde a protagonista mora: “Vivo só, mas, se me falta

companhia que me agrade, por outro lado tenho aqui uma coisa que vale por todas: o mar” (REGO, 2003, p. 174). Tal como já ocorreu com a presença de Ester em sua vida, a companhia do mar, para a heroína, constitui a fonte primeira de prazer: “O mar, sinto-o meu, como se fosse meu, pois só eu me meto nele para gozar as suas águas” (REGO, 2003, p. 181). O que o mar oferece a Edna/Eduarda é tão intenso que é ele quem a torna uma mulher completa: “Quando estou dentro d’água ou espichada na praia, tudo está bom. Sinto-me completa, uma mulher completa. Nado, dou expansão aos músculos, entrego-me ao mar, sou uma parte de sua fartura, do seu reino” (REGO, 2003, p. 182).

Ao identificar o mar como fonte de prazer, a heroína acaba sexualizando-o, graças ao modo como ela se entrega completamente nua ao toque sensual das águas mornas: “Dentro d’água fora feliz, de uma felicidade sem limites. O mar a possuía, e nua se dera ao mar” (REGO, 2003, p. 200). Desse modo, estas águas tornam-se símbolo de fecundidade (cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 15), fazendo com que o desejo sexual que instigava Edna/Eduarda crescesse quando ela estava nua no interior do mar: “Havia dentro de si um germe que crescia, que fecundava outros germes, que ia comendo tudo. Era a luxúria que se multiplicava, e agitava seu sangue, e dobrava a sua vontade. A luxúria que era mansa e boa na água do mar” (REGO, 2003, p. 200). O mar ainda representa desejo sexual quando nele a heroína se entrega ao marido sem nenhum sentimento de nojo ou repugnância, fato incomum no restante da narrativa:

A praia era um deserto: nenhuma criatura, nenhum animal dando sinal de vida. [Carlos] Aproximava-se [de Edna], chegava-se, e o leito de areia virava leito nupcial. Com o céu por cima deles e aquela riqueza de mar e luz, ele amava, atingia aos seus prazeres máximos. [...] Amavam-se como dois animais do bom Deus (REGO, 2003, p. 162).

Segundo o *Dicionário de Símbolos*, uma das significações da água é a característica de ser um “instrumento de purificação” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 16). Na da narrativa de José Lins do Rego, o mar carrega este sentido, quando Edna/Eduarda usa as suas águas para se purificar do sentimento de sujeira que o sexo forçado com o marido lhe causa. Em dois momentos, depois de ser agredida sexualmente pelo marido, a protagonista recorre ao mar para se livrar da sensação de sujeira e imundice que tal agressão lhe causa. No primeiro momento, depois de ser rejeitado pela esposa e depois de

beber muito, Carlos “possuiu-a violentamente, com raiva, igual a um animal com fome” (REGO, 2003, p. 193). No outro dia logo cedo da manhã, Edna/Eduarda deixa sua casa à procura do mar para se livrar do sentimento de sujeira que a agressão de Carlos lhe provocara. Pela primeira vez, a sueca entrega-se às águas completamente nua, numa atitude que demonstra desprendimento e confiança no poder das águas salgadas. A mesma cena se repetirá, agora com mais descrição nos detalhes, em outro momento.

No segundo momento, depois que o seu caso com Nô foi descoberto pelo marido, este, em um acesso de fúria e movido pela bebida, agride sexualmente a esposa. O sentimento que o contato sexual violento com o marido causa na personagem é de total aversão. No pensamento de Edna/Eduarda, o corpo de Carlos deixara “[l]ama pelo seu corpo. A água porca das sarjetas, tudo isso se derramava por cima dela. [...] Pelo seu corpo ele deixara toda a imundície da terra” (REGO, 2003, p. 269). Para ela, que tenta se “limpar” da agressão nas águas do chuveiro, apenas o mar e, em mais uma associação entre o mar e o seu amante, Nô poderiam deixá-la limpa outra vez: “Cair no mar e deixar que o mar lavasse o seu corpo. Só ele, Nô, só o mar e Nô poderiam dar jeito ao seu corpo, batido, espancado, sujo” (REGO, 2003, p. 269). Tão logo ela tem a chance de se atirar ao mar, ela, quase em atitude ritualística, despe-se novamente e cai nas águas salgadas para buscar purificação para seu corpo sujo pela violência do marido:

O marido havia-se espojado em cima dela. Arrancou o vestido do corpo, e o sol vestiu-a de luz – o corpo encardido, os seios duros, as coxas alvas. Caiu na água. E voltou para a areia, deixando-se ficar quieta, de olhos fechados, com o sol no rosto e as ondas nos pés. O mar roncava e os arrecifes descobertos espelhavam. Tudo aquilo era seu, era dona de tudo, do silêncio, da solidão (REGO, 2003, p. 272).

O homem [Nô] e o mar tinham ficado donos dela. Lavara-se de tudo, e crescera outra vez até Deus (REGO, 2003, p. 290).

A água boa lavava e a água boa dava força para o amor na beira do mar (REGO, 2003, p. 322).

Identificando o mar como as águas da limpeza e da purificação, Edna/Eduarda aponta o marido como a representação das águas sujas e impuras, igualando-o às águas da morte dos rios do lugar: “Mais uma vez se conformara com seu sacrifício [ser violentada sexualmente pelo marido]. Estava imunda, com o corpo coberto de lama. Aquela água

suja do Garça Torta! A água, suja de restos, se derramara por cima dela” (REGO, 2003, p. 236).

O episódio final do romance, assim como o que é criado no romance de Kate Chopin, aponta a dupla significação das águas – a vida e a morte. Mas, se analisarmos detalhadamente esta parte da narrativa de *Riacho Doce*, fazendo referência a outras partes da obra que exploram as águas, veremos que o significado positivo deste elemento – a vida – prevalece em relação ao sentido negativo – a morte. Aurélio Buarque de Holanda, no fragmento que se segue, mostra que, ao se jogar nas águas do mar, Edna de *Riacho Doce* não tira a sua vida, mas procura uma nova escapatória para si:

Quando Nô lhe foge das mãos, quando a natureza, para ela, fica mutilada, Edna, fugindo à vida, procura viver; nadando, nadando, envolvida pelo mar, vai em direção ao sol nascente, como se fosse ao encontro de Nô, que a chama para a vida (HOLANDA, 1991, p. 358).

