

**UMA ANÁLISE LINGÜÍSTICO-DISCURSIVA DE
*O DESPERTAR DE KATE CHOPIN***

MARIA ELOISA ZANCHET SROCZYNSKI

Dissertação de Mestrado
2004

Maria Eloisa Zanchet Sroczynski

**UMA ANÁLISE LINGÜÍSTICO-DISCURSIVA DE
*O DESPERTAR DE KATE CHOPIN***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras

Área de concentração: Linguística Aplicada

Orientadora:
Profa. Dra. Susana Bornéo Funck
Universidade Católica de Pelotas

Pelotas
Julho de 2004

**Para o meu filho Jimmy,
com “beijos de calor”...**

AGRADECIMENTOS

- Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas, UCPEL, pela convivência com docentes cuja competência e relacionamento fizeram e fazem a diferença.
- À Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, URI, FW, pelo apoio e condições para a realização do Curso de Mestrado.
- À professora orientadora, Dra. Susana Bornéo Funck, que me abriu as possibilidades de uma visão crítica da Análise do Discurso, pelo profissionalismo, paciência e criteriosidade analítica na condução desse trabalho.
- Ao professor Dr. Élvio Funck, pelo incentivo quanto à realização do Curso e por “despertar-me” para o objeto de estudo desta dissertação.
- Ao Zé, companheiro dedicado e sempre solícito nas idas e vindas à Toronto Metro Library e “ouvidor” dos meus desalentos e progressos.
- A todos os meus irmãos e familiares, especialmente às minhas irmãs, que me ofereceram apoio e auxílio e com quem pretendo celebrar a “Santa Ceia”, mas da perspectiva alegre das festas rabelaisianas.
- À Ana Cláudia, minha “tata” e amiga, sem a qual meu tempo para estudar seria infinitamente menor.
- Aos meus alunos da URI, razão desta “empreitada”, pelo convívio e compreensão.
- À Tânia Lara e à Angélica por me ajudarem na digitação.

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis.

Si con ansia sin igual
solicitáis su desden,
por qué queréis que obren bien
si las incitais al mal?

Combatís su resistencia
y luego con gravedad
decís que fué liviandad
lo que hizo la diligencia.

Cuál mayor culpa ha tenido
en una pasión errada:
la que cae de rogada
o el que ruega de caído?

O cuál es más de culpar,
aunque qualquiera mal haga:
la que peca por la paga
o el que paga por pecar?

*SÔROR JUANA INÉS DE LA CRUZ (1651 – 1695)**

* In: RIOSECO, Arturo Torres. *Expressão literária do novo mundo*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1945, p. 90 – 92.

RESUMO

Este trabalho constitui uma análise lingüístico-discursiva do romance *The Awakening* (1889), de Kate Chopin (1851-1904). O objetivo principal remete à análise de discursos sobre a sexualidade, investigando a busca da protagonista, Edna Pontellier, na construção de sua identidade como sujeito de seu discurso. Basicamente, a fundamentação teórica busca sustentação na *Análise Crítica do Discurso*, de Fairclough (2001), e nos postulados de M. Bakhtin (1988a e b). Dividido em cinco capítulos, após a parte teórica, o trabalho discute: a) as representações metafóricas do conflito, analisando a metáfora do mar em sua circularidade, a linguagem impressionista – através de sua relação com a pintura impressionista –, e a utilização da “dama de preto” como metáfora da proibição religiosa à sexualidade; b) a intertextualidade, usada como diálogo com os textos referentes aos contos de fadas e ao texto bíblico da Santa Ceia; c) as marcas lingüísticas da luta hegemônica, com base na análise contrastiva entre os discursos de Mr. Pontellier versus Mrs. Pontellier, através de expedientes como as formas verbais perfectivas e imperfectivas, o discurso indireto livre e dos recursos narrativos e descritivos; d) três personagens do romance representativas de três modalidades discursivas, isto é, o discurso do prazer, o discurso da mulher-mãe e o discurso da independência feminina e a forma como estes interferem na busca da construção do discurso próprio da protagonista. O estudo conclui que a protagonista consegue construir um discurso de emancipação, porém ela se dá conta, tragicamente, que seu discurso é sempre limitado pelo discurso do outro.

ABSTRACT

This work comprises a linguistic-discursive analysis of the novel *The Awakening* (1889), by Kate Chopin (1851-1904). The main objective addresses the analysis of discourses about sexuality, investigating the pursuit of the protagonist, Edna Pontellier, in constructing her identity as a subject of her discourse. Basically, the theoretical support used was the Critical Discourse Analysis (CDA) model of Fairclough (2001) and the postulates of M. Bakhtin (1988a e b). Divided in five chapters, besides the theoretical part, the study discusses: a) the metaphorical representation of the conflict, analyzing the sea metaphor in its circularity, the impressionist language – through its relationship to impressionist painting –, and the utilization of the “lady in black” as a metaphor of religious prohibition to sexuality; b) the intertextuality, used as dialogue with two fairy tale texts and the Last Supper biblical text; c) the linguistic marks of the hegemonic struggle, based on the contrastive analysis between Mr. Pontellier’s and Mrs. Pontellier’s discourses, through verbal forms, free indirect discourse and narrative and descriptive expedients; d) three characters of the novel depicting three discursive modalities, that is, the discourse of pleasure, the discourse of the “mother-woman” and the discourse of female independence, and how those discourses interfere on Edna’s pursuit of her own discourse. The study concludes that the protagonist is able to construct a discourse of emancipation; however, she realizes, tragically, that her discourse is always limited by the discourse of others.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	15
2. A REPRESENTAÇÃO METAFÓRICA DO CONFLITO	24
2.1 A plurissignificação metafórica do despertar	25
2.2 A circularidade metafórica do mar	27
2.3 A linguagem impressionista como metáfora	31
2.4 A dama de preto: uma metáfora religiosa proibitiva	36
3. A INTERTEXTUALIDADE COMO REFORÇO TEMÁTICO	45
3.1 A paixão despertada ou a paixão que desperta?	46
3.2 A dimensão dialógica: a Santa Ceia ou um “ <i>coup d’état</i> ”?	53
4. MARCAS LINGÜÍSTICAS DA LUTA HEGEMÔNICA	67
4.1 A utilização da narração e descrição como estratégia textual de hegemonia	68
4.2 O discurso indireto livre na caracterização da relação entre Edna e Mr. Pontellier.....	74
4.3 A construção do discurso contra-hegemônico de Edna Pontellier	78
5. SEXUALIDADE E DISCURSOS EM CONFLITO	85
5.1 O discurso do prazer: asas para descobrir	86
5.2 O discurso da mulher-mãe: asas para proteger	89
5.3 O discurso da emancipação: asas para voar	93
5.4 Pássaro de asas partidas: discurso da morte ou da ressurreição?	96
CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
ANEXOS	
ANEXO I – <i>Almoço na relva</i> (1888) de Eduard Manet	110
ANEXO II – <i>Tarde de Domingo na Grande Jate</i> (1888-1889) de Georges Seurat	111

INTRODUÇÃO

A presente investigação objetiva uma análise lingüístico-discursiva do romance *The Awakening* (1899), traduzido como *O despertar*, da escritora norte-americana Kate Chopin (1851-1904).

O interesse principal do trabalho centra-se na análise dos discursos sobre a sexualidade e diz respeito à forma como a protagonista do romance, a partir do despertar de sua sexualidade, constrói-se como sujeito enunciator do próprio discurso. Para tanto, considerando-se, conforme Fairclough (2001, p. 94), que a “constituição discursiva não emana da cabeça das pessoas, mas da prática social enraizada em estruturas sociais materiais, concretas”, e com base na consideração de Bakhtin (1988b, p. 73), ao definir o romance como um “fenômeno plurilingüístico, pluriestilístico e plurivocal”, o estudo busca entender como se organiza a prática discursiva em *O despertar*, atentando para o cruzamento de uma polifonia de vozes – tanto das personagens quanto da forma de representação discursiva dessas vozes –, uma vez que, através delas, pretende-se discutir como a protagonista, Edna Pontellier, empreende sua trajetória de desassujeitamento enquanto um processo de compreensão e conscientização do “ser e estar” no mundo.

Justificativa

A preocupação que justifica o interesse pela escolha da obra e do foco temático de análise diz respeito, respectivamente, a duas situações: a primeira corresponde ao trabalho exercido como docente no Curso de Letras – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, campus de Frederico Westphalen, RS – cuja habilitação em Língua Inglesa está voltada à formação de professores do Ensino Fundamental e Médio e, sob esse aspecto, a atenção dada ao romance, considerando-se que é um gênero pouco trabalhado em sala de aula, contemplaria a possibilidade de discutir questões vinculadas ao conhecimento da língua inglesa mas, igualmente, capazes de privilegiar aspectos significativos da cultura norte-americana, subjacentes ao texto romanesco; a segunda pressupõe o interesse pelo estudo da linguagem como foco na qual se encontra veiculada a ideologia. Para tanto, a escolha da obra de Kate Chopin, além de permitir a análise lingüístico-discursiva de distintas vozes no romance, dá prosseguimento a estudos já desenvolvidos anteriormente, embora com abordagens diferenciadas.

Grande atenção tem sido dada atualmente à linguagem como veículo de ideologia. Pouco são os trabalhos, entretanto, que se debruçam sobre a linguagem literária, cuja manipulação é centrada em uma “autoria”, para verificar como a linguagem é deliberadamente construída para veicular um (ou vários) posicionamento(s) ideológico(s).

Neste sentido o romance de Kate Chopin é exemplar. Recebido pela crítica como um grande “escândalo” moral e social por supostamente reivindicar a liberdade da mulher, é redescoberto pela crítica feminista na segunda metade do século XX, tornando-se porta-voz de uma ideologia que se quer afirmar na luta hegemônica por uma nova ordem social.

A obra de Kate O’Flaherty Chopin (1851-1904) abre caminhos pioneiros nas sendas obscuras e de trânsito dificultado com que se deparam as tentativas de libertação feminina, no final do século XIX e início do século XX. A autora, já conhecida nos meios jornalísticos da época, através da publicação de coletâneas de contos – *Bayou Folk* (1894) e *A Night in Acadie* (1897) – surpreende o público e a crítica com o romance *O despertar*, obra arrojada e questionadora, caracterizada por um discurso transgressor em relação à celebração do erotismo, à individualidade e emancipação femininas e ao mito do amor materno.

Não causa admiração, portanto, que a forte rejeição ao conteúdo da obra, referendada pelos editores e pela crítica em geral, estendesse suas raízes à autora e, igualmente, ao anonimato em que o romance se viu envolvido por mais de meio século. É apenas em meados de 1950, com o advento de novas correntes interpretativas, que a produção de Kate Chopin renasce das cinzas do olvido público. Conforme CULLEY (1976), em 1956, R. Cantwell e Kenneth Eble foram os primeiros a dar a devida atenção ao romance, publicando ensaios apreciativos e, em 1962, Edmund Wilson considerou a obra de Chopin como inovadora, afirmando que ela antecipava-se a D.H. Lawrence.

A trajetória de Edna Pontellier, protagonista de *O despertar*, está circunscrita a uma dimensão sociocultural específica: a comunidade “Creole” do Estado da Louisiana, nos Estados Unidos. A narrativa inicia apresentando a personagem Edna Pontellier – casada, mãe de dois filhos – inserida no espaço doméstico típico da aristocracia “Creole” do sul dos Estados Unidos que, durante as férias de verão, no resort de Grand Isle, inicia um processo de “despertar” existencial que, construindo-se e especificando-se com o decorrer da narrativa, vai ganhando consistência a partir das relações que se organizam em relação aos demais personagens.

Publicado em 1899, *O despertar* surpreende o público e a crítica. Um romance no qual se explora a individualidade da mulher, em que se celebra a sexualidade feminina, em que se

discutem as tensões entre as imposições do casamento e os desejos eróticos, em que se questionam os mitos da maternidade, provoca reações hostis considerando-se, principalmente, os arraigados preconceitos sociais e os padrões morais concernentes ao contexto no qual a obra estava inserida.

Apesar dos avanços sociais e políticos, as mulheres dos 1890s encontravam desvantagens em quase todos os aspectos de suas vidas e a maioria da população ainda acreditava que o dever mais sagrado da mulher era ser “o anjo do lar”(…). Um romance explorando as conseqüências da liberdade pessoal – particularmente sexual – da mulher casada, (...) certamente provocaria fortes reações. (CULLEY, 1976, p.119, trad. nossa)

A forte rejeição da imprensa e dos meios literários ao conteúdo do romance fizeram com que a autora não mais se recobrasse das humilhações sofridas. Na época em que o romance foi escrito, o Código Napoleônico ainda era a base legal que regia os contratos matrimoniais. Conforme Culley (1976, p.118), “Todos os bens da mulher, após o casamento, passavam a ser propriedade de seu marido, incluindo dinheiro que ela viesse a ganhar e as roupas que usasse”. E, embora alguns Estados americanos permitissem o divórcio, no Estado da Louisiana, predominantemente católico, este era considerado um escândalo e raramente ocorria, principalmente entre os “Creoles”, isto é, descendentes de franceses ou espanhóis nascidos em Louisiana.

A primeira biografia sobre Kate Chopin, publicada em 1932, por Daniel S. Ranking (p.171 e 176, trad. nossa), não vê *O despertar* com simpatia, considerando-o “exótico no cenário, mórbido no tema, erótico na motivação”. O autor interpreta a escritora como uma vítima da literatura romântica e diz que o suicídio da protagonista é um testemunho do fato que “a natureza humana pode ser uma realidade doentia”.

Apontamentos, análises, comentários e críticas literárias (cf. CULLEY, 1976, p.145), publicadas em revistas e jornais contemporâneos à obra, dão conta da apreciação negativa, responsável por mais de meio século de anonimato que envolveu o romance: a) *Daily Globe-Democrat* (St. Louis, May, 1899): “It is not a healthy book...”¹; b) *The Mirror* (May, 4, 1899): “...what an ugly, cruel, loathsome monster Passion can be...”²; c) *Times-Herald* (Chicago, 1899): “But it was not necessary for a writer of so great refinement and poetic grace to enter

¹ “Não é um livro saudável...”

² “Que monstro repugnante, cruel e feio pode ser a Paixão...”

the overworked field of sex fiction.”³;d) *Sunday Journal* (Providence, 1899): “The purpose of the story can hardly be described in language fit for publication. We are fain to believe that Mrs. Chopin did not herself realize what she was doing when she wrote it.”⁴; e) *Times Democrat* (New Orleans, June, 1899): “A woman (...) fails to perceive that the relations of a mother to her children is far more important than the gratification of a passion.”⁵; f) *Sunday Times* (Los Angeles, June, 1899): “...unhealthily introspective and morbid...”⁶; g) *Leader* (Pittsburg, July, 1899): “A Creole *Bovary* is this little novel of Miss Chopin’s.”⁷

Com o advento da Nova Crítica em meados do século XX, alguns estudos foram retomados e muitas obras – como *O despertar* – foram resgatadas do anonimato, assumindo posições de vanguarda como precursoras do Modernismo americano. Mais recentemente, com os estudos voltados ao feminismo (BLOOM, 1999; FOX-GENOVESE, 1988; GILBERT, 1983; WOLFF, 1973; LANT, 1984), a obra de Kate Chopin tornou-se leitura obrigatória para estudantes, iniciados e especialistas na área de Letras, consagrando a autora como uma das escritoras mais lidas e analisadas nos cursos de literatura norte-americana e demonstrando como a literatura está, de fato, ligada a questões de cunho ideológico. Como afirma Wendy Martin (1988, p.28), “É irônico que Edna Pontellier sacrifica sua vida pelo ideal da liberdade pessoal; não obstante, seu suicídio indica que a autonomia pessoal não é um ideal inefável mas uma prioridade que está profundamente enraizada na vida americana.”

Objetivos

Este trabalho constitui-se numa leitura sobre *O despertar* observando, fundamentalmente, o discurso de Edna Pontellier.

Como o discurso da protagonista só pode ser interpretado a partir da análise da prática discursiva que se estabelece em relação às outras vozes do romance, permitindo entendê-las

³ “Mas não era necessário para uma escritora de tão grande requinte e graça poética entrar no campo desgastado da ficção sexual.”

⁴ “O propósito da história pode dificilmente ser descrito em linguagem adequada à publicação. Somos obrigados a acreditar que nem a própria Miss Chopin se deu conta do que estava fazendo quando o escreveu.”

⁵ “Uma mulher (...) falha em perceber que a relação de uma mãe com seus filhos é muito mais importante do que a gratificação de uma paixão...”

⁶ “...doentamente introspectivo e mórbido...”

⁷ “Uma *Bovary* Creole é o pequeno romance de Miss Chopin.”

como atividades discursivas que posicionam os sujeitos em contextos específicos, este trabalho busca suporte – além da Análise Crítica do Discurso, que lhe serviu de fundamentação básica – em textos cujo enfoque está centrado em estudos relacionados ao feminismo, aos postulados míticos, à lingüística textual e às proposições bakhtinianas.

A interpretação de uma obra literária, com o suporte advindo das teorias, quaisquer que sejam elas, implica a atribuição de sentidos. Assim, o que se persegue, e o que se encontra como decorrência, nem sempre corresponde à verdade da leitura perseguida/encontrada pelo outro.

Por isso, é bastante apropriada e elucidativa a reflexão de Elódia Xavier (1999, p. 15) quando aponta a instabilidade dos sentidos das obras, advindos da leitura, ao discutir a viabilidade da permanência do cânone, nos dias de hoje, com seu poder excludente e regulador, valendo-se de uma citação de Leila Perrone-Moisés: “desde que as verdades começaram a faltar, estabeleceu-se que a leitura não descobre o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente, recria a obra, atribuindo-lhe sentido(s)”. Portanto, a análise aqui pretendida também corresponde a uma forma de leitura, ou seja, a uma forma de atribuir significados à leitura do romance.

Especificamente, constituem objetivos deste trabalho:

- Interpretar a trajetória da protagonista como uma tentativa de enunciação de um discurso próprio, em contraposição aos discursos social, religioso, profissional “disponíveis”, representados pelos outros personagens.
- Analisar estratégias textuais discursivas (linguagem impressionista, metáfora e ironia), através dos mecanismos lingüístico-discursivos, como recursos usados no romance para explorar a temática da sexualidade.
- Verificar de que maneira a utilização das formas verbais (perfectivas/ não perfectivas), responsáveis por uma tipologia mais narrativa ou mais descritiva e a utilização do discurso indireto livre estão relacionadas com a apresentação das personagens no romance e com os papéis sociais a elas atribuídos.
- Discutir a ocorrência da intertextualidade constitutiva (interdiscursividade) através da dimensão dialógica de apelo a outros textos que permeiam o romance: telas de pintura, contos de fadas e o texto bíblico da Santa Ceia.

O desenvolvimento do tema, na presente dissertação, é organizado em cinco capítulos:

O primeiro capítulo, correspondente à fundamentação teórica, justifica o ecletismo teórico em termos de incursões feitas em outros campos (simbolismo, pintura, mito, psicanálise, sociologia, análise textual) e apresenta a base que fundamenta o trabalho, notadamente, as concepções de Bakhtin (1988a e b) sobre o discurso literário e os postulados de Fairclough (2001) sobre a Análise Crítica do Discurso.

O capítulo 2 discute a construção metafórica que organiza a linguagem em relação ao “despertar” da protagonista. Analisa-se a plurissignificação contida no próprio título da obra, a metáfora do mar como início e fim, a estilização impressionista da linguagem, num apelo sensível a termos difusos, vagos e simbólicos. Faz-se, ainda, a análise de um signo metafórico, personificado numa personagem do romance – a dama de preto – vista como índice de uma metáfora de uma religião proibitiva.

O terceiro capítulo estabelece um diálogo – interdiscursividade – do texto com outros textos, especificamente, com os contos de fadas (“A Bela Adormecida” e “Cupido e Psique”) e com o texto bíblico da “Santa Ceia”, apoiando-se em estudos de Bettelheim (1980), Maffesoli (1985) Bakhtin (1987) objetivando estabelecer como se dimensiona o dialogismo no romance com base na articulação de textos que remetem a textos anteriores.

O capítulo 4 discute a hegemonia do discurso masculino a partir de marcadores textuais no discurso isto é, do emprego de formas verbais perfectivas para o personagem masculino (Mr. Pontellier), favorecendo a narração, e o emprego de formas não perfectivas na apresentação de Mrs. Pontellier, favorecendo a descrição. Neste capítulo analisa-se, também, o expediente retórico do discurso indireto livre, usado como indicador de uma prática discursiva masculina. Igualmente, através de configurações discursivas e posturas da protagonista, pretende-se evidenciar como Edna Pontellier constrói um discurso que, contrapondo-se às convenções da época, caracteriza-se como contra-hegemônico.

O quinto capítulo discute a imbricação dialógica dos diversos discursos que atravessam o texto e interferem na trajetória discursiva da protagonista. Esses discursos, representados por personagens características – o discurso de desejo: Arobin; o discurso da mulher-mãe: Adèle; o discurso da emancipação: Mademoiselle Reisz; o discurso do amor truncado: Robert – compõem um mosaico que constrói/ desconstrói o discurso de Edna em sua busca de liberdade.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Muitas leituras serviram como substrato teórico a este trabalho. Como ponto de partida, a Análise Crítica do Discurso (ACD) forneceu os pressupostos básicos, uma vez que esta teoria propõe uma síntese entre a lingüística e as ciências sociais e sua abordagem se faz, sempre, de forma a abarcar a multi e a interdisciplinaridade. Considerando que este estudo objetiva analisar “discursos sobre a sexualidade”, no romance *The Awakening*, deve ficar claro o que se entende por discurso. Para Fairclough (2001, p. 91-92), discurso é o “uso da linguagem como forma de prática social”, implicando um modo de ação e representação sobre o mundo e “uma relação dialética com a estrutura social”. Portanto, neste trabalho, conforme o enfoque tridimensional de Fairclough (2001, p. 22), “qualquer ‘evento discursivo’ (isto é, qualquer exemplo de discurso) é considerado como simultaneamente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social”. Deve-se ressaltar aqui que, em se tratando de um texto literário, tanto a prática social quanto a discursiva são necessariamente mediadas por uma representação e que o texto, portanto, sendo um texto literário, tem como suporte a voz do personagem e a voz do/a autor/a.

Porém, embora constitua uma representação, a pessoa que fala no romance, conforme afirma Bakhtin (1988b, p.135), “é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social e não um dialeto individual”. Por essa razão, subjacente às vozes das personagens, estão vozes de sujeitos concretamente situados.

Foram extremamente pertinentes as reflexões de Maingueneau (2001) sobre as relações entre a lingüística e a literatura, principalmente quando discute, para a noção de descrição, a procedência de formas verbais perfeitas e imperfeitas, bem como os conceitos vinculados à intertextualidade manifesta e constitutiva; as considerações de Hutcheon (2000) sobre a ironia; a análise da importância das metáforas feita por Lakoff e Johnson (1981) e os estudos de Cumming (1996) sobre a pintura impressionista. Por se tratar de um tópico relacionado a relações humanas, outras abordagens e autores também se mostraram significativos e iluminaram formas de ver e entender os diferentes discursos sobre a sexualidade. Incluem-se aqui a perspectiva mítica de M. Eliade (1992), bem como a simbólica de Chevalier e Gueerbrant (2001); a psicanalítica de Bettelheim (2001) e a sociológica de Maffesoli (1985). Da mesma forma, foram extremamente fecundos alguns estudos relacionados à questão do gênero – Saffiotti (1987); Schpun (1997); Perrot (1998); Bourdieu

(1999); Scott (2002); Fox-Genovese (1988); Delbanco (1988); Gilbert (1983); Wolff (1973) e Lant (1984).

Esse passeio eclético, envolvendo pensadores diferenciados como Lukács (1968) e Bettelheim (2001) – sem deixar de lado todos os autores ligados às questões relacionadas ao feminismo, a começar por Simone de Beauvoir, seguindo as orientações contidas na seleção comentada por Funck (1990), a respeito da crítica feminista anglo-americana – não supõe arrogância teórica. Na verdade, esclarece que o entendimento que se tem de uma obra literária, sempre iluminado a cada nova leitura, é aberto a todas as possibilidades de interpretação e, nesse âmbito, as contribuições teóricas auxiliam e ampliam os sentidos. É essa concepção que justifica o emprego de autores e abordagens diferenciadas para análise do romance *The Awakening*, as quais são explicitadas em termos de sua aplicabilidade no decorrer deste estudo.

Alguns conceitos mais abrangentes, no entanto, merecem considerações iniciais, como é o caso das teorias sobre o discurso elaboradas por Bakhtin e da Análise Crítica do Discurso – de Fairclough.

2.1 Bakhtin

Analisar uma obra literária, na concepção bakhtiniana, supõe inseri-la numa perspectiva mais ampla, isto é, relacioná-la a uma teoria da linguagem, uma vez que antes de questionar sobre o que é literatura, Bakhtin aponta sua tese a respeito da essência dialógica da linguagem. Atentar para esse postulado significa entender que a língua não é um sistema abstrato de formas lingüísticas, uma enunciação monológica isolada, mas um fenômeno sócio-ideológico. Depreende-se, então, que os problemas de representação literária são problemas de representação de discursos: detrás de cada enunciado das personagens ecoam linguagens sociais.

Nos estudos de Bakhtin subjacentes à sua teoria da linguagem, o conceito de dialogismo – duplicidade de toda palavra, de toda enunciação cultural – abre novas perspectivas para a compreensão da obra literária, uma vez que o estudo do discurso romanesco, sob esse enfoque, não se circunscreve à narrativa de uma determinada história, mas põe em ação uma multiplicidade de vozes, articuladoras de linguagens sociais diferentes. Para o teórico, a prosa literária é o espaço privilegiado de representações, em graus diversos,

das várias dimensões da linguagem, razão pela qual Bakhtin (1988, p.73) define o romance enquanto um “fenômeno plurilinguístico, pluriestilístico e plurivocal.”.

Nesse sentido, as vozes que se fazem ouvir no romance, submetidas a um processo estilístico de elaboração literária, dizem respeito a vozes sociais e históricas, portadoras de posturas sociais e ideológicas que, se orquestradas pelo autor, necessariamente, não coincidem com as do autor. Estudar como essas vozes interagem no romance significa entender o caráter bivocal do discurso romanescos, posto que o autor, ao organizar as unidades composicionais (seja a narrativa direta; os diversos tipos de diálogos; a utilização de gêneros intercalados – cartas, poemas, etc. –; as várias formas que são estilisticamente individualizadas nos discursos das personagens) enfim, ao orquestrar a polifonia dessas vozes, cria uma espécie de duplo, “o personagem – narrador”, que não se identifica com o autor, mas que age como consciência mediadora entre a consciência do narrador e a do herói.

A orientação do discurso por entre enunciações e linguagem alheias a todos os fenômenos e possibilidades específicas ligadas a esta orientação recebem, no estilo romanescos, uma significação literária. A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se nele em um sistema literário harmonioso. Nisto reside à particularidade específica do gênero romanescos. (BAKHTIN, 1988b, p. 106)

Ao discutir a noção de plurilingüismo, Bakhtin acentua que este penetra no romance e se materializa nas figuras das pessoas que falam. Embora deixe claro que o protagonista da história – dentre as figuras que falam – seja considerado o mais importante, este é apenas uma dentre as várias formas, uma vez que, para o gênero romanescos, não é a imagem do homem em si que importa apreender, em suas características físicas, mas justamente, a “imagem de sua linguagem”. Diz Bakhtin (1988b, p. 137):

Não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras, já que só estas palavras podem realmente ser adequadas à representação de seu mundo ideológico original, ainda que estejam confundidas com as palavras do autor. O romancista pode também não dar ao seu herói um discurso direto, pode limitar-se apenas a descrever suas ações, mas esta representação do autor, se ela não for fundamental e inadequada, inevitavelmente ressoará junto

com o discurso do autor também o discurso de outrem, também o discurso do próprio personagem.

Na consideração dispensada ao dialogismo no texto literário, isto é, na escrita em que se lê o “outro”, tal dialogismo pode mostrar-se na polifonia, na bivocalidade, no discurso direto, no discurso indireto, nas formas descritivas, etc. Mesmo assegurando a permanência das relações dialógicas na linguagem, Bakhtin deu mais atenção àqueles discursos em que as marcas lingüísticas se manifestam, isto é, deu preferência ao romance polifônico, ao invés do monofônico e, no estudo que dedica a Rabelais (1987), deu preferência ao discurso carnavalesco ao invés do discurso oficial.

A idéia de constituição do discurso com base na consideração da palavra do outro aproxima o conceito bakhtiniano de dialogismo do conceito de intertextualidade de Maingueneau (1987).

1.2 Fairclough

Mais recentemente, em seu livro *Discurso e mudança social*, Norman Fairclough (2001), apoiado em correntes e autores relativos ao discurso, ao poder e à ideologia, apresenta contribuições inovadoras aos estudos de análise do discurso, envolvendo o estudo crítico, histórico e social da linguagem. A proposta de Fairclough parte do fundamento de que o discurso deve ser examinado como reflexo, reprodução e perpetuação de relações sociais existentes, uma vez que este funciona, também, como transformador dessas relações. Sua “tentativa de reunir a análise lingüística e a teoria social está centrada numa combinação do sentido mais socioteórico de ‘discurso’ com o sentido de ‘texto e interação’ na análise de discurso orientada lingüisticamente” (Fairclough, 2001, p.22).⁸

Enfocando o discurso num quadro tridimensional – como texto, prática discursiva e prática social – o autor estabelece uma “abordagem para investigação da mudança discursiva em sua relação com a mudança social e cultural” (p. 95). Tal abordagem, enfatizando que análise não é algo que deve ser feito isoladamente, combina aspectos de uma concepção foulcaultiana de discurso, segundo a qual duas contribuições teóricas devem ser incorporadas: a primeira envolve uma noção de discurso como constitutivo da sociedade em suas várias dimensões, ou seja, na constituição dos objetos de conhecimento, dos sujeitos e das formas

⁸ Todas as citações extraídas da obra de Norman Fairclough, *Discurso e mudança social*, neste item, serão referenciadas apenas com a indicação da página.

sociais do “eu”; nas relações sociais e nas estruturas conceituais; a segunda enfatiza a “interdependência das práticas discursivas de uma sociedade ou instituição: os textos sempre recorrem a outros textos contemporâneos ou historicamente anteriores e os transformam” (p.64). Em relação aos três aspectos “constitutivos”, conforme a posição foucaultiana, Fairclough enfatiza seu caráter “construtivista” e sua correspondência, respectivamente, a três funções da linguagem e a dimensões de sentido que coexistem e interagem em todo o discurso, denominadas de “identitária”, “relacional” e “ideacional”. “A função identitária relaciona-se aos modos pelos quais as identidades sociais são estabelecidas no discurso; a função relacional a como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas; a função ideacional aos modos pelos quais os textos significam o mundo e seus processos, entidades e relações” (p.92).

O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo-o e construindo-o em significado. Portanto, a prática discursiva é constitutiva, tanto de maneira convencional como criativa, reproduzindo e transformando a sociedade. Por isso a relação entre discurso e estrutura social deve ser considerada como dialética: de um lado na determinação social do discurso e, de outro, na construção social do discurso.

Igualmente, Fairclough recorre aos postulados bakhtinianos de intertextualidade reiterando que “cada enunciado é um elo na cadeia da comunicação, isto é, “todos os enunciados são povoados e, na verdade, constituídos por pedaços de enunciados de outros, mais ou menos explícitos ou completos” (p.134). O teórico também adota a concepção dinâmica da prática discursiva e de sua relação com a prática social dela emergente, dentro de uma conceituação de poder e de luta de poder em termos de hegemonia, com base nas idéias oferecidas pelo pensador italiano Antonio Gramsci. Diz Fairclough:

A concepção tridimensional do discurso (...) é uma tentativa de reunir três tradições analíticas, cada uma das quais é indispensável na análise de discurso. Essas são a tradição de análise textual e lingüística detalhadas na Lingüística, a tradição macrossociológica de análise da prática social em relação às estruturas sociais e a tradição interpretativa ou microsociológica de considerar a prática social como alguma coisa que as pessoas produzem ativamente e entendem com base em procedimentos de senso comum partilhados. Aceito a afirmação interpretativa segundo a qual devemos tentar compreender como os membros das comunidades sociais produzem seus mundos “ordenados” ou “explicáveis”. (...) Entretanto, argumentaria que, ao produzirem seu mundo, as práticas dos membros são moldadas de forma inconsciente, por estruturas sociais, relações de poder e pela natureza

da prática social em que os membros estão envolvidos, cujos marcos delimitadores vão sempre além da produção de sentidos. (p. 100)

No caso do discurso romanesco, importa considerar que o autor do romance e os seu(s) narrador(es) são apenas alguns dos sujeitos na multiplicidade de vozes que, a exemplo das concepções bakhtinianas de polifonia, ecoam no texto.

Ao justificar a organização da visão tridimensional do discurso, o autor em foco especifica que a parte do procedimento que trata da análise textual pode ser denominada “descrição” e as partes correspondentes à análise da prática discursiva e da prática social, da qual o discurso faz parte, podem ser denominadas “interpretação”.

O teórico enfatiza que, a despeito da importância do conhecimento em análise lingüística para a análise de discurso, isso não significa que há necessidade de ser “expert” em lingüística para se fazer análise de discurso: “Embora uma experiência prévia em lingüística, em princípio, possa ser pré-requisito para fazer análise de discurso, na verdade, a análise de discurso é uma atividade multidisciplinar e não se pode exigir uma grande experiência lingüística prévia de seus praticantes, do mesmo modo que não se pode exigir experiência prévia em sociologia, psicologia ou política” (p. 102).

A visão tri-dimensional a que nos referimos acima (ver a citação na página anterior) pode ser entendida como um construto teórico em que, para se analisar um texto, três dimensões devem ser consideradas: texto, prática discursiva e prática sócio-cultural, conforme a figura abaixo:

Concepção tridimensional do discurso



A análise da dimensão relacionada ao discurso como texto diz respeito ao estudo de micro e macroestruturas da língua produzidas num determinado evento discursivo. Essa análise textual, conforme o autor (p.103), “pode ser organizada em quatro itens: ‘vocabulário’, ‘gramática’, ‘coesão’ e ‘estrutura textual’. Esses itens podem ser imaginados em escala ascendente: o vocabulário trata principalmente das palavras individuais, a gramática das palavras combinadas em orações e frases, a coesão trata da ligação entre orações e frases e a estrutura textual trata das propriedades organizacionais de larga escala dos textos.”

Além dos itens citados, Fairclough distingue outros três que, por suas implicações ideológicas são mais usados na prática discursiva. Embora algumas categorias, no quadro da análise-textual, sejam orientadas para formas lingüísticas e outras digam mais especificamente a questões de sentido, Fairclough (p.102) acentua que “tal distinção é ilusória, porque ao analisar textos sempre se examinam simultaneamente questões de forma e questões de significado”.

A prática discursiva, a segunda dimensão no construto teórico do autor em foco, “envolve processos de produção, distribuição e consumo textual” (p.106), observando-se que “a natureza desses processos varia entre diferentes tipos de discurso de acordo com a natureza social” (p.107).

...há dimensões ‘sociocognitivas’ específicas de produção e interpretação textual que se centralizam na inter-relação entre os recursos dos membros, que os participantes do discurso têm interiorizados e trazem consigo para o processamento textual, e o próprio texto. Este é considerado como um conjunto de ‘traços’ do processo de produção, ou um conjunto de ‘pistas’ para o processo de interpretação. (p.109)

Enquanto um “conjunto de traços do processo de produção”, o romance supõe uma pluralidade de vozes e linguagens que compõem a materialidade do texto; enquanto um conjunto de “pistas”, o texto corresponde às múltiplas possibilidades de interpretações oferecidas.

Na análise concernente à prática discursiva, Fairclough distingue três itens específicos que, somados aos quatro referentes à análise textual, totalizam um quadrado constitutivo de sete itens para a análise textual que, além de abranger aspectos formais dos textos também abrange aspectos de produção e interpretação. Os três itens enfocados referem-se à “ ‘força’ dos enunciados, isto é, aos tipos de atos de fala (promessas, pedidos, ameaças, etc.) por eles

constituídos; a ‘coerência’ dos textos; e a ‘intertextualidade’ dos textos.” (p. 104). O analista deixa claro que, por suas implicações, os três itens são incluídos na segunda dimensão do quadro teórico, embora envolvam, seguramente, elementos formais dos textos.