Em *Riacho Doce*, o mar representa, na concepção dos outros personagens, o espaço tipicamente masculino, pois é dele que os homens tiram o sustento da casa, funcionando como ambiente de trabalho. De todas as mulheres do romance, apenas Edna/Eduarda se aventura nas águas do mar. Quanto à diferença ao modo como o masculino e Edna/Eduarda fazem uso do espaço das águas, percebemos que o masculino fica restrito ao espaço sobre as águas do mar, uma vez que eles estão sempre sobre as suas jangadas. Já Edna/Eduarda utiliza o mar como espaço de lazer e prazer. Seu contato está reservado ao que está abaixo da superfície, uma vez que ela está constantemente mergulhando nas águas do mar de Riacho Doce. Em sentido geral, os banhos da heroína simbolizam uma quebra com os padrões de gênero instituídos por aquele espaço social, metonimizado em uma fala da personagem Aninha – “mulher não devia tomar banho de mar” (REGO, 2003, p. 172). Segundo Gaston Bachelard, “[o] banho não passa de um esporte. Enquanto esporte, ele é o contrário da timidez feminina” (1997, p. 36). Edna/Eduarda rompe com essa concepção, ao adotar o banho como uma modalidade de ter autonomia, de se purificar, de encontrar prazer e ocupar o seu tempo de ociosidade. Esta ruptura é o índice do modo de vida diferenciado que Edna/Eduarda escolhe para si.

O Despertar e *Riacho Doce* mostram uma natureza revestida de humanização, apresentando um espaço líquido que fala, acaricia, abraça, instiga, convida, aquece, e seduz. Espaço de alento e rejuvenescimento, mas também com forte teor de destruição e perdas, o mar é o espaço primeiro destas duas mulheres, pois a ele se entregam por completo. Edna Pontellier solta-se no mar, buscando alcançar um ponto onde nenhuma mulher foi antes. Já Edna de *Riacho Doce* tem o mar como amante, lugar de aconchego e espaço de entrega sexual. No final da narrativa, ela recorre a ele numa busca desesperada para encontrar novamente o amante perdido, o prazer e a suposta felicidade, fazendo com que este espaço líquido ganhe o poder de fazer tudo (re)nascer: “Tudo agora ia nascer outra vez. As dores morreriam, os sofrimentos se acabariam. O mundo ia nascer outra vez” (REGO, 2003, p. 325).

No romance de Kate Chopin, o modo como a narrativa termina, mostrando Edna exausta e atingindo um ponto de onde não poderia mais voltar, sugere que a personagem está mais próxima da morte do que da vida. Já o romance de José Lins, com seu final que aponta para uma voz chamando Edna/Eduarda não para a morte, mas para a vida, sugere a afirmação da vida e não um encontro com a morte: “[...] Edna nadava, nadava para ele [o sol], como se Nô estivesse de lá chamando-a, chamando-a para a vida. Nadou, nadou” (REGO, 2003, p. 326).

Mesmo apontando para a morte de Edna Pontellier, o final de *O Despertar* não pode ser lido como um sinal de fraqueza da protagonista. Pelo contrário, este final, na verdade, mostra a força emocional de Edna Pontellier em lutar para se afastar das ameaças que a terra firme, símbolo do patriarcado, representa para o feminino. Seu nado solitário e exaustivo é sinônimo da força feminina se insurgindo contra o patriarcado. Embora não vença esse sistema de poder, Edna mostra que é possível fugir do patriarcado, mesmo que isso signifique desistir “do não-essencial” (CHOPIN, 1994, p. 67), mesmo que tenha que dar sua própria vida, desde que não tenha que dar a si própria, ou seja, se anular como sujeito de vontade. No romance de José Lins, o final inconcluso e a chegada de um novo dia apontam para a continuação da vida de Edna/Eduarda, que

está envolta de águas. Nesta perspectiva simbólica, as duas narrativas mostram que o mergulho final que estas mulheres empreendem constitui uma outra possibilidade de fugirem do que a terra firme representa, pois “na água tudo se ‘dissolve’ toda a ‘forma’ se desintegra, toda a ‘história’ é abolida, nada do que anteriormente existiu subsiste após uma imersão na água nenhum perfil, nenhum ‘sinal’, nenhum acontecimento [...]” (ELIADE, 1993, p. 158).

Ao escolherem finalizar suas narrativas lançando as protagonistas em um nado solitário pelo mar, esses romances se coadunam com a simbologia que este elemento líquido carrega, pois, segundo Gaston Bachelard, “desaparecer na água profunda ou desaparecer no horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas” (BACHELARD, 1997, p. 14). Reafirmamos que, tomando como base a interpretação feita ao longo desse estudo, o nado final, para as mulheres protagonistas, mesmo se visto como morte, não pode ser entendido com o sentido negativo, pois, como afirma Walter Benn Michaels: “a morte pelas águas, então, não marca um fracasso do desejo, mas a submersão nele e uma idealização dele [...]”²³¹ (1990, p. 499). Nos dois romances, o mar representa o espaço capaz de comportar a voracidade, a vontade de completude que as duas personagens representam.

* * * * *

²³¹ “Death by water thus marks not a failure of desire but a submersion in it and an idealization of it [...]”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

**“A word is dead
When it is said,
Some say.**

**I say it just
Begins to live
That day”²³²**

Emily Dickinson

²³² Uma palavra está morta / Quando ela é dita, / Dizem./ Eu digo que / Ela começa a viver / Neste dia.

Nosso trabalho focalizou, entre outros aspectos, a caracterização de duas mulheres fruto da criação literária de autores oriundos de momento histórico e contexto cultural distintos. Nosso objetivo foi mostrar como o feminino foi representado em um sistema social e cultural moldado pelo patriarcado, o qual impõe padrões comportamentais fixos para homens e mulheres que, quase sempre, tornam-se obstáculos intransponíveis para as mulheres conquistarem a autorrealização. Interpretando as relações de gênero que se materializaram na narrativa e o(s) sentido(s) que determinadas passagens ou elementos ganharam na tessitura do texto, além de criarmos um diálogo entre texto e contexto, o que foi exposto em nossas análises desenvolve uma linha de raciocínio que explora o modo como *O Despertar* e *Riacho Doce* lidam com a representação de suas heroínas.

Levando em conta a produção dos dois autores estudados, Kate Chopin e José Lins do Rego, podemos apontar uma particularidade a cada um, quanto ao trabalho com a criação artística do feminino. A obra de Kate Chopin apresenta uma característica incontroversa que seria a reflexão crítica e contestatória sobre o feminino e a mulher no sistema sociocultural do patriarcado. No caso de *O Despertar*, a narrativa questiona os papéis reservados ao feminino, construindo uma personagem que procura para si uma existência que se distancia dos padrões criados pelo sistema patriarcal. O romance de Kate Chopin, portanto, faz severas constatações acerca da sociedade patriarcal oitocentista quando mostra que esta sociedade não reconhece uma pluralidade de mulheres, mas fixa um tipo ou estereótipo que representaria as mulheres como donas de casa e mães de família. A diversidade da condição feminina é representada pela variedade de mulheres que *O Despertar* apresenta, dando destaque, todavia, a três tipos: Adèle Ratignolle, Edna Pontellier e Mademoiselle Reisz. Há, também, outras mulheres, em papéis secundários, que têm importância na construção de um painel do feminino no romance: Alice Lebrun, Madame Antoine, Mariequita, a babá dos filhos de Edna, Sra. Highcamp, Sra. Merriman, Catiche – a dona do lugar onde Robert e Edna comem.

A trama narrativa de *O Despertar* ainda questiona o pensamento patriarcal que estabelece que a mulher não pode aspirar para si um papel como sujeito de seu próprio destino. Edna é o exemplo emblemático dessa busca pessoal, pois ela sabe que o marido e os filhos são uma parte de sua vida, mas eles não podiam constituir a sua vida por completo: “[Edna] Pensou em Léonce e nas crianças. Faziam parte de sua vida, mas não

deviam achar que podiam possuí-la de corpo e alma”²³³ (CHOPIN, 1994, p. 151). Na busca determinada por si mesma, Edna Pontellier adentrou-se no universo reservado ao masculino, no momento em que voltou de Grand Isle para sua casa em New Orleans. Na tentativa de quebrar as barreiras impostas aos sexos, Edna lança-se no mundo dos negócios, ao vender suas pinturas; vai às corridas de cavalos e faz apostas, numa atitude que procura manipular o dinheiro que possui; começa a fumar; tem vida própria fora do casamento; assume publicamente seus desejos e inclinações com a tomada de decisões aut centradas que tiveram por consequência a destruição e o rompimento da vida conjugal. Suas ações culminaram em um mergulho simbólico com forte sentido de morte, mas, ao mesmo tempo, a heroína transgressora de Kate Chopin projeta-se para a vida. A construção do romance mantém a protagonista nas tensões das relações de gênero entendidas como relações de poder que envolvem o público e o privado, bem ao modo das questões da crítica feminista que se desenvolvem nos estudos da modernidade e da pós-modernidade.

Quanto ao modo como José Lins do Rego trata o feminino em seus romances, percebemos que ele constrói uma grande variedade de mulheres, mas não lhes concede autonomia para guiarem a narrativa. Seus narradores, quando em primeira pessoa, são sempre vozes masculinas, mostrando a mulher como uma projeção dos anseios e/ou das frustrações inerentes ao sexo oposto, o masculino. Quando a narrativa está em terceira pessoa, a voz que conta as histórias marca como primeiro plano os personagens masculinos, deixando o feminino em plano secundário na trama. Mas, graças ao processo narrativo conhecido como seletivo múltiplo, percebe-se que o feminino participa da narrativa, via voz do narrador, no momento em que a voz masculina cala-se. Reificando o mundo real, da época em que criou os seus romances, José Lins do Rego faz a mulher falar, mas não a deixa ser ouvida pelos personagens masculinos. É o leitor quem ouve e codifica o que elas pensam e/ou falam. E, nesse processo de escolha narrativa, temos o embate entre as ações e os diálogos em discurso direto e indireto-livre do masculino e o sentir em monólogos secretos do feminino.

Dos romances do escritor paraibano, *Riacho Doce* é, como já pontuamos, aquele em que o narrador privilegia uma heroína, em detrimento de um herói. Ao dar destaque a

²³³ “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” (CHOPIN, 2006, p. 1000).

uma mulher protagonista, este romance cria um diferencial na obra de José Lins do Rego, fazendo com que o feminino passe a ser o centro da trama narrativa, saindo da periferia do enredo. Quanto à caracterização do feminino, diferente das demais personagens do escritor, Edna/Eduarda não exerce as duas principais funções do feminino do sistema patriarcal, isto é, apesar de casada, ela não se dedica às funções de dona de casa, vivendo para o marido e para o lar. Por extensão dos papéis fixos do feminino, ela também não vivencia a maternidade, nem com o marido nem com o amante, acenando aos leitores a ideia da mulher eunuco, a castrada, e suas terríveis repercussões com o ventre perverso, destino cruel das mulheres que não conseguem a reprodução em seus corpos.

Na trama de *Riacho Doce*, para a protagonista, estar fora da casa, principalmente no mar, constitui o espaço em que melhor se sente. Dessa forma, Edna/Eduarda procura adentrar, mesmo que de forma sutil, no espaço do público, representado no romance pelo litoral do Nordeste brasileiro. Enquanto as demais mulheres do romance estão inseridas no espaço do privado, dentro de suas casas, Edna/Eduarda encontra-se vagando pelos mais diferentes espaços que *Riacho Doce* apresenta.

Na construção ficcional do feminino, os escritores Kate Chopin e José Lins do Rego, em seus respectivos romances, apresentam mulheres que demonstram ter uma consciência relativa quanto a seus papéis como sujeitos gendrados. A personagem de Kate Chopin passa por um processo de autoconhecimento que lhe outorga empoderamento, mas esse empoderamento é marcado principalmente no campo simbólico, ficando quase que sufocado diante do contexto sociocultural que cerca a protagonista, tornando-a solitária. Já a personagem de José Lins do Rego evidencia a escolha de um comportamento que foge de tudo aquilo que estaria reservado para uma mulher de sua classe social e cultural. Na busca de realização pessoal, a protagonista de *Riacho Doce* caminha para o isolamento, ficando distante de familiares, de amigos, de seus amores e de outros modelos femininos que o romance apresenta.

Em *O Despertar*, na busca de se conhecer como sujeito, em diferentes momentos, Edna Pontellier procura construir uma imagem de si mesma, seja apenas para ela própria ou para os outros que a cercam, destacando que é ela a responsável por moldar um caminho a ser trilhado. A narrativa mostra que, por exemplo, Edna procura entender o tipo de mulher que ela é – “Um dia desses [...] vou me concentrar um pouco e pensar...

tentar determinar que espécie de mulher eu sou”²³⁴ (CHOPIN, 1994, p. 110) –, assim como mostra que a heroína sabe que não é objeto nem propriedade de ninguém – “Já não sou propriedade do Sr. Pontellier para ser ou não descartada. Eu me entrego a quem eu quero”²³⁵ (CHOPIN, 1994, p. 142). Ao assumir esse discurso de “perceber sua posição no universo”²³⁶ (CHOPIN, 1994, p. 25), Edna, portanto, demonstra ter responsabilidade diante de suas escolhas pessoais, afastando-se do que a estereotipia do feminino representava naquela sociedade patriarcal. Uma vez assumida “sua posição”, ela tem que conviver com as negações que o externo lhe impõe: solidão, abandono e um caminho, metaforizado nas águas, que, na construção simbólica do romance, não lhe oferece solidez, mas lhe possibilita um vislumbre de nova vida. Dessa forma, o romance antecipa a autonomia feminina tão cara aos estudos da (pós)modernidade.