A última das sete categorias de análise apresentada por Fairclough, considerada a de maior relevância, a cuja discussão o autor dedica todo o quarto capítulo de seu livro, é a intertextualidade.

Intertextualidade é basicamente a propriedade que tem os textos de ser cheios de fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente, e assim por diante. Em termos de produção, uma perspectiva intertextual acentua a historicidade dos textos: a maneira como eles sempre constituem acréscimos às ‘cadeias de comunicação verbal’ existentes (...). Em termos da distribuição, uma perspectiva intertextual é útil na exploração de redes relativamente estáveis em que os textos se movimentam (...). Em termos de consumo, uma perspectiva intertextual é útil ao acentuar que não é apenas ‘o texto’, nem mesmo apenas os textos que intertextualmente constituem, que moldam a interpretação, mas também, os outros textos que os intérpretes variavelmente trazem ao processo de interpretação. (p.114)

Fairclough distingue a “intertextualidade manifesta” – recorrência explícita a outros textos específicos – e a “intertextualidade constitutiva” ou “interdiscursividade”, recorrendo a Maingueneau (1997). Em relação à interdiscursividade, o analista atenta sua focalização para como um tipo de discurso é constituído por meio de uma combinação de elementos de diferentes ordens do discurso (cf. FOUCAULT, 1996), embora advirta que “a insistência de Foucault sobre o sujeito como um efeito das formações discursivas tem um saber pesadamente estruturalista, que exclui a agência social ativa de qualquer sentido significativo” (p.70).

A terceira dimensão proposta na teoria tridimensional especifica o discurso como prática social, ou seja, refere-se à investigação do evento discursivo em relação a um aqui-agora, isto é, a um dado contexto sociocultural. Fairclough acentua que se a sua formulação de análise, no âmbito da prática discursiva, está centrada no conceito de intertextualidade, na dimensão da prática social, a centralização incide, fundamentalmente, nos conceitos de ideologia e hegemonia entendida, esta última, “no sentido de um modo de dominação que se baseia em alianças, na incorporação de grupos subordinados e na geração de consentimento. As hegemonias em organizações e instituições particulares, e no nível societário, são produzidas, reproduzidas, contestadas e transformadas no discurso” (p.28).

O conceito de hegemonia defendido por Gramsci a respeito do capitalismo ocidental articula-se com os pressupostos teóricos sobre o discurso no entendimento de Fairclough. Diz ele,

O conceito de hegemonia (...) fornece um modo de teorização da mudança em relação à evolução das relações de poder que permite um foco particular sobre a mudança discursiva, mas ao mesmo tempo um modo de considerá-la em termos de sua contribuição aos processos mais amplos de mudança e de seu amoldamento por tais processos. Hegemonia é liderança tanto quanto dominação nos domínios econômico, político, cultural e ideológico de uma sociedade. (p.122)

São estes conceitos básicos de Bakhtin e Fairclough que informam de modo genérico a análise do texto de Chopin e sobre os quais se assentam as teorias específicas utilizadas em cada um dos capítulos a seguir.

2 A REPRESENTAÇÃO METAFÓRICA DO CONFLITO

No discurso literário, deve-se considerar, inicialmente, a especificidade do dizer, uma vez que esta interfere no que Maingueneau (2001, p. 16) chama de “situação de enunciação”, através de suas três dimensões: pessoal, espacial e temporal: “Enquanto um enunciado ordinário remete diretamente a contextos fisicamente perceptíveis, os textos literários constroem suas cenas enunciativas através de um jogo de relações internas ao próprio texto”. Este jogo remete a uma espécie de perversão das “regras do intercâmbio lingüístico”, dado que o “eu do narrador”, mesmo que se queira ver nele uma forma autobiográfica, está relacionado a uma figura de “narrador” e não ao indivíduo, no caso, Kate Chopin, que efetivamente escreveu o romance.

Posto isso, é necessário que se retomem alguns conceitos bakhtinianos em relação à natureza polifônica, dialógica do discurso romanesco, considerando que todo “o enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante do diálogo social” (BAKHTIN, 1988b, p. 86).

No caso do romance de Kate Chopin, cumpre investigar, na mira das observações bakhtinianas, como a autora constrói seu objeto pelo discurso, como se vale da linguagem nessa construção, por que utiliza determinadas imagens e não outras, por que a ambigüidade ou certo tipo de linguagem é evidenciada. A resposta a tais questões, a serem discutidas no presente capítulo, assenta-se na justificativa de que a “atmosfera social do discurso que envolve o objeto faz brilhar as facetas de sua imagem” (BAKHTIN, 1988b, p.87). Contudo, se a forma como é construído o objeto, isto é, o assunto de que se vale a enunciação, é fundamento dialógico do discurso, não é aí que se esgota a dialogicidade interna, uma vez que todo o discurso é orientado para a resposta, portanto, para o futuro: “ao se constituir na atmosfera do ‘já-dito’, o discurso é orientado ao mesmo tempo, para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado” (BAKHTIN, 1988b, p. 89).

2.1 A plurissignificação metafórica do despertar

Um dos objetivos perseguidos pelo presente trabalho diz respeito à utilização de metáforas e de imagens como estratégias referenciais na estrutura textual do discurso narrativo, responsáveis pela construção do “eu” da protagonista em sua relação com os outros e, fundamentalmente, consigo mesma.

De acordo com Fairclough (2001), o que define, entre outras, as marcas no interior das práticas discursivas, é a forma como determinadas experiências são metaforizadas. Por essa razão, a metáfora ganhou consistência significativa de estudo, para além do discurso poético, uma vez que esta imagem penetra o próprio discurso cotidiano e até o discurso técnico e científico. Sob esse ponto de vista, perseguir a maneira como as metáforas aparecem no discurso de *O despertar* viabiliza estabelecer relações que são responsáveis pelas diversas funções da linguagem tanto “identitárias” quanto “relacionais” ou “ideacionais”. Conforme Fairclough (2001, p.241),

as metáforas não são apenas adornos estilísticos superficiais do discurso. Quando nós significamos coisas por meio de uma metáfora e não de outra, estamos construindo nossa realidade de uma maneira e não de outra. As metáforas estruturam o modo como pensamos e o modo como agimos, e nossos sistemas de conhecimento e crença, de uma forma penetrante e fundamental.

No estudo que dedicam à metáfora, no livro *Metaphors we live by*, Lakoff e Johnson (1981) discutem a importância dos fatores – sejam culturais, ideológicos, religiosos, etc. –, na escolha de certas metáforas, bem como o efeito resultante destas sobre o pensamento e a prática.

Nosso sistema conceitual (ordinário), em termos de que pensamos e agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza.

Os conceitos que governam nosso pensamento não são simplesmente assuntos do intelecto. Eles também governam nosso funcionamento diário, mesmo os detalhes mais mundanos. Nossos conceitos estruturam o que nós percebemos, como nos movemos no mundo, e como nos relacionamos com outras pessoas. Nosso sistema conceitual, então, desempenha um papel central em definir nossas realidades diárias. Se estamos certos em sugerir que nosso sistema conceitual é amplamente metafórico, então o modo como pensamos, o que experienciamos, e o que fazemos, todos os dias, é realmente um assunto de metáfora. (LAKOFF e JOHNSON, 1981, p. 3; trad. nossa)

Os autores salientam, ainda, que, tendo em vista que o nosso sistema conceitual não é algo do qual, *a priori*, estamos cientes, uma grande parte do que fazemos se dá através de certos dizeres mais ou menos habituais e automáticos, que podem ser percebidos através da análise da linguagem que utilizamos.

Na análise discursiva que se objetiva, em relação às metáforas na obra *O despertar*, deve ser salientado que não se pretende abordar a metáfora como um “adorno estilístico”, razão de inúmeras discussões entre os defensores da retórica e da poética. A utilização do termo, aqui, ocorre num sentido mais amplo, podendo caracterizar-se ora como símbolo, ora como metáfora espacial, ora como relações de sinestesia, ora como possibilidades predicativas de um determinado substantivo, sempre tendo em vista a sua leitura como contribuição para o entendimento das tensões da personagem.

A busca que a personagem Edna Pontellier empreende na construção de seu “eu” e as tensões decorrentes dessa busca iniciam pela análise da metáfora que estrutura o título da obra: *O despertar*. A palavra “despertar” envolve um caráter nominal e verbal, quer se observe o substantivo, antecedido pelo artigo “o”, quer se observe que este designa o nome de um verbo, característica dos infinitivos. Portanto, prevalece a conotação plurissignificativa, uma vez que o verbo “despertar” implica noções de transitividade (quem desperta quem?) e de intransitividade (acordar). Acrescente-se ainda que este verbo postulando situações ativas e passivas, enquanto presentificado no romance, apresenta-se como “o nome do verbo”, um substantivo e, portanto, pode envolver várias atribuições de significado. Assim, o título é a primeira grande metáfora que embasa as tensões da protagonista em seu despertar para uma nova vida. Inicia-se, com a caminhada textual de Edna, uma aprendizagem a respeito das conseqüências do seu despertar, conseqüências que envolvem relações individuais, familiares e sociais. Despertar, nesse sentido, é fazer escolhas e dar-se conta da profundidade que estas desempenham num determinado tempo e espaço.

Por outro lado, despertar supõe uma ação contrária a dormir. Ora, se a protagonista, metaforicamente, empreende uma trajetória em que começa a tomar consciência de seu corpo, de seus desejos, de sua alma, de seus sentimentos, enquanto indivíduo, também se dá conta que tais estados estão vinculados a outras situações. Se as situações dizem respeito às convenções sociais – casamento, normas, comportamentos, padrões de vida, profissão, etc. –, Edna acredita que pode reagir; contudo, seu abalo interior é bem maior quando as escolhas significam atentar para a ordem da natureza: procriar, ser mãe.

Portanto, “despertar” é deixar de integrar o universo da alienação, do bom senso burguês, da acomodação do corpo aos ditames da natureza e da sociedade, mas também, contrariando o “dormir”, postula a tomada de consciência frente ao impasse crucial a que remete semelhante acordar.

2.2 A circularidade metafórica do mar

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gueerbrant (2001, p. 592), o mar é fonte de nascimentos, transformações, renascimentos, dinâmica da vida mas, igualmente, imagem da morte pois se tudo sai do mar, também a ele retorna: “Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de certeza, de dúvida, de indecisão, e que se pode concluir bem ou mal”.

Desempenhando um papel extremamente significativo nas concepções tradicionais sobre a cosmologia dos povos, relacionado a ritos e mitos religiosos, o mar, muitas vezes, é associado à criação divina. Para Chevalier e Gueerbrant (2001, p. 593), “entre os místicos, o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões. (...) Uns se afogam, outros o franqueiam.”

Esta simbolização do mar, considerando sua ocorrência anafórica no romance de Kate Chopin, se faz procedente na associação à vida e à morte da protagonista e, sem sombra de dúvida, nos acontecimentos que se caracterizam como atitudes, ações ou discursos compatíveis com seu despertar. É a partir do mar que Edna inicia seu aprendizado em busca de sua emancipação: ele está presente quando ela começa a soltar-se, descortinando a reserva que sempre a envolvera; quando descobre os primeiros sintomas da paixão; quando aprende a nadar; quando explora os recônditos de seu ser – através dos passeios com Robert – experimentando sensações inusitadas e, finalmente, para entregar-se às suas águas e nele desaparecer.

O despertar de Edna Pontellier, no romance, está intimamente relacionado à *voz do mar*. Na primeira parte da narrativa, há todo um campo semântico que corresponde ao mar, atrelado às férias de verão dos Pontellier, em Grand Isle. Neste campo, mais do que quantificar o vocabulário e as respectivas famílias lexicais, importa reconhecer o discurso da personagem em seu despertar, uma vez que a “voz do mar” não se dá ao acaso, mas sinaliza para uma aprendizagem que se inicia a partir da descoberta do desejo.

Do ponto de vista textual, ao apontar que Edna não saberia dizer a razão de ter “dito não” ao convite de Robert para ir à praia, quando, na verdade, queria “dizer sim”, o narrador reitera a situação, metaforicamente, no enunciado seguinte, valendo-se da imagem de uma “luz interior” que, contraditoriamente, carece de apagamento: “*A certain light was beginning to dawn dimly within her, - the light which, showing the way, forbids it*”¹ (p. 21). Essa metáfora do sentimento como “luz interior” que necessita de “apagamento”, já está sinalizando para o desejo e sua proibição ou, em outras palavras, para a transgressão das convenções.

É importante que se atente para a contradição, porque esta é outra marca que vai alicerçar o discurso da protagonista. Se, anteriormente, aludiu-se à metáfora do mar enquanto personalização – Edna não está apenas num ambiente marítimo, desfrutando a praia, o sol e as ondas, mas ela ouve a voz do mar –, é mister considerar que essa voz só se faz ouvir após uma descoberta, espécie de epifania, de iluminação interior: “*In short, Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world within and about her*”² (p. 21). A voz do mar, portanto, desencadeia as potencialidades da protagonista buscar-se e entender-se. O mar é catalisador de suas descobertas como ser humano: sua função extrapola o domínio de um mero elemento da natureza para alavancar outras funções: a tentativa da passagem humana de objeto para sujeito.

Assim, o início da trajetória de Edna e seu final são arrematados pela mesma metáfora correspondente à voz do mar. Essa circularidade temática e temporal também alarga o plano da metáfora porque, atrelada à voz do mar, também está presente, nessa metáfora personalizada, a idéia de interioridade e solidão. É como se o mar propiciasse o desejo, liberasse os impulsos mas, ao mesmo tempo, desencadeasse um inexplicável desalento.

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.

The voice of the sea speaks to the soul. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace.”³ (p. 22)

¹ “Uma certa luz começava a brotar palidamente em seu interior – a luz que, havendo revelado o caminho, acaba por proibi-lo.”(p.25) Todas as citações referentes às traduções do romance em análise, foram retiradas de : CHOPIN, Kate. *O despertar*. Trad. Celso M. Pacionik. Int.Maria Rita Kehl. São Paulo: Estação Liberdade, 1994 e, neste trabalho, serão referenciadas apenas com o número da página respectiva.

² “Em suma, a Sra. Pontellier estava começando a perceber sua posição no universo como ser humano e a reconhecer suas relações, enquanto indivíduo, com seu mundo interior e com o que a cercava” (p.25).

³ “A voz do mar é sedutora; ininterrupta, sussurrante, queixosa, murmurante, convidando a alma a errar atrás de uma explicação em abismos de solidão; a se perder em labirintos de contemplação interior.

Em termos de enunciação discursiva, o final do romance vai ser marcado, pela mesma voz do mar: “*The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude*”⁴ (p. 189). Entretanto, agora, essa voz interage não mais com a vida, mas com a morte; não com a perspectiva do desejo, mas com a descoberta de sua impossibilidade; não com a possibilidade da esperança, mas com a constatação do cansaço e desalento. “*Despondency had come upon her there in the wakeful night, and had never lifted*”⁵ (p. 188). Afinal, é novamente o mar que está relacionado ao último ato de “despertar” da protagonista.

O cap. X narra a primeira vez que Edna consegue nadar sozinha, após inúmeras tentativas, de diversas pessoas, para que ela o fizesse. A cena corresponde à síntese de um comportamento indicador de liberdade e poder, revelado após a dominação do próprio medo. Esse despertar para as pequenas conquistas individuais, atestando a euforia, típica de quem consegue passar por cima dos obstáculos, não se dá ao acaso. A cena correspondente a esta aprendizagem não teria o mesmo impacto se a protagonista tivesse aprendido a nadar no início da narrativa, mesmo se fosse Robert, o objeto de sua paixão, o professor responsável por tal aprendizagem. É indubitável que ele participa, indiretamente, da ação da heroína; contudo, os méritos por ter dominado o mar, ainda que de forma incipiente, são totalmente atribuídos a ela.

But that night she was like the little tottering, stumbling, clutching child, who of a sudden realizes its powers, and walks for the first time alone, boldly and with over-confidence. She could have shouted for joy. She did shout for joy, as with a sweeping stroke or two she lifted her body to the surface of the water.⁶ (p. 44).

A citação acima ilustra o resultado de um processo de despertar em que o locutor do discurso apreende a “performance” da protagonista em seu ocorrer.

A voz do mar fala para a alma. O toque do mar é sensual e estreita o corpo em seu suave e envolvente abraço” (p.26).

⁴ “A voz do mar é sedutora, incessante, sussurrante, clamante, murmurante, convidando a alma a errar em abismos de solidão” (p.150).

⁵ “O desalento que dela se apossara na noite de vigília não a deixou mais” (p.150).

⁶ “Mas naquela noite sentia-se como a criancinha insegura, cambaleante, tropeçante, que repentinamente se dá conta de seus poderes e anda sozinha pela primeira vez, corajosa e confiantemente. Poderia ter gritado de alegria. E gritou de alegria quando, com uma ou duas braçadas vigorosas, manteve o corpo flutuando na superfície da água” (p.43).

Mesmo que a narrativa se dê no passado, há uma passagem em que, através da utilização do verbo no imperfeito (*She could have shouted for joy*) e, logo a seguir, do mesmo verbo na forma perfectiva (*She did shout for joy...*), o locutor postula uma hipótese que, imediatamente, obtém êxito. A exultação, decorrente de um ato levado a bom termo, dá à personagem coragem e autoconfiança para nadar mais além. Contudo, o excesso de ousadia aponta as conseqüências: Edna recolhe do mar uma impressão de espaço e solidão e, ao se dar conta da distância percorrida, uma “*quick vision of death smote her soul, and for a second of time appaled and enfeebled her senses*”⁷ (p. 45).