Quanto à heroína de *Riacho Doce*, embora o romance não focalize especificamente, como faz *O Despertar*, o desabrochar de uma mulher quanto à sua conscientização de gênero, a narrativa traz momentos em que Edna/Eduarda questiona o papel do feminino. É o que ocorre quando a protagonista identifica na figura da sua mãe um modelo do feminino que ela não quer seguir, ou quando aponta Ester, uma mulher independente e cheia de conhecimento, como um possível modelo a ser seguido – “Teria que ser como sua mãe? [...] A mestra [Ester] não permitiria uma coisa destas” (REGO, 2003, p. 57). Quando Edna/Eduarda, já no Brasil, se distancia da amiga e também estrangeira, Helena, para assumir um comportamento considerado inapropriado para uma mulher – interferindo no ritmo da vida de Riacho Doce, afeita a um espaço masculino “como se [ela] fosse homem também” (REGO, 2003, p. 165) – Edna/Eduarda constrói para si um caminho marcado pela quebra dos padrões estabelecidos para o seu sexo. Dessa forma, *Riacho Doce* apresenta questionamentos sobre o lugar e o papel do feminino e sobre os estereótipos da condição desse gênero, mas não centra sua trama na arrancada de Edna/Eduarda para assumir o lugar que a sociedade patriarcal moldou para o masculino. O que marca a protagonista de *Riacho Doce* é a necessidade de conquistar para si momentos que lhe ofereçam o prazer que seu interior tanto deseja. Mas, assim com Edna

²³⁴ “One of these days [...] I’m going to pull myself together for a while and think – try to determine what character of a woman I am” (CHOPIN, 2006, p. 966).

²³⁵ “I am no longer one of Mr. Pontellier’s possessions to dispose of or not. I give myself where I choose” (CHOPIN, 2006, p. 992).

²³⁶ “her position in the universe” (CHOPIN, 2006, p. 893).

Pontellier, a Edna criada por José Lins do Rego, mesmo que de forma menos engajada com o papel dos sexos, pode ser caracterizada como uma mulher que busca “sua posição no universo como ser humano”²³⁷ (CHOPIN, 1994, p. 25). As ações que ela empreende, como a escolha do marido, a vinda para o Brasil e a entrega a Nô, são evidências incontestes de que ela tenta fugir do que está reservado para uma mulher de sua condição.

Ao construírem um modo ímpar de vida para si, as protagonistas dos dois romances encontram-se diante de um mundo que as distancia dos outros personagens, principalmente das outras mulheres presentes no texto ficcional. E, por serem únicas, elas têm que enfrentar um novo modo de drama interior, pois o mundo exterior vai se chocar com o interior de ambas, criando um sentido de fracasso para o desfecho da história dessas mulheres. Mas, na verdade, *O Despertar e Riacho Doce* apresentam um desfecho narrativo que mostra o momento final das duas heroínas como mais uma tomada de consciência, criando um sentido simbólico que nos permite entender este fechamento das respectivas tramas como o momento de transcendência dessas personagens, deixando claro que, da mesma forma como elas tiveram um estágio de nascimento, agora elas estão prontas para abraçar as consequências de suas escolhas, cada uma a seu modo, sem que isso signifique a derrocada de suas ações.

Na configuração da narrativa, o mar é o responsável por criar a polissemia de sentidos do final dos romances, pois este aponta tanto para o nascimento como para a morte, uma vez que, em sua essência, as águas carregam, segundo os estudos dos símbolos, os sentidos de vida e de morte. No espaço líquido, as duas protagonistas conseguem desfrutar de momentos prazerosos, carregados de erotismo. Dado ao papel preponderante da água, o mar ganha uma caracterização revestida de ações humanas, uma vez que ele é comumente descrito com aspectos próprios aos seres humanos. A narrativa de Kate Chopin e a de José Lins do Rego mostram um mar capaz de seduzir, de falar, de abraçar, de acariciar, de excitar, de provocar, de acalmar, de aquecer, entre outros atributos. É nele que as duas protagonistas encontram escapatória para as negações impostas pelo patriarcado, transformando este espaço líquido em um ambiente propício para o extravasamento dos anseios femininos. Como apontamos, Edna Pontellier mergulha nas águas do Golfo do México buscando atingir um ponto onde nenhuma

²³⁷ “her position in the universe as a human being” (CHOPIN, 2006, p. 893).

mulher foi antes; enquanto Edna/Eduarda transforma o mar em amante, recorrendo a ele numa busca desesperada para encontrar o que lhe foi negado em terra firme.

A escolha da focalização narrativa de *O Despertar* e *Riacho Doce* demonstra que há certa diferença entre o modo como os dois romances representam o feminino. Kate Chopin, ao optar pelo processo seletivo, tendo Edna Pontellier como “centro fixo” (FRIEDMAN, 2002, p. 13) de onde a voz narrativa se irradia, torna a heroína o alvo de quase toda a estória, não permitindo que outros personagens interfiram no que está sendo narrado. Apenas em dois momentos, o narrador adentra no interior de outros personagens, mas o faz rapidamente e de forma superficial, sem deixar que Edna Pontellier saia de foco. Já José Lins do Rego, ao optar pelo processo narrativo conhecido como seletividade múltipla (FRIEDMAN, 2002, p. 12), fazendo uso principalmente do ponto de vista da protagonista, permite que Edna/Eduarda tenha prioridade sobre o material narrado, exteriorizando sua visão de mundo, mas não admite que o material narrado seja fruto apenas da visão da heroína, construindo a narrativa com vozes advindas de “diversos ângulos de visão” (FRIEDMAN, 2002, p. 13).

Ao optar pela seletividade, fazendo da heroína o centro da narrativa, Kate Chopin dá a Edna Pontellier o empoderamento de fazer-se ouvida e de construir seu próprio discurso. Essa técnica narrativa condiz com a obra da escritora americana que, em diferentes textos, procurou destacar a representação do feminino. No caso de José Lins do Rego, a escolha pela seletividade múltipla, com predomínio do ponto de vista de Edna/Eduarda, faz de *Riacho Doce* um texto singular no conjunto da obra do autor. Embora a heroína deste romance seja não o único ponto que chama a atenção da focalização do narrador, ela constitui, inegavelmente, o centro da narrativa. Até mesmo “os diversos ângulos de visão” (FRIEDMAN, 2002, p. 13) de que se nutre o narrador, ou seja, as vozes dos outros personagens, procuram pôr em destaque a caracterização de Edna/Eduarda como alvo de seus discursos. Diferente de outras personagens femininas de José Lins do Rego, a protagonista de *Riacho Doce* fala de si e é sobre ela que recaem os olhos dos outros personagens, sejam eles homens ou mulheres, quebrando com a hegemonia da visão do masculino, que tanto marca a obra do escritor paraibano. Por essa particularidade do romance, *Riacho Doce* apresenta-se como o texto de José Lins que se distancia da característica mais marcante da obra do escritor: o destaque dado ao masculino, representado pelo sistema social dos senhores de engenho.

Ao finalizar o nosso processo de escrita, o fazemos movido pelo desejo de continuar com os achados aqui elencados, buscando novas formas de adentrar nos textos destes dois autores. Quanto ao que aqui foi posto, acreditamos que os objetivos formulados em nossa primeira ideia de pesquisa, o projeto de doutorado, foram atingidos. É o que fica evidente quando revemos os quatro objetivos específicos do projeto de doutoramento, a saber: 1. Analisar os dois romances, dando destaque ao modo como cada obra focaliza a figura feminina protagonista, Edna Pontellier e Edna/Eduarda, na busca de realizar os seus desejos; 2. Fazer uma leitura sobre as relações de gênero, dentro das duas sociedades patriarcais apresentadas no *corpus*; 3. Mostrar a relação das protagonistas dos romances com a natureza que as cerca, focalizando o modo como o meio em que as histórias ocorrem tem função para as ações das duas protagonistas; 4. Interpretar a última cena dos dois romances, mostrando o sentido simbólico da passagem, buscando criar um diálogo com o imaginário cultural do qual se nutre a literatura para questionar e/ou reafirmar o papel do feminino.

O que foi apresentado e o que ainda vislumbramos pesquisar, em momentos futuros, sobre *O Despertar e Riacho Doce*, demonstram que o texto de Kate Chopin e o de José Lins do Rego constituem clássicos literários, pois eles possibilitam a materialização de significados vários que são estocados, arquivados e organizados, de maneira que qualquer um pode deles se nutrir cada vez que se entregar à leitura das obras. A bibliografia apresentada, que procura atualizar os estudos sobre os dois autores, intenta ser uma fonte de referência para instigar novas abordagens analíticas para *O Despertar e Riacho Doce*, bem como para outros textos de Kate Chopin e José Lins do Rego.

A partir do que expomos neste texto interpretativo, esperamos que outros leitores construam novas possibilidades de análise para as obras literárias que constituem o nosso *corpus*, ampliando nossa leitura e criando um fio de leitura capaz das mais diferentes construções. Dessa forma, como expõe Italo Calvino, esses livros nos parecerão “[...] que nunca [terminarão] de dizer aquilo que [têm] para dizer” (2007, p.11), nos instigando a aprofundarmo-nos ainda mais e nos permitindo mergulhos mais densos e dinâmicos, tais como fizeram as heroínas das narrativas analisadas.

* * * * *

BIBLIOGRAFIA

**“Everything in life is easy to break with;
Only my books are hard to leave behind.
I want to go through them all again,
But the days hurry by, and there is not time”²³⁸**

Yuan Mei (Translated by Arthur Waley)

²³⁸ Tudo na vida é fácil de se desprender; / Apenas meus livros são difíceis de serem deixados para trás. / Quero ler todos eles novamente, / Mas os dias se apressam, e não há tempo.

ADAMS, Rachel. "Introduction". In: CHOPIN, Kate. *The awakening and selected short fiction*. New York: Barnes & Noble Classics, 2003, p. xiii – xxxi.

AMMONS, Elizabeth. "Women of color in *The awakening*". In: CULLEY, Margo (Editor). *The awakening: an authoritative text, biographical and historical contexts criticism*. New York/London: Norton & Company, 1994, p. 309 – 311.

_____. *Conflicting stories: American women writers at the turn into the twentieth century*. New York: Oxford UP, 1991.

AMSTRONG, Judith. *The novel of adultery*. London: Macmillan Press, 1976.

ANDERSON, Maureen. "Unraveling the Southern pastoral tradition: a new look at Kate Chopin's *At Faulk*". In: *The Southern Literary Journal*. 34.1 (Fall 2001). p. 1 – 13. Disponível em: <<http://go.galegroup.com.library3.webster.edu/ps/retrieve.do?retrieveFormat=PDF>> Acesso em: 03 de ago. 2010.

ANTUNES, Letícia Zini. "Teoria da narrativa: o romance como epopeia burguesa". In: _____ (Org.) *Estudos de literatura e linguística*. Assis: Unesp. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. "José Lins do Rego: trajetória de uma obra". In: COUTINHO, E. F. e CASTRO, A. B. de (Seleção de textos). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: FUNESC, 1991, p. 208 – 224. (Coleção Fortuna Crítica, 7).

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

BARTLEY, William. "Imagining the Future in the Awakening". In: *College English*. Vol. 62, n. 6. National Council of Teachers of English, 2000, p. 719 – 746. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/379010>> Acesso em: 30 mai. 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman*; tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BEAVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEAR, Sarah M.. *The power of the phallus in Kate Chopin's The Awakening: a contemporary feminist reading*. Disponível em: <<http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Bear%20Sarah%20M.pdf?bgsu1187627954>> Acesso em: 17 set. 2009.

BENFEY, Christopher. *Degas in New Orleans: encounters in the creole world of Kate Chopin and George Washington Cable*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1999.

BIRNBAUM, Michele A.. "Kate Chopin and the colonization of race". In: MOON, Michael e DAVIDSON, Cathy N. (Ed.). *Subjects and citizens: nation, race, and gender from Oroonoko to Anita Hill*. Durham: Duke UP, 1995, p. 319 – 341.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, s/d.

BRANDÃO, Antônio Adelino da Silva. *Aproximação a Zé Lins: pequena introdução à novelística de José Lins do Rego*. João Pessoa: FUNESC, 1984.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRANCO, Lúcia Castello & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BROWN, Pearl L.. "Awakened men in Kate Chopin's creole stories". In: *American Transcendental Quarterly* [serial on-line]. Número 13, volume 1. 1999, p. 69-82. Disponível em: <http://content.ebscohost.com.library3.webster.edu/pdf14_16/pdf/1999/atq/01mar99/1707510.pdf?T=P&P=AN&K=1707510&S=R&D=afh&EbscoContent=dGJyMNxb4kSeprU4yOvqOLCmr0ieqK5Ssae4SrKWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGut1G1qLdKuePfgex44Dt6fIA> Acesso em: 07 jul. 2010.

BRUNEL, P. et al. *Que é Literatura comparada?*. Trad. de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva/EDUSP; Curitiba: Ed. UFPR, 1990.

BÜHLER, Andréa Morais Costa. *A (r)evolução de um novo olhar: o feminino em José Lins do Rego*. João Pessoa: Manufatura, 2005.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas: USP/Unicamp, 2006.

- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Phalas Athena, 1996.
- CAMFIELD, Gregg. “Kate Chopin-hauer: or can metaphysics be feminized?”. In: *The Southern Literary Journal*. 1995, p. 3 - 22. Disponível em: <http://go.galegroup.com.library3.webster.edu/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&sort=RELEVANCE&inPS=true&prodId=LitRC&userGroupName=edenweb_main&tabID=T001&searchId=R2&resultListType=RESULT_LIST&contentSegment=&searchType=AdvancedSearchForm¤tPosition=1&contentSet=GALE%7CA89269690&&docId=GALE|A89269690&docType=GALE&role=LitRC> Acesso em 23 de nov. de 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8 ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.
- CARTHER, Willa. “A Creole Bovary”. In: CULLEY, Margo. (Editor). *The Awakening: an authoritative text, biographical and historical contexts criticism*. New York/London: Norton & Company, 1994, p. 170 - 172.
- CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.
- _____. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Nordeste e Modernismo*. João Pessoa: Editora Universitária, 2001.
- _____. “Origens e significados de *Menino de engenho*”. In: COUTINHO, E. F. e CASTRO, A. B. de (Seleção de textos). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: FUNESC, 1991, p. 230 – 237. (Coleção Fortuna Crítica, 7).
- CHAMETZKY, Jules. “Edna and the ‘woman question’ ” In: CULLEY, Margo. (Editor). *The Awakening: an authoritative text, biographical and historical contexts criticism*. New York/London: Norton & Company, 1994, p. 221 – 222.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHOPIN, Kate. *The complete work of Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006.

_____. *The awakening and selected short fiction*. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

_____. *At fault*. Cambridge: The Green Street Press, 1986.

_____. *Bayou folk*. Houghton: Mifflin, 1984.

_____. *A night in Acadie*. Chicago: Way & Williams, 1897.

_____. *A vocation and a voice*. New York: Penguin Books, 1991.

_____. *O despertar*. Trad. Carmen Lúcia Foltran. São Paulo: Paz e Terra, 2002 (Coleção Leitura).

_____. *O despertar*. Trad. Celson M. Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.

_____. *Culpados*. Trad. Carmem Foltran. Vinhedo: Horizonte, 2005.

COSTA, Cláudia Lima. “O tráfico do gênero”. *Cadernos Pagu*, n.11, 1998. p. 127-140.

COSTA, Gerlânia de Miranda. *Ciclo da cama-sem-açúcar*: a mulher na obra de José Lins do Rego. Campina Grande, UFPB, 2003. (Dissertação de mestrado).

COUTINHO, Eduardo & CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTINHO, Edilberto. *O romance do açúcar*: José Lins do Rego vida & obra. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária*: uma introdução. São Paulo: Beca, 1999, p. 11-25.

CULLEY, Margo. “Edna Pontellier: ‘a solitary soul’”. In: CULLEY, Margo. (Editor). *The Awakening*: an authoritative text, biographical and historical contexts criticism. New York/London: Norton & Company, 1994, 247 – 252.

DELBANCO, Andrew. “The half-life of Edna Pontellier”. In: MARTIN, Wendy (ed.). *New essays on The awakening*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1988, p. 89 – 107.

DE LEÓN, Luiz. *A perfeita mulher casada*. Trad. Liliana Raquel Chwat. São Paulo: Escala, s.d. (Grandes obras do pensamento universal, 19).

DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

DERRIDA, Jacques. “Structure, sign and play in the discourse of human sciences”. In: RICE, Philip; WAUGH, Patricia (Org.). *Modern literary theory: a reader*. London: Arnold, 1996, p. 176 – 190.

DORNELAS, Kirlla Cristhine Almeida. “A solidão feminina e suas delicadas relações a partir dos romances de Clarice Lispector”. In: *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*. v. 1, n. 3, Blumenau: FURB, set./dez. 2007, p. 260 – 276. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/893/808>>. Acesso em: 06 dez. 2011.

DUARTE, Constância Lima. “GT a mulher na literatura – 25 anos de história”. In: STEVENS, Cristina (Org.). *Mulher e literatura – 25 anos: raízes e rumos*. Florianópolis: Editora Mulher, 2010, p. 17 – 33.

DYER, Joyce. “Reading *The awakening* with Toni Morrison”. In: *Southern Literary Journal*. Chapel Hill: University of North Carolina, 2002, p. 138 – 154.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EMMITT, Helen V.. “‘Drowned in a willing sea’: freedom and drowning in Eliot, Chopin, and Drabble”. *Tulsa studies in women’s literature*. v. 12, n. 2. 1993, p. 315 – 332.

EWELL, Barbara C. & MENKE, Pamela Glenn. “The Awakening and the Great October Storm of 1893”. In: *The Southern Literary Journal*. vol. 42, n. 2. 2010, pp. 1-11. Disponível em <http://muse.jhu.edu/journals/sljournal/summary/v042/42.2.ewell.html> Acesso em: 13 de jul. 2010.

FARIA, Gentil de. “O tema da mulher fatal na literatura”. In: *Anais do XXI SENAPULLI*. Maringá, 1989, p. 223 – 259.

FILHO, Hidelberto Barbosa. “Dois aspectos no romance de Zé Lins”. In: *Correios das Artes*. Ano LXII, n. 3, 2011, p. 24 – 25.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FRYER, Judith. *The Faces of Eve: Women in the Nineteenth Century American Novel*. New York: Oxford UP, 1976.

FREEMAN, Barbara Claire. *The feminine sublime: gender and excess in women's fiction*. Berkeley: University of California Press, 1995.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Trad. Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*. n. 53. 2002, p. 166 – 182. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>> Acesso em 20 de nov. 2011.

FUNCK, Susana. B. “Da questão da mulher às questões do gênero”. In: ____ (Org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994, p. 17 – 22.

GARCIA, Othon Moacir. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

GILBERT, Sandra M. “The second coming of Aphrodite: Kate Chopin's fantasy of desire”. *The Kenyon Review* – New Series, Gambier (OH): Kenyon College, v. 5, n. 3, p. 42 – 66, Summer 1983.

_____. “The second coming of Aphrodite”. In: CULLEY, Margo (Editor). *The Awakening: an authoritative text, biographical and historical contexts criticism*. New York/London: Norton & Company, 1994, p. 271 – 281.

GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. *The Norton anthology of literature by women: the tradition in English*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1985.

GILMAN, Charlotte Perkins. *Women and economics*. New York: Harper & Row, 1966.

GILMORE, Michael T.. “Revolt against Nature: the problematic Modernism of *The awakening*”. In: MARTIN, Wendy (Editor). *New essays on The awakening*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 59 – 85.

GIORCELLI, Cristina. “Edna’s wisdom: a transitional and numinous merging”. In: MARTIN, Wendy (ed.). *New essays on The awakening*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1988, p. 109 – 148.

GOMES, Heloisa Toller. *O poder rural na ficção*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. “A presença de Cassandra”. In: COUTINHO, E. F. e CASTRO, A. B. de (Seleção de textos). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: FUNESC, 1991, p. 415 – 429. (Coleção Fortuna Crítica, 7).

GOUVEIA, Arturo. *As angústias do outono*: uma proposta de análise crítica de Fogo morto, de José Lins do Rego. João Pessoa: Manufatura, 2004.