Símbolo de vida, de ousadia, de dinamismo, mas também de negação, de medo e de morte, o mar serve de metáfora organizadora da trajetória de Edna, paradoxalmente singular. O despertar de Grand Isle, mexendo com suas emoções, permite que Edna seja carregada para o passado, para o mundo de sua infância: ela tem uma sensação de renascimento, associando as imagens do mar às pradarias de relva do Kentucky, onde nasceu e se criou. Lá, aos dez anos, Edna apaixonara-se por um oficial da cavalaria e se envolvera em fantasias com ele. Essas fantasias infantis, povoando seu passado – canalizando uma sensualidade latente – renascem ao contato com o mar. Posteriormente, quando consegue nadar sozinha, o mar transformar-se-á na promessa que inaugura o porvir. Contudo, como símbolo de vida e morte, abertura e fechamento, ao final ela sucumbe ao seu chamado. O mar a seduz de todas as maneiras mas, igualmente, ao mesmo tempo em que “estreita seu corpo em seu suave e envolvente abraço”, prostra-a em “abismos de solidão” que sinalizam para o suicídio final.

Há como que uma “ressonância dialógica” bakhtiniana no sentido de que a imagem do mar, metaforizando a relação vida-morte-solidão, já anunciada no passado, é retomada no final do romance para reforçar a ambigüidade do suicídio de Edna justamente através dessa relação.

Na obra *O despertar* a metáfora do mar alude às teorizações e reitera as posições bakhtinianas sobre a definição de enunciado como “*um elo na cadeia da comunicação verbal*”, uma vez que, se esta imagem, atrelada à carga semântica de morte-vida-solidão, já foi enunciada no passado narrativo do romance, ela se encaminha, como uma espécie de antecipação de uma resposta futura, para o último despertar – a morte no mar – provocando o que Bakhtin denomina de “*ressonância dialógica*”.

⁷ “Uma rápida visão de morte inflamou sua alma e por um segundo debilitou e aterrorizou seus sentidos” (44).

2.3 A linguagem impressionista como metáfora

Se as imagens marítimas referentes ao despertar têm a ver com a sensualidade latente de Edna Pontellier, é significativo o fato de que o espaço (a rica atmosfera de New Orleans e Grand Isle) contribua para sedimentar esta idéia. O que chama atenção, porém, não é a naturalização do espaço como propício aos anseios sensuais, mas a enunciação de um discurso carregado de uma linguagem difusa, impressionista, subjetiva. Parece que o narrador do romance invoca a ambigüidade lingüística para conferir autenticidade aos impulsos provocados pelo ambiente. Dito de outro modo, o narrador cria verdadeiras metáforas sinestésicas sobre os espaços em que se dão os acontecimentos. Através da voz narrativa, Kate Chopin é capaz de criar imagens em que se misturam sensações de luz, calor, sons e cores.

No estudo que dedica à obra de Kate Chopin, Michael T. Gilmore (1988) analisa as similaridades entre as imagens mentais de *O despertar* e a escola de pintura Impressionista. Afirma que a autora retrata a história de Edna enquadrando-a no mundo da classe média alta no final do século XIX. Os eventos, diz o crítico, se desenrolam sob o pano de fundo de casas elegantes e isolados resorts. Considerando-se que boa parte da ação transcorre durante as longas férias de verão no Golfo, as pessoas aparecem divertindo-se em atividades que vão desde a natação a passeios pela praia, assistência a serões musicais e pequenas excursões a ilhas exóticas. Assim, a sensualidade que permeia o romance é similar ao mundo retratado pelas pinturas impressionistas. M. Gilmore recorre à posição de Mayer Scaphiro, para quem muitos quadros que temos no início do Impressionismo, de sociabilidade informal e espontânea, de cafés da manhã, piqueniques, serenatas, viagens de barco, feriados e viagens de férias evocam fortemente a obra de Chopin, como é o caso de *Almoço na relva* (1863), de Eduard Manet (anexo A)⁸ e *Tarde de Domingo no Grande Jatte* (anexo B), de G. Seurat (1984 – 6)⁹. Segundo Scaphiro, “Chopin assemelha-se aos Impressionistas devido ao seu

⁸ A coragem do artista em apresentar personagens reais contemporâneos dos espectadores – imobilizados na tela através de um flagrante quase fotográfico em que os dois senhores, vestidos, posavam ao lado de uma mulher nua –, escandalizou a moral da época, que só aceitava figuras nuas em alegorias ou temas mitológicos.

Por causa dessa tela, Manet assumiu, pela primeira e única vez em sua vida, uma posição de liderança contra o Salão Oficial. Ele, e Gustave Doré (1832 – 1883) levaram ao ministro das Artes uma petição para que a seleção fosse reconsiderada. A polêmica chegou aos ouvidos de Napoleão III. O imperador examinou pessoalmente os quadros e recomendou que fossem expostos numa dependência contígua à do Salão. Essa segunda exposição tornou-se conhecida como o “Salão dos Recusados”, e abriria caminho, anos mais tarde, aos rebeldes Impressionistas. (In: MANET: *Mestres da Pintura*: 1978, p. 12 – 13).

⁹ Conforme Cumming (1996, p. 92), “o quadro mostra a ilha da Grande Jatte, no Rio Sena, perto de Neuilly, onde os parisienses elegantes iam buscar recreação aos domingos. Andar de barco era a grande moda. A ilha e

interesse em criar uma atmosfera através das imagens sensoriais, particularmente, da luz e cor” (apud Gilmore, 1988; trad. nossa).

As observações de M. Gilmore são procedentes e merecem que se analise, com mais cuidado, o que foi a arte impressionista. Surgido na França, depois da escola realista, o movimento representou o grande esforço renovador da pintura, anterior à chamada Arte Moderna. Nomes como E. Manet, Claude Monet, A. Renoir, E. Degas, Paul Gauguin, V. Van Gogh, G. Seurat são atrelados a este movimento que tem por base a interpretação, não dos objetos da natureza, mas da luz que os envolve. Na tentativa de captar os objetos luminosos e pintar as sombras na sua verdadeira cor, os objetos pintados perdem em importância, razão pela qual, entre os temas escolhidos pelos pintores, estão os reflexos na água e o sol entre as águas. “Eles descobriram que, se olharmos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos ou, melhor dizendo, em nossa mente” (GOMBRICH, 1972, p. 406).

Na narrativa de Kate Chopin, a protagonista é apresentada como alguém que tem extrema sensibilidade em relação à música e à pintura. É dos seus quadros, inclusive, que ela pretende viver, quando abandona a mansão do marido e passa a viver no “pombal”, a casa simples e modesta. Mas não é esta a intertextualidade que se persegue, ao focar-se a arte impressionista, isto é, não é a qualidade das obras de Mrs. Pontellier ou a semelhança das mesmas com o Impressionismo que interessa discutir.

O que se pretende analisar é a forma como a narrativa de *O despertar* é atravessada por determinados procedimentos discursivos que podem ser associados ao Impressionismo, entre os quais está o espalhamento descritivo de assuntos luxuriantes (passeios na natureza, diversões e jantares); a linguagem ambígua e difusa, remetendo a abstrações e sentimentos interiores, e a afinidade entre o estado de espírito de Edna e os objetos da arte impressionista.

Preocupado com um dado efeito de cena sobre a consciência individual, o Impressionista, dando prioridade às sensações do artista, ativamente desfigura ou decompõe o mundo externo. As formas tendem a perder solidez à medida em que mudam e se embaralham de acordo com a mudança de posição do observador. O espontâneo é preferido ao estático, o momentâneo se harmoniza a um valor mais alto que o permanente (...) as

seus visitantes são um veículo para a pesquisa de Seurat sobre os temas e a teoria das cores (...) uma demonstração da teoria do ‘pontilhismo’, ou ‘divisionismo’, em que, em vez de misturar os pigmentos e depois aplicá-los à tela, o pintor subdivide as cores em seus elementos componentes, de modo que elas se misturam no olho do observador, quando vistas à distância correta”.

pinturas impressionistas podem ser vistas como a estética análoga ao descarte da religião, família, comunidade, tema comum a Edna como resultado de seu despertar. (GILMORE, 1988,p.64-65; trad. nossa)

Os apontamentos acima colocados podem ser exemplificados em várias passagens do romance. Em relação a certos comportamentos, na descrição física da protagonista, o narrador se demora em atributos gestuais que apelam muito mais para o interior do que para o exterior. Afirma que ela tinha um modo de virar rapidamente os olhos para um objeto e fixar-se neste objeto *“as if lost in some inward maze of contemplation or thought”*¹⁰ (p. 5). Em relação aos olhos de Robert Lebrun, diz: *“His eyes gathered in and reflected the light and languor of the summer day”*¹¹(p. 5) Sobre o formato do rosto de Edna, a descrição não compõe uma fotografia, uma vez que apela mais para impressões do que para a nitidez de formas: *“Her face was captivating by reason of a certain frankness of expression and a contradictory subtle play of features”*¹²(p. 5). Há uma centralização no enfoque subjetivo da linguagem, explorando a apreensão do rosto de Edna mediante a exploração de impressões, exemplificadas em “cativante”, “franqueza” e “jogo contraditoriamente sutil de feições”.

Na primeira vez que Mr. Pontellier repreende a esposa pela sua negligência com as crianças (cap. III), após uma solitária crise de choro, ela é tomada por um sentimento angustiante de opressão, caracterizado, de forma impressionista, pelo atravessamento de sombras na luz: *“It was a shadow, like a mist passing across her soul’s summer day. It was strange and unfamiliar; it was a mood”*¹³ (p. 10).

Quando visita o casal Ratignolle, mesmo devotando extrema afeição a Adèle, sua grande amiga, Edna Pontellier, ao deixá-los, sente-se mais do que aliviada, pois tributa à vida harmoniosamente doméstica do casal um tédio imenso, algo que ela não almeja para si. Tal situação é expressa como *“a pity for that colorless 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”*¹⁴ (p. 91).

¹⁰ “...como que perdida num labirinto interior de contemplação ou pensamento” (p.13).

¹¹ “Seus olhos se estreitavam refletindo a luz e a languidez do dia de verão” (p.14).

¹² “Seu rosto era cativante devido a uma certa franqueza de expressão e um jogo contraditoriamente sutil de feições” (p.14).

¹³ “Era como uma sombra, como uma névoa perpassando o dia de verão de sua alma. Era estranho e pouco familiar; era um estado de espírito” (p.17).

¹⁴ “Uma piedade por aquela 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” (p.78).

Como visto nos exemplos acima, a linguagem descritiva do romance caracteriza a presença de um tipo de enunciação permeada por uma linguagem que, no uso do vocabulário, na descrição dos objetos ou na interpretação de sentimentos revela-se extremamente em sintonia com o Impressionismo. Tal aproximação corresponde a um apagamento do contorno nítido das formas, valorizando-se a luz e a incidência da luminosidade nas sombras que concerne ao Impressionismo e de um apagamento da linguagem fotográfica e realista, valorizando-se a ambigüidade lingüística no que concerne ao romance.

Sobre a relação mais explícita entre pintura e literatura, tela e romance, é possível estabelecer, com base num processo de diálogo intertextual entre artes próximas, uma aproximação, a título de exemplo, entre *Almoço na relva*, óleo sobre tela, de E. Manet e *O despertar*. Os dois textos, inicialmente, detinham um outro título, respectivamente, “*Banho*” (cf. ENCINA, 1971, p.19) e “*Uma Alma Solitária*”, título do romance no manuscrito (cf. EWELL, 1986). Poucas vezes, na história da arte, uma tela provocou tanta controvérsia e tanto escândalo; de forma similar, como vimos, o romance de Chopin provocou muito escândalo e foi fortemente rejeitado pela crítica. Adaptados aos padrões estéticos e às convenções acadêmicas dos Salões Oficiais, entende-se a recusa do público e da crítica, ambos presos ao gosto dos cânones estabelecidos; *O despertar*, por ferir as convenções da época, foi considerado um romance mórbido, pernicioso e imoral. A abordagem dos temas, inaceitável quando de seu aparecimento, revelou-se, nos dois textos, posteriormente, como padrão de originalidade e inovação. Em *Almoço na relva*, é o contraste, conforme Francastel (apud *Mestres da pintura*, 1987, p. 16), “entre as superfícies homogêneas e sombrias dos homens vestidos e a nudez homogênea, porém clara, da mulher, que caracterizaria para o público a falta de gosto” do artista. Embora o nu artístico já fosse amplamente difundido naquela época, a incidência do contraste – na técnica, no tema tratado e nas cores – apontava para mulheres prostitutas em conluio com seus clientes, num evidente coquetel de classes sociais.

Quando se compara o romance aos quadros impressionistas (cujos pintores eram, predominantemente, franceses), é preciso que se atente para o fato da escritora ser norte-americana, o que merece uma reconsideração em relação ao tipo de cultura veiculada no texto romanesco. O estado da Louisiana, associado à maior parte das personagens da obra, é característico pela sua população “Creole”, isto é, descendentes de franceses ou espanhóis nascidos nesse Estado, com predomínio da religião católica. O puritanismo inglês da protagonista, quando confrontado com o comportamento dos “Creoles” é fonte de indagações.

Edna Pontellier, uma protestante do sul, considera “instigantes” os modos como determinados assuntos são tratados, a franqueza com que os “Creoles” discutem e agem, embora o alto índice de preconceito e conservadorismo esteja subjacente a tais ações e discussões. Explicase, então, que Kate Chopin – nascida Katherine O’Flaherty, descendente de irlandeses – ao se casar com Oscar Chopin, deslocando-se para a cosmopolita Nova Orleans, tenha ficado impressionada com as maneiras dos descendentes dos franceses da Louisiana e do delta do Mississippi, incorporando-os como personagens temáticos de muitas de suas histórias. Por essa razão, a rica atmosfera de Grand Isle e New Orleans pode ser associada, culturalmente, aos temas retratados pelos impressionistas, aos costumes e diversões típicos da época. As férias no mar, os prazeres relaxantes advindos dos passeios de barco e uma “estada num rico resort”, constituíam um costume seguramente apreciado pela alta burguesia do final do século XIX e início do XX.

De acordo com Bárbara Ewell, a visão de um arraigado respeito às convenções decorrentes da indissolubilidade do casamento é herança católica, de raízes européias. Seguros dessas convicções, no que tange aos papéis sociais da esposa e mãe, os “Creoles” podem dar-se a luxo de, como efeito característico, suportar certas liberdades de discurso e até uma superficial intimidade física:

Como uma intrusa – uma americana – cujo legado puritano é uma desconfiança do corpo, Edna está despreparada para esse ambiente relaxante, o qual coloca em crise sua própria reserva costumeira. Com suas liberdades superficiais essa cultura alienígena, reforçada pelo estímulo sensorial do Golfo, fornece o que tem sido chamado “um clima de relaxamento psicológico” e o impulso inicial para o despertar de Edna. (EWELL, 1986, p. 147; trad. nossa)

Não é de admirar, portanto, que a aliança da extrema liberdade com o extremo recato tenha chamado a atenção da protagonista: “*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*”¹⁵ (p. 15). O fato dos Creoles combinarem a liberdade de expressão, a liberdade de gestos e manifestações com um arraigado conservadorismo em termos de atendimento às convenções matrimoniais e sociais era algo pouco compreensível a Edna. É exatamente essa franqueza de posturas extrovertidas que permitem à puritana de Kentucky a liberação de suas emoções.

¹⁵ “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*” (p.21).

3.4 A dama de preto: uma metáfora de uma religião proibitiva

Se as imagens metafóricas organizam a estrutura do texto romanesco procedendo a uma abertura e fechamento do conflito – através da recorrência à imagem do mar – ; se, também, fazem ressoar o mundo do despertar das sensações, através da recorrência à linguagem difusa e impressionista, há outro tipo de imagem usado por Kate Chopin, responsável pela marcação de uma voz capaz de fazer ressoar a ideologia religiosa. É o caso da personagem apresentada como a “dama de preto”.

Levando-se em consideração os estudos sobre a metáfora, conforme os apontamentos de Lakoff e Johnson (1981, p. 19), segundo os quais “nenhuma metáfora pode mesmo ser compreendida ou mesmo adequadamente representada, independentemente de sua base experiencial”, e considerando-se que as orientações metafóricas não são arbitrárias, mas estão enraizadas nas experiências culturais, que elas podem servir como um veículo para se interpretar e entender determinado conceito, somente em virtude de sua base experiencial – formando o que os autores denominam de “metáforas orientacionais (espaciais)” – é mister que se analise, no romance em foco, a importância da presença de uma personagem: “a dama de preto”.

Com uma incidência significativa – ela aparece repetida, aproximadamente, oito vezes, na primeira parte da história, durante as férias de verão em Grand Isle – a dama de preto pode ser interpretada como uma instigante metáfora religiosa, associada à proibição do desejo ou a uma consciência culposa em relação à sensualidade latente, contrapondo-se ao processo desencadeado pelo afloramento dos “sentidos” na personagem principal.

Como essa metáfora é personificada, de forma irônica, na figura de *a lady in black*, a desfiar, continuamente, as contas do rosário e ler seu livro de orações, toda vez em que são representadas situações que, direta ou indiretamente, abordam posições que dizem respeito ao discurso do desejo ou da construção da identidade sensual da protagonista, cumpre analisar de que forma o discurso da sensualidade é contrapontuado pelo discurso religioso, seja como culpa ou como admoestação.

Para que essa análise seja procedente, é necessário que se entenda o texto no contexto de sua produção porque, ao se atribuir um sentido irônico à dama de preto, este sentido só poderá ser compreendido, de acordo com sua inserção na respectiva cultura espaço-temporal a que está vinculado. Dito em outras palavras, objetiva-se demonstrar de que maneira o discurso da construção do eu, em termos de conscientização da própria sensualidade, é atravessado

pelos interditos, tabus e restrições. Porém, e aqui reside a ironia de apresentá-los metaforizados em uma dama de preto, tais interditos não são nominados, não são abertamente discutidos. Sobre eles, coisa proibida, nefasta e pecaminosa, paira o manto da reserva e do silêncio. Eles são atravessados pela rejeição que a sociedade imputa aos que ousam desafiar as rígidas instituições sociais, rejeição que é sancionada pela religião. Por essa razão, seguir o tema proposto como objetivo fundamental desta análise, a partir de metáforas simbólicas de um discurso religioso, mas velado e punitivo, significa sondar o entrelaçamento das idéias que compõem os fios dialógicos da história.