_____. “A ironia estrutural no romance”. In: REBELLO, Lúcia Sá & SCHNEIDER, Liane (Org.). *Construções literárias e discursivas da modernidade*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

HAILEY-GREGORY, Angela. “‘Into realms of the semi-celestials’: from mortal to mythic in *The awakening*”. In: *The Mississippi Quarterly*. (Vol. 59). 1-2 (inverno de 2005): p. 295. Disponível em: <http://go.galegroup.com.library3.webster.edu/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&sort=RELEVANCE&inPS=true&prodId=LitRC&userGroupName=edenweb_main&tabID=T001&searchId=R2&resultListType=RESULT_LIST&contentSegment=&searchType=AdvancedSearchForm¤tPosition=1&contentSet=GALE|A168131518&&docId=GALE|A168131518&docType=GALE&role=LitRC>. Acesso em: 18 nov. 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante Schuback, posfácio de Emmanuel Carneiro Leão. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

HIRATA, Helena, LABORIE, Françoise et alii (org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: UNESP, 2009.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. “José Lins do Rego fala sobre seu novo romance”. In: COUTINHO, E. F. e CASTRO, A. B. de (Seleção de textos). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: FUNESC, 1991, p. 357 – 360. (Coleção Fortuna Crítica, 7).

KNIGTS, Pamela. "Introduction". In: CHOPIN, Kate. *The Awakening and other stories*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. ix - xliii.

KNOP, Márcia e GUERRA, Henrique. "Iniciação a Kate Chopin (tempo e espaço)". In: VIÉGAS-FARIA, Beatriz; CARDOSO, Betina Mariante; BROSE, Elizabeth (Org.). *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas*. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011, p. i – iii.

LASCH, Christopher. *A mulher e a vida cotidiana: amor, casamento e feminismo*. (Org.) Elisabeth Lasch-Quinn. Trad. Heloísa Martins Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminino como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206 – 242.

LAWSON, Annette. *Adultery: an analysis of love and betrayal*. New York: Basic Books, 1988.

LEBLANC, Elizabeth. The metaphorical lesbian: Edna Pontellier in *The awakening*. In: *Tulsa Studies in Women's Literature*. Vol. 15. Nº 2. Tulsa: University of Tulsa, 1996, p. 289 – 307.

LEDDGER, Sally. *The new woman: fiction and feminism at the fin de siècle*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LOUSADA, Wilson de A.. "Riacho Doce". In: COUTINHO, E. F. e CASTRO, A. B. de (Seleção de textos). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: FUNESC, 1991, p. 361 – 364. (Coleção Fortuna Crítica, 7).

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

LUNDIE, Catherine. "Doubly dispossessed: Kate Chopin's women of color". In: *Louisiana Literature II.I*. 1994, p. 126 – 144.

MACFARLANE, Alan. *História do casamento e do amor*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- MARQUES JR., Milton e MARINHEIRO, Elizabeth. *O ser e o fazer na obra ficcional de Lins do Rego*: dicionário dos personagens. João Pessoa: FUNESC, 1990.
- MARQUES JR., Milton. *Quem manda no engenho?: José Lins do Rego na sala de aula*. João Pessoa, Manufatura, 2002.
- MARTINS, Edson Soares. “Ninguém devorará a mãe da horda: o desamparo do sujeito em *Riacho doce*, de José Lins do Rego”. In: *Letr@ Viv@*. vol. 1, n. 3, p. 153 – 166.
- MARTINS, Eduardo. *José Lins do Rego: o homem e a obra*. João Pessoa: FUNESC, 1980.
- MARTIN, Wendy (ed.). *New essays on The awakening*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1988.
- MCQUADE, Donald. (Editor). *The Harper American Literature*: compact edition. New York: Harper & Row, 1987.
- MELO, Virgínius da Gama e. *Estudos críticos II: Zé Américo, Freyre, Zé Lins, Graciliano*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1980.
- MICHAELS, Walter Benn. “The contracted heart”. In: *New Literary History: New Historicisms, New Histories, and Others*. Vol. 21, N. 3, (Spring, 1990), p. 495-531. Disponível em: <http://www.jstor.org.library3.webster.edu/stable/pdfplus/469123.pdf?acceptTC=true> acesso em: 21 de jul. 2010.
- MONTEIRO, George. “Death by water in Kate Chopin and T. S. Eliot”. In: *Estudos anglo-americanos*. Nº 25-26. Florianópolis: Insular, 2003, p. 19 – 22.
- MORAES, Rita Mara Netto de. *A condição feminina no matrimônio, delineada pela ficção*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009. (Dissertação de mestrado).
- MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 2003.
- MORRISON, Toni. *Playing in the dark: whiteness and the literary imagination*. New York: Vintage, 1992.
- MURSTEIN, Bernard. *Amor, sexo e casamento através dos tempos*. Trad. Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

- NICHOLSON, Linda. “Interpretando o gênero”. *Estudo feministas*, vol.8, n.2, 2000, p. 9 – 41.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- PACHECO, Elza Dias. *Pica-pau: herói ou vilão?* São Paulo: Loyola, 1985.
- PARMITER, Tara K.. “Taking the waters: the summer place and women’s health in Kate Chopin’s *The awakening*”. In: *American Literary Realism*. vol. 39. n. 1. 2006, p. 1 – 19.
- PEPLAU, Letitia Anne & PERLMAN, Daniel. *Loneliness: a sourcebook of current theory, research and therapy*. New York: Wiley, 1982.
- PERROT, Michelle (Org.). *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.
- PERRY, Donna. “A canção de Procne: a tarefa do criticismo literário feminista”. In: JAGGAR, Alison M. e BORDO, Susan R. (Org.). *Gênero, corpo conhecimento*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997, p. 315-332.
- PEREIRA, Silvia Maria. *The narrative stance in Kate Chopin’s The awakening: questions of sexuality and identity*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003. (Dissertação de mestrado).
- PLATÃO. *O Banquete ou Do amor*. 2. ed. Trad., introdução e notas de J. C. de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 72 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- _____. *Doidinho*. 38 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004a.
- _____. *Bangüê*. 21 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- _____. *O Moleque Ricardo*. 21 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- _____. *Usina*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- _____. *Histórias da velha Totônia*. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- _____. *Pureza*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008a.
- _____. *Pedra bonita*. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

- _____. *Riacho Doce*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- _____. *Água-mãe*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993a.
- _____. *Gordos e magros*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1992.
- _____. *Fogo morto*. 54 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- _____. *Pedro Américo* (conferência). Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1943.
- _____. *Poesia e vida* (crônicas e ensaios literários). Rio de Janeiro: Universal, 1945.
- _____. *Conferências no Prata*: (Tendências do romance brasileiro, Raul Pompéia, Machado de Assis). Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1946.
- _____. *Eurídice*. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993b.
- _____. *Bota de sete léguas* (impressões de viagem). Rio de Janeiro: A Noite, 1951.
- _____. *Homens, seres e coisas* (ensaio). Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- _____. *Cangaceiros*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- _____. *A casa e o homem* (ensaios e crônicas). Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954.
- _____. *Roteiro de Israel*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Brasil-Israel, 1955.
- _____. *Meus verdes anos*: memórias. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008b.
- _____. *Gregos e troianos* (viagens). Rio de Janeiro: Bloch, 1957a.
- _____. *Presença do Nordeste na literatura brasileira* (ensaio). Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1957b.
- _____. *O vulcão e a fonte*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.
- ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas*: o feminino através dos tempos. Tradução de William Lagos; Débora D. Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.
- ROSSI, Aparecido Donizete. *A desarticulação do universo patriarcal em The awakening, de Kate Chopin*. 2006. 195f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-AR), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.

_____. “Sob a égide de Afrodite: o espaço feminino em O despertar, de Kate Chopin”. *Revista de Letras*, São Paulo: Unesp, v. 5, n. 1, p. 199 – 215, jan.-jun. 2010.

_____. *Segredos do sótão: feminino e escritura na obra de Kate Chopin*. 2011. 410f. Tese. (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-AR), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.

SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. *O perfil feminino na obra de José Lins do Rego: opressão e discernimento*. São Paulo: Cone Sul, 2001.

SCHWANTES, Cíntia. “Dilemas da representação feminina”. In: *OP SIS – Revista do NIESC*. Vol. 6, 2006, p. 7 – 19. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/viewFile/9308/6400>> Acesso em: 12 jul. 2011.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação e realidade*, vol.16, n.2, jul-dez, 1990, p. 05-52.

SEYERSTED, Per. *Kate Chopin: a critical biography*. Baton Rouge: Louisiana State University, 1980.

_____. “Introduction”. In: CHOPIN, K. *The Complete Work of Kate Chopin*. Baton Rouge/London: Louisiana State University Press, 1997, p. 21 – 33.

SHAFFTER, Mary L.. “Creole women”. In: CULLEY, Margo. (Editor). *The awakening: an authoritative text, biographical and historical contexts criticism*. New York/London: Norton & Company, 1994, p. 137 – 139.

SHOWALTER, Elaine. “Tradition and the female talent: The awakening and a solitary book”. In: WALKER, Nancy A. (ed.) *The awakening*. Boston: Bedford, 1993. 169-89.

_____. “Feminism and literature”. In: COLLIER, P. e GREYER-RYAN, H. (Eds). *Literary theory today*. Ithaca: Cornell University Press, 1990, p. 179 – 202.

_____. “A crítica feminista no território selvagem”. In: HOLANDA, H. B. de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23 – 57.

SHURBUTT, Sylvia Bailey. “The Cane River characters and revisionist mythmaking in the work of Kate Chopin”. In: *The Southern Literary Journal*. 1993, p. 14 – 23.

Disponível em: <http://go.galegroup.com.library3.webster.edu/ps/i.do?&id=GALE%7CA89234201&v=2.1&u=edenweb_main&it=r&p=LitRC&sw=w> Acesso em: 13 jul. 2010.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. *Mulheres representadas na literatura de autoria feminina: vozes de permanência e poética de agressão*. Campina Grande: EDUEPB, 2010.

SILVESTRE, Marcela Aparecida Cucci. *Processos de construção e representação da identidade feminina em contos de Kate Chopin*. Araraquara: Universidade Estadual Paulista, 2006, p. 261.

SKAGGS, Peggy. “Kate Chopin”. *Twayne's United States Authors Series 485*. Boston: Twayne Publishers, 1985. Disponível em: <http://go.galegroup.com.library3.webster.edu/ps/i.do?&id=GALE%7CH1472002539&v=2.1&u=edenweb_main&it=r&p=LitRC&sw=w> Acesso em 16 mai. 2010.

SOBREIRA, Ivan Bichara. *O romance de José Lins do Rego*. João Pessoa: UFPB Editora Universitária, 1977.

SOUSA, Elri Bandeira de. *Engenhos e personagens da mega-narrativa de Lins do Rego*. Campina Grande: Bagagem, 2011.

SOUZA, Claudio Melo e. *Helena de Tróia: o papel da mulher na Grécia de Homero*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2001.

STEVENS, Cristina (Org.). *Mulher e literatura – 25 anos: raízes e rumos*. Florianópolis: Editora Mulher, 2010.

TAYLOR, Helen. *Gender, race, and religion in the writings of Grace King, Ruth McEnery Stuart, and Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989.

THOMAS, Heather Kirk. “The house of Sylvie’s in Kate Chopin’s Athénaïse”. In: PETRY, Alice Hall. *Critical essays on Kate Chopin*. New York: G. K. Hall, 1996, p. 207 – 217.

TOTH, Emily. *Kate Chopin: a life of the author of The awakening*. New York: William Morrow, 1990.

VALKEAKARI, Tuire. “A ‘Cry of the dying century’”. In: *Nordic Journal of English Studies* (NJES). Göteborg: University of Gothenburg, 2003, p. 193-216. Disponível em: <<http://library3.webster.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=>

true&AuthType=ip,cookie,url,uid&db=mzh&AN=2004530381&site=ehost-live> Acesso em: 13 jul. 2010.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da Literatura Americana*. Trad. Márcia Biato. Departamento de Estado dos Estados Unidos, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VIÉGAS-FARIA, Beatriz; CARDOSO, Betina Mariante; BROSE, Elizabeth (Org.). *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas*. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

WALKER, Nancy. “Feminist or Naturalist?”. In: CULLEY, Margo (Editor). *The Awakening: an authoritative text, biographical and historical contexts criticism*. New York/London: Norton & Company, 1994, p. 252 – 256.

WOOLF, Virginia. “Profissões para mulheres”. In: *Kew Gardens, O status intelectual da mulher, Um toque feminino na ficção, Profissões para mulheres*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 41 – 50.

_____. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. “Women and fiction”. In: *Women and writing*. Florida: Harvest Book, 1980, p. 43 – 52.

XAVIER, Elódia. Por uma teoria do discurso feminino. In: GOTLIB, Nádia Batella (Org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1990, v. 3.

YALOM, Marilyn. *A história da esposa: da Virgem Maria a Madonna – o papel da mulher casada dos tempos bíblicos até hoje*. Trad. Priscila Coutinho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

YEAGER, Patricia. “‘A language which nobody understood’: emancipatory strategies in *The Awakening*”. *Novel: a forum on fiction*. v. 20, n. 3, 1987, p. 197 – 219.

XENOFONTE. *Econômico*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ZINANI, Cecil J. A. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: Educs, 2006.

ZOLIN, Lúcia Osana. “Crítica feminista”. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª edição (revista e ampliada). Maringá: Eduem, 2009, p. 217 – 242.

Dicionários online:

<<http://www.thinkbabynames.com/meaning/0/Edna>>

<<http://www.yourdictionary.com/edna#>>

<<http://dictionary.reference.com/browse/edna>>

<<http://dictionary.reverso.net/german-english/reizen>>

* * * * *