Em termos de restrições religiosas, não se verifica, *a priori*, uma tomada de posição contra o Catolicismo (base religiosa dos Creoles e de Leonce Pontellier) em favor do Protestantismo, isto é, do mundo presbiteriano, herança religiosa familiar da protagonista. O antagonismo entre credos religiosos não é a base da história sobre a qual se assenta o drama da personagem. Todavia, se o narrador demonstra um posicionamento eclético e liberal em relação a isso, não restam dúvidas que, enquanto marca poderosa de interdição, a religião se faz presente, e, ironicamente, carregando o conceito tradicional que remete à concepção divina em relação ao pecado: em sua onisciência, Deus tudo vê, tudo sabe e está em todo o lugar. Assim, metaforicamente, a dama de preto aparece em todo o lugar e, estrategicamente, quase sempre, referenciada próximo a um casal de jovens namorados em seus sussurros e enlevos amorosos. Onde o amor explícito se faz presente, a dama de negro está lá, com seu dedo em riste, não a apontar o pecado, mas a “rezar, e rezar, e rezar” pela expiação das culpas.

A ironia desta personagem-metáfora, tendo em vista a época em que o romance foi escrito, é um libelo sutil e marcante contra a força poderosa da religião a coibir tudo o que dizia respeito à emancipação sexual feminina e, em geral, ao discurso sobre o sexo.

Vale considerar, nesse sentido, a importância dos estudos de Linda Hutcheon (2000, p. 27), quando trata a ironia não “como um tropo retórico limitado ou uma atitude mais ampla de vida, mas como uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem”. Implica dizer, então, conforme a teórica, que a ironia é um ato social e leva em conta o caráter interativo de seu funcionamento, defendendo-se a importância do interpretador – no caso do texto escrito, do leitor – como um dos principais participantes, pois cabe a ele e não ao ironista-autor atribuir se houve ou não ironia em uma dada situação discursiva.

Para Hutcheon (2000), a ironia sempre tem um “alvo, uma vítima”, uma vez que seu fio altamente cortante, implica “arestas críticas”:

(...) a ironia, decididamente, tem os nervos à flor da pele. Enquanto pode vir a existir através do jogo semântico decisório entre o declarado e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem “peso”, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito. O favorecimento ocorre em parte através do que é implicado sobre a atitude do ironista ou do interpretador: a ironia envolve a atribuição de uma atitude avaliadora, até mesmo julgadora. (...) Ela é o que a teoria dos atos de fala chama de um ato “perlocucionário” (...) pois produz certos efeitos conseqüentes sobre os sentimentos, pensamentos ou ações da platéia. (HUTCHEON, 2000, p. 63 – 66)

O “peso do silencioso e do não-dito”, no caso da dama de preto, enquanto representação de uma voz religiosa proibitiva, remete, de imediato, a uma alusão simbólica com a cor “negra”. Essa mulher que quase não conversa, não sorri e repete gestos mecânicos no seu ritual religioso, é um símbolo irônico de uma religião individualizada, mecanizada e ritualística. A relação do ser humano com Deus, aí, é um projeto de edificação e melhoria individual, jamais mediado na/ou através da comunidade.

Para os analistas dos símbolos, Chevalier e Gueerbrant (2001, p. 275 – 80), as cores estão associadas a simbolismos cósmicos, religiosos, biológicos, éticos e geográficos. Em geral, o preto representa as forças noturnas, negativas e involutivas. Na via da individuação, Jung considera a cor preta como o lado sombrio da personalidade, uma das primeiras etapas a superar. Na tradição religiosa da África, o preto é a cor da noite mas é, também, a cor das provas, do sofrimento e do mistério, podendo ser relacionada ao “abrigo do adversário que espreita”. Para a tradição cristã, especificamente no campo da arte, embora não se faça de tal interpretação uma regra absoluta, há uma simbologia associativa do branco com o Pai; do azul com o Filho; do vermelho com o Espírito Santo; do verde com a esperança; do branco com a fé; do vermelho com o amor e a caridade; do branco com a castidade e do preto com a penitência.

Apelando para a simbologia da cor, portanto, a dama de preto conota – por suas atribuições universais, quer em termos geográficos ou religiosos – a idéia de purgação, de sofrimento, de penitência, atributos que não apelam para o *delírio da vida*, mas encaminham para a proibição, a culpa e o pecado.

Perseguindo-se a trajetória da “dama de preto”, verifica-se que é na primeira parte da narrativa, correspondente às férias em Grand Isle, que ela aparece insistentemente e, também, desaparece do romance. Este aparecimento está intimamente relacionado ao despertar sensual da protagonista e à construção de sua identidade, ações que têm a ver com, entre outros personagens, Madame Ratignolle, Robert Lebrun e o marido, Leonce Pontellier.

Na cena pinturesca que abre o romance, a dama de preto faz sua primeira aparição de forma contrastiva, após a descrição da mãe de Robert, como sendo uma senhora bonita, bem-disposta e sempre vestida de branco: “*Farther down, before one of the cottages, a lady in black was walking demurely up and down, telling her beads*”¹⁶ (p. 2). Essa posição de posterioridade na enunciação, evidenciando a diferença, se comparada à mulher de branco, é o primeiro índice representativo de riqueza semântica. O cap. VII narra um passeio que Mrs. Ratignolle e a protagonista fazem à praia, relatando o diálogo no qual Edna, comumente avessa a confidências, começou “*to loosen a little the mantle of reserve that had always envolved her*”¹⁷ (p. 23). Sentada confortavelmente, com o calor e a luminosidade se fazendo intensos, atraída pelo charme físico de Adèle, a protagonista conversa sobre si mesma de maneira inusitada: rememora os tempos de infância no Kentucky, fala de estados de espírito, sentimentos e, apesar de não ter feito grandes revelações, o diálogo possibilitou-lhe conhecer uma nova faceta de seu “eu”, justificada pela franqueza de poder falar abertamente, de expor-se: “*It muddled her like wine, or like a first breath of freedom*”¹⁸ (p. 30).

É nesse contexto que aparece a dama de preto, agora seguida de dois jovens namorados que trocam confidências: “*The lady in black was reading her morning devotions on the porch of a neighboring bath-house*”¹⁹ (p. 26). Enquanto o ambiente propicia o prazer da conversa, enquanto o sol e a luz induzem à languidez, à confidência e ao relaxamento dos corpos, a presença da dama de preto é o sinal de que, nesse mesmo ambiente, a permissividade deve ser evitada, o corpo deve ser domado e os anseios libidinosos devem ser refreados através de penitência e oração. A metáfora religiosa, mais uma vez, sinaliza para um discurso velado e repressor.

No cap. VIII, Adèle Ratignolle retorna à pensão e pede a Robert que a acompanhe. Na verdade, seu pedido é uma desculpa no sentido de falar-lhe para que tome cuidado e deixe a Sra. Pontellier em paz. Consciente das diferenças culturais, Adèle percebe o terreno escorregadio e envolvente pelo qual Robert e Edna parecem estar enveredando e apela para o cavalheirismo do rapaz. Após essa conversa, em que Robert afirma que Adèle está muito errada pensando que Mrs. Pontellier possa levá-lo a sério, a narrativa se desloca, sintomaticamente, para o casal de namorados – tão unidos e tão felizes ambos –, que são assemelhados a “carvalhos curvados pelo vento marítimo”. O narrador completa: “*There was*

¹⁶ “Mais adiante, à frente de um dos chalés, uma senhora de preto caminhava com ar compenetrado para cima e para baixo, rezando o terço” (p.12).

¹⁷ “... a afrouxar um pouco o manto de reserva que sempre a envolvera” (p.26).

¹⁸ “Isto a embriagava como vinho, ou como um primeiro sopro de liberdade” (p.32).

¹⁹ “A dama de preto lia suas orações matinais na varanda de uma cabine vizinha” (p.28).

*not a particle of earth beneath their feet. Their heads might have been turned upside-down, so absolutely did they tread upon blue ether*²⁰ (p. 34).

Servindo-se do discurso lingüístico como fonte na qual podem ser extraídos os discursos do passado, mas, igualmente, projetando aos discursos-respostas do futuro, na esteira de Bakhtin (1988b), o fato de a dama de preto, agora, ser descrita – em relação ao casal de namorados – *“creeping behind them, looked a trifle paler and more jaded than usual”*²¹ (p. 34), enuncia que o estado de prostração da mulher é marcado pelo sentimento de tristeza sobre uma ação proibitiva que, fatalmente, acontecerá.

No cap. XII, a dama de preto aparece, reiteradamente, por três vezes. Tal reiteração pode ser justificada uma vez que, nos capítulos anteriores, ocorrem situações que são extremamente importantes para elucidar o comportamento da protagonista concernente ao seu despertar. No cap. X, Edna exulta por conseguir nadar sozinha e, como era noite (todos haviam ido à praia, depois de um serão), ao retornar com Robert, deixa-se embalar suavemente na rede, momento em que a linguagem do silêncio presentifica-se: *“No multitude of words could have been more significant than those moments of silence, or more, pregnant with the first-felt throbbings of desire”*²² (p. 48).

Ato subsequente ao mundo emaranhado de sensações provocadas pelo desejo em relação a Robert, no cap. XI, o marido encontrando-a fora, dormindo na rede, pede que ela entre, num convite alusivo às suas obrigações de esposa. É a primeira vez que, conscientemente, Edna resolve dizer não: *“She could not at that moment have done other than denied and resisted”*²³ (p. 50). Essas passagens de exultação e resistência – marcando o despertar para comportamentos inusitados, capazes de sedimentar autoconfiança, coragem e perseverança em relação a atitudes e sentimentos – não são enunciadas de forma gratuita. Há todo um “olhar social”, formado por preconceitos, visões de mundo, normas a serem respeitadas que se interpõem aos desejos nascentes da protagonista. Simbolicamente, os dois namorados que estavam a caminho do cais, depois de haverem traçado seus planos na noite anterior, não saem incólumes: *“The lady in black, with her Sunday silver beads, was following them at no great distance”*²⁴ (p. 52). O fato da dama de preto seguir os namorados reitera a

²⁰ “Não havia uma partícula de chão por baixo de seus pés. Poderiam ser virados de pernas para o ar de tão absolutos que flutuavam no éter azul” (p.35).

²¹ “A dama de preto, avançando vagarosamente atrás deles, parecia um pouco mais pálida e consumida que o normal” (p.35).

²² “Multidão nenhuma de palavras poderia ter sido mais expressiva do que aqueles momentos de silêncio, ou mais impregnada de pulsações nascentes do desejo” (p.46).

²³ “Naquele momento ela não poderia ter feito outra coisa senão negar e resistir” (p.47).

²⁴ “A dama de preto, com seu terço dominical de prata, os seguia a curta distância” (p.49).

idéia de que, à liberdade do amor, interpõe-se o poder coercitivo da religião, ou seja, sensualidade e religiosidade são dois caminhos que não se encontram.

A dama segue para a missa com tamanha vontade, demonstrando tal força interior, que mesmo o velho Monsieur Farival “*followed the lady in black, never overtaking her*”²⁵ (p. 52).

O cap. XII, elucidando um passeio de Robert e Edna à baía, rumo à “*Chênrière Caminada*”, faz eclodir a figura da dama de preto, sempre narrada numa seqüência imediata à alusão do casal de namorados. No primeiro caso, “*the lovers, shoulder to shoulder, creeping; the lady in black, gaining steadily upon them*”²⁶ (p. 53); no segundo caso, “*The lovers were all alone. They saw nothing, they heard nothing. The lady in black was counting her beads for the third time*”²⁷ (p. 54). Novamente, a oposição entre os namorados e a dama de preto acentua a dicotomia entre amor e religião.

O capítulo seguinte, dando conta da impossibilidade de Edna em assistir à missa, motivada por uma sensação de abatimento e torpor, vai, novamente, apontar o papel da dama de preto, imersa na simbologia da oração, como se esta fosse um atestado frente à necessidade de arrependimento e purgação interior: “*He whispered an anxious inquiry of the lady in black, who did not notice him or reply, but kept her eyes fastened upon the pages of her velvet prayer-book*”²⁸ (p. 57).

A última vez que a dama de preto aparece no romance (cap. XV) é significativa para a análise que se vem desenvolvendo e merece ser olhada de forma mais cuidadosa. A situação corresponde à inesperada partida de Robert para o México, certamente motivada pela sua paixão proibida por Edna Pontellier.

The lovers were profiting by the general conversation on Mexico to speak in whispers of matters which they rightly considered were interesting to no one but themselves. The lady in black had once received a pair of prayer-beads of curious workmanship from Mexico, with very special indulgence attached to them, but she had never been able to ascertain whether the indulgence extended outside the Mexican border. Father Fochel of the Cathedral had attempted to explain it; but he had not done so to her satisfaction. And she begged that Robert would interest himself, and

²⁵ “...saiu no encaço da dama de preto sem jamais conseguir alcançá-la”(p.49).

²⁶ “... os namorados, ombro a ombro, se arrastando; a dama de preto levando firme vantagem sobre eles” (p.50).

²⁷ “Os jovens amantes estavam enlevados. Eles nada viam, nada ouviam. A dama de preto rezava a terço pela terceira vez” (p.50).

²⁸ “Ele sussurrou uma pergunta ansiosa à senhora de preto que não lhe deu atenção nem respondeu, conservando os olhos pregados nas páginas de seu livro de orações encadernado em veludo” (p.53).

discover, if possible, whether she was entitled to the indulgence accompanying the remarkably curious Mexican prayer-beads²⁹.(p. 68)

A citação alude às indulgências anexadas aos terços mexicanos. A questão para a dama de preto era: teriam tais indulgências o mesmo valor, fora da fronteira mexicana? As indulgências religiosas, correspondentes a uma remissão da culpa temporal dos pecados punível no purgatório, estão – dentro dos ritos sagrados tradicionais – associadas à prática de determinadas orações e têm seu valor e aceitação disseminados ainda hoje, principalmente entre os católicos.

Historicamente, as indulgências têm seu desenvolvimento e apogeu associados à Reforma Protestante, constituindo-se num dos seus pivôs fundamentais. Conforme Cesca (1969, p. 50-53), o início da polêmica deu-se com a resolução do Papa Leão X, de construir uma gigantesca basílica dedicada a São Pedro. Para tal obra faraônica, o aumento das taxações – provocando veementes protestos dos bispos – foi facilitado com a promulgação, em 1514, de indulgências especiais aos contribuintes, isto é, aos fiéis.

Consideradas como tráfico das coisas santas, as indulgências receberam a indignação e o repúdio por parte de Lutero. Contudo, se este fenômeno marcou negativamente a espiritualidade à época de Leão X, seus efeitos continuaram por muitos séculos, talvez, como consequência da cisão que se estabeleceu entre católicos e protestantes.

A digressão feita aqui, em relação às indulgências – atreladas à repetição das orações sagradas, mediante a reza do terço – objetiva demonstrar que, subjacente ao discurso da *lady in black* há uma alusão irônica à religião enquanto voltada à espiritualidade individualista; ao desprezo e fuga do mundo; ao desprezo de si mesmo; à submissão e ao temor divino e ao repúdio aos prazeres da carne, atributos muito mais próximos portanto, da escolástica, de acordo com a *Imitação de Cristo*, de Tomás de Kempis do que da *Bíblia Sagrada*. Ora, na citação acima especificada de *O despertar*, há deduções interessantes: é a primeira vez, em todo o discurso enunciado sobre ela, que a “dama de preto” fala. Até então, ela vinha sendo referida através de gestos ou comportamentos e, via de regra, estes eram associados ao ato de rezar. Se nesse fragmento, a mulher dirige-se a Robert para que este verifique a validade das

²⁹ “Os namorados estavam se aproveitando da conversa geral sobre o México para falar aos sussurros de assuntos que certamente consideravam ser de seu exclusivo interesse. A senhora de preto recebera certa vez um par de curiosos terços artesanais do México, com uma indulgência muito especial anexada a eles, mas jamais pudera averiguar se a indulgência tinha validade fora da fronteira mexicana. O padre Fochel, da Catedral, tentara lhe explicar; mas não o fizera satisfatoriamente a seu ver. E ela implorou que Robert se empenhasse em descobrir, se possível, se ela tinha direito à indulgência que acompanhava aqueles terços mexicanos notavelmente curiosos” (p.61).

indulgências anexadas aos terços mexicanos, constituindo esse pedido a base fundamental de sua conversa, duas inferências podem ser extraídas: do ponto de vista da personagem (a dama de preto), há toda uma simbolização metafórica que funciona como admoestação a Robert, remetendo ao envolvimento nocivo entre o jovem católico “creole” e a mulher casada puritana. A dama não se pronuncia explicitamente sobre isso, mas a pergunta sobre a validação das indulgências é, na esteira dos “subentendidos”, um questionamento que remete a um “exame de consciência”, ou seja, à verificação de até que ponto – quando os limites morais são ultrapassados – as indulgências têm o poder de atravessar fronteiras religiosas. Dito de outra forma, subjacente ao dito está o seguinte não-dito: “Cuidado, Robert! Seu crime não tem indulgência!”

Do ponto de vista do narrador, há outra significação que pode ser extraída, interpretada não como “subentendido admoestativo”, mas como ironia sobre o poder e o funcionamento da religião, um poder que, a exemplo dos sermões nos púlpitos, contribui para a base ideológica de sustentação dos costumes e padrões morais da época.

Linda Hutcheon (2000, p. 76), ao discutir as funções e os efeitos da ironia – pontuando que esta não é, necessariamente, um caso de intenção do ironista, mas, sempre, um caso de “interpretação e atribuição”, situação que confere ao interpretador, em última análise, a responsabilidade por sua existência, ou não, na elocução –, estabelece nove funções, organizadas num “*continuum* tonal e emocional”, a partir de um tipo de escala móvel que vai de uma carga afetiva mínima para uma carga afetiva máxima. As funções, respectivamente, são definidas como *Reforçadora*, *Lúdica*, *Distanciadora*, *Autoprotetora*, *Provisória*, *De Oposição*, *Atacante* e *Agregadora*.

No caso da dama de preto, interpretada em sua relação com a religião, as “arestas cortantes” parecem sublinhar o caráter “*De oposição*”, da ironia, numa linha de carga afetiva máxima. Praticamente muda, sempre compromissada com a reza – enquanto súplica ou arrependimento – mas, também, sempre onipresente, a dama de preto se faz o *oposto* do que deveria ser a religião. Ela representa o carrasco de Eros, pronta a investir, com sofrimento e penitência, contra qualquer ataque transgressor na busca do prazer. Ao ficar enunciado este recado, a dama de preto pode desaparecer (e, ironicamente, desaparece de forma efetiva) do romance.

O conjunto de metáforas, discutido no decorrer desse capítulo, permitiu verificar como as imagens estruturam o romance, quer estabelecendo marcas de abertura e fechamento temático; quer insinuando-se como reflexos de sombras e desejos interiores – traduzidos

numa linguagem difusa e impressionista – ; quer apelando para personagens secundárias, como é o caso da dama de preto, símbolo de uma voz ideológica bem posicionada.

A linguagem metafórica, utilizada como recurso para abordar as tensões da protagonista, encontra eco com outro recurso narrativo – a intertextualidade –, pois através da recorrência a outros textos, coloca em cena uma polifonia de vozes sociais que articulam a dialogicidade do romance.

3 A INTERTEXTUALIDADE COMO REFORÇO TEMÁTICO

No capítulo dedicado à intertextualidade, Fairclough (2001) – depois de examinar alguns postulados teóricos concernentes a Foucault, Bakhtin, Kristeva, Maingueneau, entre outros –, discute o potencial analítico do conceito, envolvendo questões como intertextualidade manifesta, interdiscursividade, transformações textuais e importância dos textos na constituição das identidades sociais. Observando a distinção usada pelos analistas de discurso franceses – notadamente, Maingueneau e Authier-Rèvuz –, Fairclough (2001, p. 136) aponta a diferença entre a intertextualidade “manifesta” e a “intertextualidade constitutiva”, respectivamente, como “manifestação de traços marcados ou sugeridos na superfície do texto” e “configuração de convenções discursivas que entram em sua produção”, ressaltando, na prioridade que dá às ordens do discurso a questão da intertextualidade constitutiva a qual denomina de “interdiscursividade”.

Para os propósitos que se propõe a presente discussão, importa estabelecer que o princípio do conceito de intertextualidade é fundamental para a interpretação dos sentidos do texto e das ações representadas pelos personagens. Através deste conceito, é possível detectar a presença da “interdiscursividade” como constitutiva de uma maneira de dizer que implica entender: a) como as personagens representam seus discursos; b) por que razão representam simbolicamente; c) por que razão, na utilização da linguagem imagística, utilizam determinadas imagens e não outras.

Dito de outra forma, através da situação discursiva no romance, o que pode ser depreendido do fato de os personagens se valerem de outros textos como interdiscurso para a expressão de seus sentimentos? Assim, importa verificar quais os textos usados como intertextos e qual é a significância que pode ser atribuída à interpretação dos mesmos. Entre os vários intertextos presentes no romance, dois foram selecionados, notadamente, “A Bela Adormecida” e “Cupido e Psique”. O porquê dessa escolha encontra acolhida em virtude destes se configurarem como intertextos que interagem de forma significativa com a metamorfose da personagem em sua trajetória de objeto a sujeito do despertar.

3.1 A paixão despertada ou a paixão que desperta?

Considerando que, de acordo com Maingueneau (1996, p.89), a “atividade discursiva entrelaça constantemente o dito e o não dito”, a noção de “implícito”, a partir dos pressupostos e subentendidos, bem como a noção de “intertextualidade” respondem pelas aproximações que se pretende estabelecer entre duas situações presentes no romance e dois contos de fadas, respectivamente, “A Bela Adormecida” e “Cupido e Psique”, tomados como intertextos.

Antes da exploração desses textos, faz-se necessário explicitar, respectivamente, as passagens do romance que dialogam com tais contos. O cap. XIII narra um passeio de Edna e Robert à Chênière Caminada, local onde a maioria dos hóspedes se dirigia para assistir aos ofícios religiosos. Durante a celebração, devido à atmosfera sufocante da igreja, Edna fica tonta e sente-se desfalecer. Solicitamente conduzida por Robert à casa de Madame Antoine, uma senhora simples e amável da aldeia, Edna recupera suas forças através de um sono longo e profundo.

O ambiente acolhedor, tipicamente nativo, a casa limpa, convidativa ao repouso, o sabor da comida sobre o fogão enorme e o cheiro doce do louro a impregnar os lençóis são situações que estão muito mais próximas do pólo da natureza do que do pólo da cultura. Ora, é justamente este ambiente próximo da natureza – em sua primitividade rústica – que permite a Edna o aflorar de sua sensualidade. Atraída por Robert, seus impulsos ainda não são muito claros e ela não consegue verbalizá-los. Contudo, a linguagem do desejo começa a falar através dela. Despiendo parte de suas roupas, o conforto da cama propicia a volúpia do corpo: *“She ran her fingers through her loosened hair for a while. She looked at her round arms as she held them straight up and rubbed them one after the other, observing closely, as if it were something she saw for the first time, the fine, firm quality and texture of her flesh”*¹(p. 59).

O cabelo solto, o reconhecimento do corpo e a surpresa agradável de poder tocá-lo, de reconhecer a textura de suas próprias carnes produzem sensações estranhas e inusitadas. Por essa razão, seu sono é, simbolicamente, interpretado como a fase anterior à etapa correspondente à descoberta da paixão, isto é, aos eflúvios do despertar possibilitados por Robert. A protagonista, neste capítulo, sinaliza para a descoberta do corpo, não enquanto objeto de desejo do outro, mas sim, enquanto objeto mediador de seu próprio desejo.

¹ “Correu os dedos pelo cabelo solto durante algum tempo. Olhou para seus braços roliços e, estendendo-os para o alto, esfregou primeiro um depois o outro, observando atentamente, como se estivesse vendo pela primeira vez a qualidade e textura firmes e excelentes de sua carne.” (p.54)

Quando Edna acorda, faz uma série de perguntas a Robert que, simbolicamente, remetem a uma intertextualidade com o conto “A Bela Adormecida”.

“How many years have I slept?” she inquired. “The whole island seems changed. A new race of beings must have sprung up, leaving only you and me as past relics. How many ages ago did Madame Antoine and Tonie die? And when did our people from Grand Isle disappear from the earth?”² (p.60)

A alusão ao fato de Edna dormir cem anos e ter seu despertar associado a Robert evoca a história da Bela Adormecida, também despertada pelo beijo do príncipe encantado. Quando Edna se dá conta de que ambos estão sozinhos, que os outros hóspedes já haviam partido, a resposta que recebe de Robert, ao ser inquirido sobre isso, é reveladora do simbolismo associado à significação que o conto de fadas alcançou em seu percurso imemorial por tempos e espaços diferenciados: “*When they found you were sleeping they thought it best not to awake you. Any way, I wouldn’t have let them. What was I here for?*”³ (p. 61)

A última frase é expressiva e, ao mesmo tempo, sintomática do papel de Robert, agora investido das funções de príncipe encantado: “*Não era para isso que eu estava aqui?*”, corresponde menos a uma pergunta do que a uma afirmação sobre seu papel como agente do despertar.

A quantificação de cem anos, simbólica no conto de fadas, ganha contornos diferenciados em *O despertar*. Na obra de Kate Chopin, o despertar não implica, especificamente, o tempo de amadurecimento físico, típico da adolescência, conforme analisado por Bettelheim (1980). Se a protagonista já havia ultrapassado a fase da adolescência, em termos cronológicos, sua maturidade sexual, contudo, estava, ainda, envolta nas brumas da sublimação/ alienação, característica da cultura predominantemente masculina que marcou o final do século XIX e início do XX. Se os cem anos, associados ao período de sono, no começo da puberdade, adquirem, no conto de fadas, uma conotação de tempo necessário, de maturação exigida pela natureza, na obra de Kate Chopin, inversamente, esse tempo corresponde a um período de alienação do corpo, dormente aos apelos do sexo. A

² “Quantos anos eu dormi? – inquiriu ela. – A ilha toda parece mudada. Uma nova raça de seres deve ter brotado, deixando apenas você e eu como relíquias do passado. Há quantas eras Madame Antoine e Tonie morreram? E quando foi que nossa gente de Grand Isle desapareceu da terra?” (p.55)

³ “Quando souberam que você estava dormindo, não quiseram acordá-la. De qualquer modo, eu não teria deixado. Não era pra isso que eu estava aqui?” (p.56)

importância da ação, portanto, projeta-se com mais intensidade sobre o ato de “acordar” ao invés de projetar-se sobre o ato de “dormir”.

O fascínio pelo maravilhoso, a atração pelas origens inaugurais/ míticas corresponde, no âmbito da literatura, à busca por um saber fundamental. De acordo com Nelly Novaes Coelho (1991, p. 9), o imaginário, o onírico, o maravilhoso e o fantástico deixam de ser vistos como “pura fantasia ou mentira, para ser tratados como *portas que se abrem* para determinadas verdades humanas”. É à expressão dessas verdades que Kate Chopin faz referência, quando se vale dialogicamente dos contos de fadas como intertextos.

Numa obra que se tornou clássica – *A psicanálise dos contos de fadas* – Bruno Bettelheim (2001) discute, com base em postulados freudianos, a importância e a significação dos contos de fadas tradicionais, tomando como textos de análise, via de regra, os contos de Perrault (séc. XII) ou dos Irmãos Grimm, no início do século XIX. A respeito do conto “A Bela Adormecida”, Bettelheim (2001, p. 265) afirma que, “enquanto muitos contos frisam os grandes feitos que um herói deve executar antes de ser ele mesmo, *A Bela Adormecida* enfatiza a concentração demorada e tranqüila que também é necessária para isso”. O ensinamento advindo desse conto ilustra o fato de que as oportunidades, para terem êxito na vida, muitas vezes carecem de períodos ativos e passivos. A inatividade, típica do período passivo, será compensada, posteriormente, com um período de extrema atividade, quando a heroína será capaz de expressar sua feminilidade.

Em relação ao sono de Edna e, especificamente, ao seu acordar, motivado pela ação-presença de Robert (aludindo ao beijo do príncipe encantado), é interessante observar que toda narrativa, até esse momento, associando-se com “A Bela Adormecida”, poderia ser lida – na esteira de Mircea Eliade (1992) – como um grande rito de iniciação, em que as etapas do crescimento vão sendo superadas, física, psíquica, social e emocionalmente. Não é apenas Robert que permite o despertar: é a sedução de Grand Isle, é a interação com os outros personagens, é a interpretação dos próprios sentimentos que levam a protagonista a uma trajetória de admirações e descobertas: “*Mrs. Pontellier gave over being astonished, and concluded that wonders would never cease*”⁴ (p. 15).

Portanto, o discurso de Robert, “*Não era para isso que eu estava aqui?*” é apenas a culminância simbólica de um processo que, a partir da descoberta da feminilidade, aponta para o “*delírio da vida*”.

⁴ “A Sra. Pontellier desistira de se surpreender e concluíra que as maravilhas jamais cessariam” (p.21).

O mundo inteiro fica morto para a pessoa; eis o significado simbólico e admonitório do sono mortífero em que caem tudo e todos que circundam Bela Adormecida. O mundo só está vivo para a pessoa que desperta para ele. Só o relacionamento com os outros nos “desperta” do perigo de deixar nossa vida adormecida. O beijo do príncipe rompe a praga do narcisismo e desperta a feminilidade que até então não se desenvolvera. Só se a donzela se transforma em mulher a vida pode prosseguir. (BETTELHEIM, 2001, p. 274)

A leitura do romance como um discurso sobre o rito de iniciação da protagonista em relação ao despertar do desejo – embora não seja este o objetivo do presente trabalho –, auxilia na interpretação de que a passagem (o despertar de Edna) não é um ato isolado no contexto da personagem, não se dá automaticamente. Há toda uma enunciação anterior que propicia o cenário da linguagem (o diálogo de Edna e Adèle Ratignolle, a ser analisado no capítulo 6, é fundamental para a compreensão do despertar) e, da mesma forma, há uma enunciação posterior que amplia, significativamente, o conteúdo tradicional contido no rito de iniciação. Se, depois que a Bela Adormecida acorda, despertada pelo príncipe, está apta a comemorar o casamento, com muito luxo e alegria, e “viverem felizes para sempre”, conforme o proposto pelos Irmãos Grimm (1988), no que se refere à protagonista de Kate Chopin, o despertar não é o fim do ciclo, mas o começo. Para que e para quem Edna desperta? De que forma passa a interagir com os outros e consigo mesma, a partir do seu acordar? Como ela vai percebendo o mundo que a rodeia, em relação aos filhos, ao marido, aos outros homens e, especialmente, ao seu desejo?

Discutir essas questões conduz a outro interdiscurso, interpretado na relação a ser estabelecida com o conto “Cupido e Psique”. O caminho dos contos de fadas, nesse sentido, é revelador porque, se resgata uma significação imemorial, tal resgate não se fecha em si mesmo, isto é, a história é retomada inversamente e deságua numa história diferente. Em outras palavras, se a protagonista, até então, fora apresentada como objeto da ação, tal qual a Bela Adormecida, que é desperta pela ação de outros, agindo como recipiente passivo do discurso, a partir de seu despertar, ela “tenta” empreender a trajetória da construção de sua própria identidade como mulher: não mais objeto de seu discurso, mas sujeito. É por essa razão que, numa associação com outro conto de fadas, a personagem, quase no final da narrativa, acorda o príncipe encantado. Invertendo-se a ação, Edna inverte a posição: não mais um ser passivo, mas ativo. Essa relação implica considerar, mais demoradamente, o conto intitulado “Cupido e Psique”, o qual tem sido alvo de vários estudos, na maior parte das vezes, relacionado à luta de Psique com os poderes do inconscientes. No estudo que dedica ao

The Awakening, Franklin (1999) discute o que denomina o “fracasso de Psique”, associando o paradigma do mito – interpretado como impulso para a passividade e para o suicídio – à história de Edna Pontellier. Contudo, esta não é a abordagem que se pretende, no presente trabalho, ao tomar o conto “Cupido e Psique” como intertexto.

Bruno Bettelheim (2001, p. 267), enfatizando que, nos contos de fadas, figuras masculinas e femininas aparecem representando os mesmos papéis, exemplifica: “em ‘A Bela Adormecida’ é o príncipe que observa a moça dormindo, mas em ‘Cupido e Psique’ e muitos contos derivados dele, é Psique quem surpreende Cupido dormindo e, como o príncipe, fica maravilhada com a beleza dele”. Bettelheim deixa claro que “Cupido e Psique”⁵ é um mito, embora possua traços semelhantes aos contos de fadas. Na verdade, entre as figuras do mito, uma é deus (Cupido) e a outra se torna imortal (Psique). Entretanto, a razão de considerar tal mito, em sua obra, deve-se ao fato da influência exercida por este em muitos contos de fadas do “ciclo do noivo-animal”, como é o caso d’*O Rei Sapo* e *A Bela e a Fera*, para citar alguns. Nestes contos, quase sempre, o amor da mulher salva o noivo-animal. Para Bettelheim (2001, p. 331), “a tradição ocidental das histórias do tipo noivo-animal começa com ‘Cupido e Psique’ de Apuleius no século II d.C e remete a fontes mais antigas”.

No texto de Cupido e Psique, a interpretação tradicionalmente aceita considera que o prazer sexual ingênuo não é sinônimo do amor maduro, baseado no conhecimento e na experiência. Psique só obtém esse conhecimento quando ilumina Eros. A ação de contemplá-lo remete à história d’*O Rei Sapo*, em que a princesinha caçula – após o auxílio do sapo na recuperação da bola de ouro caída no fundo do poço – admite beijá-lo, quebrando-se, assim, o encantamento.

Tanto o mito quanto o conto de fadas são táticos na simbolização de um tempo necessário ao amadurecimento do verdadeiro amor. Bettelheim (2001, p. 333) conclui que os dois textos são reveladores de que não se “ganha consciência de um só golpe. O desejo de

⁵ “Na estória, há um rei que tem três filhas. Psique, a caçula, é de uma beleza tão extraordinária que desperta os ciúmes de Afrodite e por isso esta ordena ao filho, Eros, que castigue Psique fazendo com que ela se apaixone pelo homem mais abominável. (...) Eros, contra as ordens da mãe, mantém Psique escondida como sua amante. Na escuridão da noite, disfarçado como um ser misterioso, Eros se une a Psique no leito, como seu esposo. Embora goze de todo conforto, Psique sente-se sozinha durante o dia. Comovido com suas súplicas, Eros organiza uma visita das irmãs ciumentas a Psique. Por inveja, as irmãs persuadem-na de que está coabitando com “uma enorme serpente com uma cauda de milhares de voltas” (...) induzem-na a decapitar o monstro com uma faca. Persuadida por elas, e contrariando as ordens de Eros – de nunca tentar vê-lo – Psique pega uma lamparina e uma faca enquanto ele dorme, planejando matar a fera. Quando a luz ilumina Eros, Psique descobre que ele é um jovem belíssimo. Na confusão, as mãos de Psique tremem e uma gota de óleo cai sobre Eros, queimando-o; ele desperta e parte. Desolada, Psique tenta suicidar-se mas é salva. (...). Finalmente Eros cura-se de seu ferimento, e, tocado pelo arrependimento de Psique persuade Zeus a conferir-lhe a imortalidade. Casam-se no Olimpo e dessa união nasce-lhes um filho, o Prazer.” (BETTELHEIM, 2001, p. 332)

uma consciência madura traz riscos para a própria vida, como faz Psique, tentando suicidar-se em desespero”.

Retornando ao romance em análise, a iluminação de Edna corrobora a idéia do despertar como uma caminhada de descobertas. Não é sem razão que a especificidade semântica vocabular é elucidativa. O enunciado diz: “*When Edna awoke it was with the conviction that she had slept long and soundly*”⁶ (p. 59). Ora, o uso do vocábulo “convicção”, ao invés de “impressão”, demonstra mais do que um sentimento. É a certeza de um novo recomeço, de uma mudança que reinicia. A percepção dessa mudança acontece no reconhecimento de que as coisas ao seu redor não são as mesmas, de que a descoberta da sensualidade dá voltas sobre o próprio tempo. Por isso, o discurso do desejo, confundindo o tempo e o espaço, é capaz de operar a metamorfose: ao acordar, tem a sensação que houve uma completa mudança nos seres e nas coisas.

Essa percepção/ convicção da protagonista vai se acentuar no decorrer da narrativa: ela partilha o amor carnal com outro homem (Arabin); ela descobre os percalços de, como disse Mademoiselle Reisz, “alçar vãos acima da planície da tradição e de preconceito”; ela passa a questionar o papel da esposa enquanto objeto, do lar, do marido, dos filhos, enfim, ela percebe a identidade de ser mulher em sua ampla gama de vicissitudes.

Se, na primeira citação do romance – em que se relacionou o fragmento com “A Bela Adormecida”, o personagem Robert Lebrun aparecia como móvel do desejo, na segunda citação, quando se estabelece uma relação com “Cupido e Psique”, a presença de Robert é reiterada. Porém, agora, a quatro capítulos do final do romance, a perseguição da protagonista parece ter um fim, ou melhor, Edna acredita que o fato do rapaz ter retornado do México possa converter-se em uma aproximação mais estreita entre ambos. Ela está no “pombal”, a casa pequenina que arranhou para morar. Depois de um encontro casual, Robert conduz a protagonista até sua casa. Eles conversam e, quando ela retorna de seus aposentos, encontra o rapaz perdido em devaneios. Então, “*She leaned over and kissed him – a soft, cool, delicate kiss, whose voluptuous sting penetrated his whole being – then she moved away from him*”⁷ (p. 175).

Nesta passagem, é Edna quem toma a iniciativa. Só depois de iluminado, Robert/Cupido é capaz de expressar abertamente seu amor, tanto por gestos quanto por palavras. Afirma que, no México, pensava e ansiava por ela intensamente, mas afastado dela, ficava

⁶ “Quando Edna despertou, teve a convicção de que tinha dormido longa e profundamente” (p.55).

⁷ “Ela se inclinou e o beijou – um beijo suave, calmo, delicado, cuja descarga de volúpia percorreu todo seu ser – e depois se afastou” (p.140).

impedido de confessá-lo. O diálogo que se segue é expressivo da metamorfose liberal que se opera na protagonista e, apesar da extrema paixão, do discurso reacionário que transparece nas palavras de Robert. Ele diz que a quer, mas como esposa. Ora, como isso é impossível, qual é a alternativa oferecida por Robert? Sua única proposta não passa de um sonho hipotético: que Mr. Pontellier, movido por alguma varinha de condão, liberte a esposa dos laços matrimoniais. Essa hipótese, operando na base do sonho e da fantasia, identifica – na fala do rapaz – a marca das vozes ideológicas que permeiam o discurso da norma e do estabilizado: “*Oh! I was demented, dreaming of wild, impossible things, recalling men who had set their wives free, we have heard of such things*”⁸ (p. 176).

Mais uma vez, é a protagonista que assume o discurso enquanto antítese das convenções sociais a ponto de empalidecer o rapaz. A mudança da mansão para o chalé foi um dos passos autorizadores dessa transformação. Por isso, quando ela diz: “*I am no longer one of Mr. Pontellier’s possessions to dispose of or not. I give myself were I choose. If he were to say, ‘Here, Robert, take her and be happy, she is yours’, I should laugh at you both*”⁹ (p. 176), a reação imediata de Robert é a palidez. Esta é um prenúncio do bilhete de “Adeus” que Robert deixará ao final de seu encontro, reiterando, de alguma forma, o discurso pautado nos valores do casamento e no respeito às deliberações normativas da sociedade. Conforme Sandra Gilbert (1983, p.102; trad. nossa), “ele, conscientemente, luta para fazer o que é moralmente e ficcionalmente ‘correto’, percebendo, de forma acurada, que por ser um ‘bom’ homem e não um sedutor, o enredo tradicional no qual ele se imagina envolvido, clama – agora – por uma renúncia”.

Enquanto Edna consegue “perceber sua posição no universo como ser humano”, reconhecendo fardos, papéis, atributos internos e externos que afetam a linguagem e as relações entre as pessoas (cf. cap. VI); enquanto consegue afrouxar o “manto de reserva que sempre a envolvera”, (cf. cap. VII); enquanto consegue apreender a linguagem do corpo e dos impulsos, “como se tivesse libertado sua alma de responsabilidades” (cf. cap. XII); enquanto consegue jogar fora a máscara tediosa das obrigações domésticas, não fazendo “qualquer esforço inócuo para conduzir seu lar *en bonne ménagère*” (cf. cap. XIX); enquanto consegue sentir parte do que entende ser o “delírio da vida”, entregando-se a outro homem – nem seu marido, nem seu amado –, e mesmo assim, apesar da “dor surda” por não ter sido o

⁸ “Oh! eu estava insano, sonhando coisas selvagens e impossíveis, lembrando-me de homens que tinham libertado suas mulheres, já se ouviu falar nisso” (p.141).

⁹ “Já não sou uma das propriedades do Sr. Pontellier para ser ou não descartada. Eu me entrego a quem eu quero. Se ele chegasse a dizer, “Ei-la, Robert, tome-a e seja feliz; ela é sua”, eu riria de ambos” (p.142).

beijo de amor que a inflamara, reconhecer que entre as sensações que a assaltaram “não havia vergonha ou remorso” (cf. cap. XXVIII), Robert, ao contrário, enquanto iluminado por sua “Psique”, não consegue ultrapassar os limites das imposições sociais, religiosas e culturais. O seu despertar, como seria o de qualquer relação semelhante naquela época, é engolido pelas vozes da ideologia. O bilhete de “Adeus” final reitera o já-dito, o estabelecido, o velho; sua atitude de Cupido passivo não faz brilhar o “delírio” da linguagem.

3.2 A dimensão dialógica: a Santa Ceia ou um “*coup d'état*”?

Ao discutir a importância da noção de intertextualidade, assinalando que os textos são inerentemente intertextuais, ou apelando para Bakhtin (1988a), segundo o qual os textos estão repletos de fragmentos de outros textos, Fairclough (2001) acentua as implicações feitas por Kristeva concernentes à intertextualidade e ao que denomina de mudança social. Para Kristeva (apud Fairclough, 2001, p. 134), a intertextualidade implica “a inserção da história (sociedade) em um texto e deste texto na história”. No primeiro caso, a teórica acentua que “o texto absorve e é construído de textos do passado”; no segundo caso, entende que “o texto responde, reacentua e retrabalha textos passados e, assim fazendo, ajuda a fazer história e contribui para processos de mudança mais amplos, antecipando e tentando moldar textos subsequentes”.

A retomada dessa noção, reiterando-se a dimensão constitutiva, já aludida anteriormente, ou da interdiscursividade (cf. Fairclough, 2001), é necessária ao exame de uma importante cena de *O despertar*: uma ceia, espécie de banquete, oferecido pela protagonista, quase ao final da narrativa, e importantíssima como elemento de interpretação do despertar.

A dimensão dialógica pretendida, a orientar a presente análise, leva em consideração – tendo em mira (cf. Fairclough, 2001, p. 137), que a intertextualidade “é a fonte de muita da ambivalência dos textos” e que, nem sempre, os sentidos se dão a conhecer de maneira tão simples – o conceito de *leitor cooperativo*, de acordo com a acepção de Maingueneau (1996, p. 37), isto é, “para que se proceda à leitura conveniente de um texto, para que este possa ser decifrado, é necessário que o leitor instituído se mostre *cooperativo*, seja capaz de construir o universo de ficção a partir das indicações que lhe são fornecidas”. Maingueneau esclarece que essa atividade cooperativa, típica do leitor, não se refere às intenções do escritor, mas diz

respeito às indicações oferecidas pelo texto por sua conformação e suas prescrições virtuais de decifração.

Portanto, é com base na noção de *leitor cooperativo* que se analisa a cena do “banquete de Edna”, no romance em foco, remetendo-a à Santa Ceia (Cristo e os Doze Apóstolos). A crítica feminista Sandra M. Gilbert (1983, p.89), em seu ensaio “A Segunda Vinda de Afrodite”, argumenta que *The Awakening* é uma ficção feminina que aproxima e revisa o hedonismo do fim do século XIX, para propor um mito feminista e matriarcal de Afrodite como alternativa ao mito patriarcal e masculino de Jesus”. Enfatiza, ainda, que a cena da festa é de muita importância, pois nela Edna preside “sobre uma Última Ceia Swinburniana”, tornando-se a deusa do amor, tal qual a deusa mítica Vênus que, surgindo das águas a elas retornará. Para tal fim, dado o confronto enunciativo tácito entre os dois tipos de discurso e sua representação simbólica, quer se observe o conteúdo do banquete no romance, quer se observe o conteúdo da Santa Ceia na esfera religiosa, da morte-ressurreição de Cristo, há necessidade de se buscar a contribuição teórica de outras abordagens.

Por essa razão, justifica-se a inclusão dos estudos de Mircea Eliade (1988) e de Michel Maffesoli (1985), a respeito do que se denomina de “*Sociologia da orgia*”, bem como dos apontamentos de Bakhtin (1987) sobre o banquete em Rabelais, na sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*.

A noção do “orgiasmo” é fundamental para a compreensão das razões que levam Edna Pontellier a organizar um banquete em sua mansão, na ausência do marido, como uma espécie de despedida de um estado e ingresso em outro. Tal noção responde, também, pelo significado que a orgia, a festa, o banquete, o comer e o beber adquirem no conjunto dos mitos e nas celebrações rituais de toda ordem. No estudo que dedica à história das religiões, Mircea Eliade (2002, p. 291) – ao discutir as relações entre a agricultura e os cultos da fertilidade – esclarece que as origens não se inserem, de forma exclusiva, nas cerimônias agrárias, “se bem que elas tenham sempre coincidências precisas com os ritos da regeneração (‘o novo ano’) e da fecundidade”. A analogia que o autor estabelece entre a mística agrária primordial e a orgia como modalidade da vida coletiva corresponde ao poder germinador das sementes, enterradas, submersas, aparentemente mortas, mas que renascem vivas e regeneradas, tal qual as pessoas na festa orgiástica: fundidas, numa espécie de indiferenciação coletiva e caótica, renascem renovadas ou, conforme Eliade (2002, p. 291), “a abolição das normas, dos limites e das individualidades, a experiência de todas as possibilidades telúricas e noturnas equivalem à

aquisição da condição das sementes que se decompõem na terra, abandonando a sua forma para darem origem a uma nova planta”.

A abordagem de Mircea Eliade é fecunda para que se entenda a simbologia do ato praticado por Edna Pontellier ao dar sua festa: é um ato que incorpora um rito de regeneração para uma nova etapa de vida e, como semente a ser frutificada, Edna precisa partilhá-lo com os outros, numa festa/ orgia coletiva.

Consoante os postulados de Maffesoli (1985), a orgia situa-se no excesso, na desproporção entre a potência e a estrutura. A temática do energetismo, da vida produtiva, do progresso e da ordem, simbolizados por Prometeu, dão lugar à necessidade de um dispêndio improdutivo, simbolizado pela ação dionisíaca.

O autor analisa a improdutividade como um retorno de Dionísio, entendendo que “o corpo enquanto instrumento de produção tem cedido o passo ao corpo erótico” (MAFFESOLI, 1985, p. 35). Identifica a busca do prazer, no sentido do ludismo, e a importância da fantasia como formas de dar vazão ao excesso de racionalismo, de fazer frente ao mundo pragmático do utilitarismo.

Efetivamente, não mais hesitamos em reconhecer o papel primordial da ilusão, do simulacro, que remete ao aleatório fundamental de toda situação humana da qual a morte é o paradigma completo. Ao produzir os efeitos de um removedor de ferrugem, tal lucidez devolve ao jogo ou à fantasia o lugar que lhes cabe; é ela também que vê nas diversas formas do orgasmo, quaisquer que sejam, a expressão do corpo erótico, o qual, com maior ou menor discrição, procura escapar à imposição produtivista. (MAFFESOLI, 1985, p. 35)

Se o valor atribuído ao devaneio e à fantasia encontra alicerce na aliança com o prazer e a volúpia de fruir estes estados de languidez, como uma tentativa de combater o energetismo invasor, então pode-se concluir que a caminhada em direção ao orgasmo encontra amparo em outra concepção de tempo, ou seja, o tempo linear e progressista do produtivismo – que supõe um futuro promissor, um amanhã radioso – é substituído pelo tempo do “aqui e agora”, do desfrutar o hoje e o momento presente. De acordo com Maffesoli (1985, p. 44), “o orgasmo esgota-se no instante (...) não opera sobre um futuro hipotético ou sobre um passado duvidoso. A fascinação passional é sempre pontual, ainda que esta pontualidade possa repetir-se num ciclo sem fim”.

Uma paixão que se esgota no instante, na realização, pelo próprio fato de integrar a morte, assumi-la, e pelo fato de afrontar o destino, é uma repetida

afirmação da eternidade. Como Nietzsche o declarou, de maneira paroxística, “a alegria, porém, não deseja herdeiros nem filhos – a alegria quer a ela própria, quer a eternidade, a repetição das mesmas coisas; ela quer que tudo permaneça eternamente igual.” (MAFFESOLI, 1985, p. 45).

É nessa perspectiva que se pretende analisar o jantar de Edna Pontellier, o último evento deveras significativo em sua mansão. Ele é um ato emblemático de fim e recomeço, daí sua aproximação com os ritos das celebrações primordiais. Não é sem razão que Arobin pergunta sobre ele, valendo-se de uma expressão francesa, com a conotação política de queda de governo: “*What about the dinner? He asked;*” “*the grand event, the coup d’état?*”¹⁰(p. 140).

A protagonista deixa claro que o jantar não é um encontro informal, mas um acontecimento grandioso, uma celebração. Para tal acontecimento, os preparativos serão extremados e convocar-se-á o melhor da casa: “*Oh! It will be very fine; all my best of everything – crystal, silver and gold, Sèvres, flowers, music, and champagne to swim in*”¹¹ (p. 140).

A singularidade atribuída ao jantar não reside, apenas, na própria extensão do capítulo trinta, o que trata do tema, um dos mais longos do romance, mas na analogia que pode ser estabelecida com a “Santa Ceia” e sua decorrente significação no quadro da religião cristã. A primeira analogia diz respeito ao número de convidados: “*She had counted upon an even dozen seating themselves at her round mahogany board, forgetting for the moment that Madame Ratignolle was to the last degree ‘souffrante’ and unrepresentable, and not foreseeing that Madame Lebrun would send a thousand regrets at the last moment*”¹² (p. 142). Embora, efetivamente, sejam apenas dez os convivas ao redor da mesa, a heroína imaginou, inicialmente, que seriam doze, o que sugere a última ceia de Cristo.

Na obra de Kate Chopin, o fato de a protagonista reunir seus amigos e celebrar orgiasticamente com eles envolve duas inferências textuais: num âmbito mais próximo da textualidade narrativa, o fato corresponde a uma espécie de “rito de passagem” em que Edna celebra a saída de um estado (a mulher que está unida ao marido, na mansão) para outro (a mulher que estará liberta, no chalé, dos laços matrimoniais). Essa primeira inferência agrega a

¹⁰ “E sobre o jantar? – ele perguntou; - o grande evento, o Golpe de Estado?” (p.113).

¹¹ “Oh! vai ser ótimo; tudo o que tenho de melhor – cristal, prata e ouro, Sèvres, flores, música e champanhe para se nadar dentro” (p.113).

¹² “Ela calculara uma dúzia exata de pessoas sentadas à sua mesa redonda de mogno, esquecendo-se por um momento de que Madame Ratignolle estava *souffrante* em último grau e inapresentável, e sem prever que Madame Lebrun lhe enviaria milhares de desculpas no último momento” (p.114).

simbologia do espaço como grande atribuidora de significados e busca na imagem da cabana um sentido de refúgio, revelando-se esta, de acordo com Bachelard (2000, p. 48), “como a raiz axial da função de habitar”, um lugar tão carregado de imagens que pertence às lendas: “É um centro de lendas. Diante de uma luz distante, perdida na noite, quem não sonhou com a choupana; quem, mais empenhado ainda nas lendas, não sonhou com a cabana do eremita?”.

A segunda inferência – razão da analogia com a última ceia de Cristo – extrapola o rito de passagem e abarca os ritos de nascimento/ morte/ ressurreição. Por essa razão, assim como a leitura da ceia de Cristo com os apóstolos é um ritual sagrado que antecede o ponto mais alto do cristianismo – Morte e Ressurreição – da mesma forma, no romance de Kate Chopin, embora numa perspectiva profana, o jantar converte-se, também, no prenúncio do ato final correspondente à morte da protagonista. Neste banquete, Edna reina soberana sobre ele, iluminada pela alegria orgiástica da comunhão com seus amigos. Essa iluminação ganha contornos emblemáticos que se espalham pela superfície do texto e merecem análise mais demorada. Para tanto, os aportes teóricos bakhtinianos lançam luz sobre a interpretação a que se pretende proceder em termos de um diálogo intertextual com a Ceia de Cristo.

No livro em que analisa a obra de Rabelais, Bakhtin (1987, p. 243) afirma que as imagens do banquete, isto é, do comer e do beber, estão relacionadas, de maneira direta, às formas da festa popular, mas deixa claro que estas formas não dizem respeito ao comer e ao beber cotidianos. Elas são investidas de um poder maior, porque estão carregadas de um *hiperbolismo positivo*, ou seja, um caráter exageradamente alegre, triunfal, com tendência para a universalidade e a abundância. É o banquete, assim, uma “peça necessária a todo regozijo popular”.

O teórico russo comenta que as imagens do banquete (em estado de metáforas ou epítetos), mescladas às do corpo grotesco, implicam a idéia da deglutição – a grande boca aberta é um motivo dominante no Pantagruel – e da reprodução, isto é, crescimento, parto e fertilidade. Se o comer e o beber se encontram entre as manifestações essenciais da vida do corpo grotesco – dadas suas características de abertura, incompletude e interação com o mundo –, é no comer que essas características se manifestam concretamente: “*O encontro do homem com o mundo* que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si” (BAKHTIN, 1987, p. 245).

No encontro do homem com o mundo do passado, a absorção do alimento não se fazia de maneira triste; ao contrário, era alegre e triunfante. Supunha vitória, celebração e coroamento: fim de luta, término de trabalho. Por essa razão, comer e trabalho eram faces de um mesmo fenômeno. Contudo, como sublinha Bakhtin, de maneira reiterada, o comer e o trabalho eram coletivos, pois remetiam ao povo enquanto acontecimento social, não enquanto fenômeno individual da vida privada. Por conseguinte, é dentro dessa concepção que deve ser entendido o banquete em Rabelais e não como um ato caracteristicamente burguês, comum ao sistema da sociedade de classes.

A natureza vitoriosa e triunfal do banquete permite, assim, associá-lo a outros acontecimentos capitais, como é o caso da conversação à mesa: “enquadramento essencial da palavra sábia, dos sábios ditos, da alegre verdade” (BAKHTIN, 1987, p. 248). A associação da palavra com o banquete é primordial, pois o comer e o beber têm o poder de afugentar o medo e permitir a liberdade. Nas conversações à mesa, Rabelais deixa claro que as distâncias hierárquicas entre as coisas e os valores são minimizadas e que a incompatibilidade entre o alto e o baixo, o sagrado e o profano, o espiritual e o material é sensivelmente diminuída. Aponta uma diferença acentuada entre o vinho e o azeite, associando este como representação do sério piedoso e oficial, enquanto aquele corresponde à libertação do medo e da piedade.

Conforme a perspectiva bakhtiniana, outro fato digno de importância é a ligação entre a conversação à mesa e o futuro, fato que ainda hoje é observado, nos discursos e brindes em banquetes comemorativos: almeja-se que o futuro traga dias melhores e que a felicidade perdure. Durante a festa, a voz do tempo fala em direção ao futuro e as imagens materiais e corporais de exultação e abundância são enunciadas.

Se o banquete possibilita o livre jogo com as coisas sagradas, permitindo a libertação dos medos, através da embriaguez facilitada pelo vinho, deve-se verificar por outro lado, sua relação com a morte. A idéia, aqui, não é de finitude – daí que um banquete não comporta a tristeza –, mas de renovação e renascimento. O filósofo russo conclui seu capítulo pontuando que as imagens do comer e do beber, em Rabelais, não têm nada em comum com a imobilidade da vida cotidiana privada; ao contrário, essas

imagens são profundamente *ativas e triunfantes*, pois elas completam o processo de trabalho e de luta que o homem, vivendo em sociedade, efetua com o mundo. Elas são universais, porque têm por fundamento a abundância crescente inextinguível do princípio material. Elas são universais e misturam-se organicamente às noções de vida, morte, renascimento e renovação. Misturam-se organicamente também à idéia de *verdade*, livre e lúcida, que não conhece nem o medo nem a piedade, e

portanto também à palavra sábia. Enfiam, penetra-as a idéia do tempo alegre, que se encaminha para um futuro melhor, que mudará e renovará tudo à sua passagem. (BAKHTIN, 1987, p. 264)

As análises procedidas por Bakhtin à obra de Rabelais, a propósito das imagens do banquete, são elucidativas para a exploração da festa dada por Edna Pontellier. Primeiramente, deve ser acentuado que a obra de Kate Chopin, publicada em 1899, não está referendando, *ipsis litteris*, as imagens medievais e renascentistas, típicas da obra de Rabelais.

A recorrência, então, à análise que Bakhtin faz do tema da festa e do banquete em Rabelais justifica-se por uma razão bastante simples: o aproveitamento teórico da interpretação das imagens do banquete como algo que extrapola o tempo medieval e pode ser visualizado enquanto símbolo. Não importa, no romance de Chopin, interpretar o banquete enquanto um acontecimento mundano no ambiente socializado dos Pontellier; não é a festa privada em uma sociedade de classes que importa discutir. O que se pretende, a partir da teorização que tanto Bakhtin quanto Maffesoli dão, respectivamente, ao banquete e à orgia, é aproveitar o caudal simbólico que essas imagens geram no romance como reveladoras de índices do despertar.

O primeiro índice textual significativo, na obra de Kate Chopin, após a narrativa deter-se na especificação e apresentação dos convidados à ceia, relaciona-se às imagens de triunfo, abundância, celebração, universalidade e regozijo, aspectos apontados por Bakhtin como deveras reveladores. O esmero na descrição da mesa sugere o ambiente requintado de uma ceia real e não é à toa que Edna, nos parágrafos seguintes, será comparada a uma rainha. A organização semântica dos substantivos, adjetivos e verbos produzem efeitos de sentido que exploram a figuração temática associada a uma festa real. A suntuosidade da mesa é obtida por uma série de expedientes textuais, tanto do ponto de vista lexical quanto semântico e sintático:

a) presença de adjetivações que evocam pompa e brilho em relação à arrumação da mesa: “*an effect of splendor conveyed by a cover of pale yellow satin under strips of lace work.*”; “*massive brass candelabra*”; “*full, fragrant roses, yellow and red*”; “*crystal which glittered like the gems which the women wore*”¹³; as cadeiras comuns foram substituídas “*by*

¹³ “... um efeito de esplendor provocado por uma toalha de cetim amarelo claro sob faixas de passamanaria. Havia velas de cera em maciços candelabros de bronze, ardendo suavemente sob quebra-luzes amarelos; havia uma profusão de rosas desabrochadas e perfumadas, amarelas e vermelhas. Havia prata e ouro, como ela prometera, e cristais que cintilavam como as gemas usadas pelas mulheres” (p.115).

the most commodius and luxurious”¹⁴; a dona da casa estava usando “*a magnificent cluster of diamonds.*”¹⁵ (p. 143);

b) obsessiva repetição da palavra amarelo, conotando a idéia de riqueza e configurando a associação semântica com ouro: “*pale yellow satin*”; “*yellow silk shades*”; “*fragrant roses, yellow and red*”¹⁶;

c) presença de verbos que evocam o campo imagístico das reverberações e luminosidades: “*burning*”, “*glittered*”, “*sparkled*”¹⁷ ;

d) descrição de um licor servido como algo raro em termos de excentricidade em relação à cor: “*she could compare it to nothing she had ever seen, and the garnet lights which it emitted were unspeakably rare*”¹⁸ (p. 144).b

Outro índice que chama atenção no trigésimo capítulo (textualmente, está enunciado em primeiro lugar), é a especificação dos convidados. Já foi destacado, anteriormente, numa relação com a Santa Ceia, que a protagonista imaginava um jantar com doze convidados, número que se reduziu a dez. Estes (*Mr. and Mrs. Merriman, Mrs. Highcamp, Alcée Arobin, Mademoiselle Reisz, Monsieur Ratignolle, Victor Lebrun, Miss Mayblunt, Mr. Gouvernail*), acrescidos da anfitriã, formam um grupo restrito e seletivo, pois foram “*selected with discrimination*”. Embora algumas pessoas do convívio mais direto de Edna – como é o caso de Adèle Ratignolle, do próprio marido e de Robert Lebrun, estivessem impossibilitados de participar da festa – os convidados merecem uma mirada mais cuidadosa. Causa surpresa, por exemplo, a condescendência de Mademoiselle Reisz em ter aceito o convite; da mesma forma, é estranha a presença de Victor Lebrun (tão diferente do irmão) ao lado de Alcée Arobin, embora tenha sido enunciado, textualmente, que ele, estando na cidade, “*bent upon relaxation, had accepted with alacrity*”¹⁹ (p. 142). Como, então, no contexto de uma festa tão singular, pode ser explicada uma confraternização de pessoas tão díspares ao redor de Edna?

Fundamentalmente, assim como na Santa Ceia os apóstolos se reúnem ao redor do Mestre, neste jantar profano os convidados reúnem-se ao redor da anfitriã que mantém com eles uma relação simbólica de ascendência e poder real: “*There was something in her attitude,*

¹⁴ “pelas mais cômodas e luxuosas” (p.116).

¹⁵ “uma magnífica tiara de diamantes” (p.116).

¹⁶ “toalha de cetim amarelo; quebra-luzes amarelos; rosas desabrochadas e perfumadas, amarelas e vermelhas” (p.115).

¹⁷ “ardendo; cintilavam; faiscavam” (p.115).

¹⁸ “Ela não o compararia a nada que tivesse visto, e os tons de granada que ele emitia eram indescritivelmente raros” (p.116).

¹⁹ “atrás de diversão, aceitara entusiasticamente.” (p.115)

*in her whole appearance when she leaned her head against the high-backed chair and spread her arms, which suggested the regal woman, the one who rules, who looks on, who stands alone*²⁰ (p. 146). Essa conotação de realeza, no porte e nas atitudes de Edna, enunciada como “*regal woman*”, é tão presente, que, ao ausentar-se do banquete, Mademoiselle Reisz despede-se dela, murmurando em francês: “*Bonne nuit, ma reine; soyez sage*” (146), saudação que pode ser traduzida por: “Boa noite, minha rainha; seja sábia”.

Assim, por que razão esses convidados são tão caros à rainha? Por que, nesse grupo tão profano, tão alegre e tão ruidoso, não há espaço para outras pessoas do convívio familiar? Primeiramente, é sintomático que todos os participantes da festa estabelecem, em grau maior ou menor, um paralelismo com o “despertar” de Edna Pontellier. Eles são coadjuvantes de um processo de libertação e, de uma forma ou de outra, auxiliaram-na a ver o mundo diferentemente: Alcée Arobin enquanto expressão do erotismo; Mademoiselle Reisz enquanto independência profissional. Os outros, se não são auxiliares diretos de libertação, também não se caracterizam como empecilhos. Por isso, é inadmissível a presença de Madame Ratignolle, de Robert Lebrun e do próprio marido. Tanto Adèle quanto Mr. Pontellier representam linguagens que estão sendo questionadas por Edna: o discurso da mulher-mãe e o discurso da mulher-esposa, ambos atrelados à esfera fechada do lar e da domesticidade. No caso de Robert Lebrun, até aquele momento, ele representa a imagem do amor perfeito e visceral. Na verdade, ele é o sujeito da paixão, pelo qual vale a pena imolar-se. Ele corresponde à suprema satisfação, simbiose do corpo e da alma. Sua presença não traria ao banquete a simbolização de uma festa ritual, uma vez que esta festa celebra a possibilidade do que está por vir, o augúrio do futuro, embora este, depois, se revele às avessas. O comportamento final de Robert – o bilhete Adeus porque te amo – credencia a linguagem do assujeitamento, do valor às convenções e normas estabelecidas.

Entretanto, indiretamente aludida por Victor, a presença do irmão fica registrada quando ele canta a música-tema de Edna e Robert: “*Ah! Si tu savais/ Ce que tes yeux me disent...*”²¹ (p. 120), razão de a protagonista indispor-se com o convidado e solicitar que parasse com a cantoria.

Um terceiro indício a revelar a interdiscursividade com a ceia cristã pode ser depreendido da fala de Edna relacionada ao que Bakhtin (1987) coloca como a idéia do tempo alegre, encaminhado para um futuro melhor.

²⁰ “Havia algo em sua atitude, em toda a sua aparência, quando reclinava a cabeça contra a cadeira de espaldar alto e estendia os braços, que sugeria a mulher régia, aquela que governa, que avalia, que não tem par” (p.118).

²¹ “Ah! se tu soubesses/ O que teus olhos me dizem...” (p.120).

No discurso cristão, a instituição da eucaristia: “Tomai. Isto é o meu corpo” (Marcos 14, 22), representando a realidade da presença do corpo do Senhor nas aparências do pão, assim como a representação da aliança através da simbolização do vinho: “Este é o meu sangue, o sangue da aliança, que vai ser derramado por muitos” (Marcos 14, 24), evidencia a importância do comer e do beber como um ato que demanda renovação e repetição por parte dos discípulos, seus seguidores. Da mesma forma, na Ceia, Cristo atualiza o gesto sacrificial que será realizado na cruz: “Toda vez que comeis este pão e bebeis este cálice, anunciais a morte do Senhor, até que ele venha” (Coríntios 11, 26).

Na obra *O despertar*, a protagonista Edna Pontellier, investida das funções simbólicas de rainha, convoca seus súditos mais fiéis para que participem de seu banquete e celebrem com ela, a partir da comemoração aos seus vinte e nove anos: “*In good time I expect you to drink my health. Meanwhile, I shall ask you to begin with this cocktail (...) composed by my father...*”²² (p. 144). Nesta passagem, em que Edna solicita que bebam o coquetel composto por seu pai, novamente a alusão com a Santa Ceia fica evidenciada: beber o “sangue de Cristo” e “comer o seu corpo” remete a um ato de vontade divino, solicitado pelo Pai. Portanto, comer e beber, no âmbito sagrado, envolve o corpo e o sangue de Cristo; no âmbito profano do romance, beber o coquetel do pai, remete à imolação do corpo e sangue da protagonista.

Contudo, o indício mais sugestivo de aproximação entre os dois textos está na explicitação da imagem de opressão e de angústia que se apossa de Cristo (no texto bíblico) e de Edna (no texto ficcional). No texto bíblico, nomeado como *A agonia no Getsêmani*, Cristo presente – com extremo horror que seu fim está próximo:

Tomando consigo Pedro, Tiago e João, começou a sentir pavor e tédio. Disse-lhes: “Minha alma sente uma tristeza mortal. Ficai vigiando aqui!” Adiantou-se um pouco, prostrou-se por terra e pedia que, se possível, esta hora passasse longe dele. Ele dizia: “Abbá (Pai)! Tudo te é possível: afasta de mim este cálice; porém, não o que eu quero, mas o que tu queres!” (Marcos 14, 33-36).

A tristeza mortal pressentida por Cristo, dado que morreu como homem, é bem marcada no texto bíblico, como se antevisse a dor crucial que viria.

²² “Espero que bebam à minha saúde no momento oportuno. Até lá, devo lhes pedir que comecem com este coquetel (...) composto por meu pai” (p.116).

No texto ficcional, em meio aos reflexos radiantes da celebração e do regozijo, Edna é tomada por uma grande sensação de angústia e opressão. Sob esse aspecto, o texto de Kate Chopin contraria uma das características da festa popular, enunciadas por Bakhtin (1987) a respeito da obra de François Rabelais, ou seja, o fato de que a tristeza não deve integrar o banquete, embora a morte – enquanto renascimento e renovação – possa fazê-lo.

O tom paródico à opressão de Cristo, no texto bíblico, pode ser encontrado no romance na seguinte passagem:

But as she sat there amid her guests, she felt the old ennui overtaking her; the hopelessness which so often assailed her, which came upon her like an obsession, like something extraneous, independent of volition. It was something which announced itself; a chill breath that seemed to issue from some vast cavern wherein discords wailed. There came over her the acute longing which always summoned into her spiritual vision the presence of the beloved one, overpowering her at once with a sense of the unattainable.²³ (p. 146)

A citação acima, além de exemplificar a aproximação intertextual no que se refere à questão da opressão, remete as imagens para o contexto final do romance e antecipa a significação do despertar. O que pode significar esse conjunto de sensações que se apossam da protagonista? Observando-se o campo semântico que constitui o parágrafo, é possível extrair uma série de inferências textuais:

a) a linguagem do fragmento sugere mais do que informa. A apreensão da realidade se dá, basicamente, através de impressões sensoriais, muito embora estas apelem para a vacuidade dos sentidos, própria da linguagem impressionista;

b) o objeto de que fala o fragmento – o que Edna sentiu naquele momento – corresponde a uma espécie de sentimento já vislumbrado anteriormente, mas que parece incorporar-se ao inconsciente da protagonista. Este sentimento é descrito através da predominância de termos negativos e abstratos: “*the old ennui*”, “*the hopelessness*”, “*an obsession*”, “*something extraneous*”, “*something which announced itself*”, “*a chill breath*”, “*vast cavern*”, “*sense of unattainable*”²⁴;

²³ “Mas ali sentada em meio a seus convidados, Edna sentiu o antigo tédio se assenhorando dela; a desesperança que tão freqüentemente a assediava, que descia sobre ela como uma obsessão, como algo que vinha de fora, à revelia de sua vontade. Era algo que se anunciava; um sopro frio que parecia sair de uma vasta caverna onde gemem as desarmonias. Descia sobre ela então uma saudade lancinante que sempre convocava para sua visão espiritual a presença do amado, subjugando-a instantaneamente com a sensação do inatingível.” (p.118)

²⁴ “o velho tédio; a desesperança; uma obsessão; algo que vinha de fora; algo que se anunciava; um sopro frio; vasta caverna; sensação do inatingível” (p.118).

c) a narrativa apela para a animização do tédio e da desesperança, como algo incontrolável, como um ser que vem de fora: “(...) *like something extraneous, independent of volition. It was something which announced itself (...)*”²⁵;

No campo léxico-sintático, outras inferências podem ser detectadas:

a) o elemento coesivo que introduz o parágrafo, “*but*”, estabelece contradição ao enunciado anterior. Como o enunciado anterior corresponde a uma descrição da festa radiante, alegre, rica e prazerosa que estava sendo levada a efeito na mansão de Edna Pontellier, fica evidente que este parágrafo introduz a nota de tristeza e oposição à festa. Metaforicamente, é a desesperança insistindo sobre a alegria, a solidão insistindo sobre o agrupamento, a morte insistindo sobre a vida;

b) os períodos, compostos pela presença reiterada de orações adjetivas, que traduzem juízos de valor subjetivo, apelam para a ambigüidade e contribuem para acentuar o tom difuso e abstrato. Pode-se perguntar: o que, repentinamente, a personagem sentiu, em meio à alegria do banquete? Resposta: “o antigo tédio, a desesperança”. O leitor se indaga, exigindo uma explicação mais concreta e, então, recebe como resposta uma série de orações adjetivas que ampliam a atmosfera de vacuidade na explicação da tal desesperança: “*which so often assailed her*”, “*which came upon her like an obsession*”, “*which announced itself*”²⁶;

c) o segundo período do parágrafo inicia indefinindo o objeto – “*It was something*” –, mas dando-lhe vida própria – “*which announced itself*” – e, depois, especificando-o mais significativamente: “*a chill breath that seemed to issue from some vast cavern wherein discords wailed*”. Ora, esse “algo” que não se sabe o que é, que tem vida própria, contrário à alegria, espécie de sopro gelado a sair de uma caverna onde gemem as desarmonias, pode ser identificado como o pressentimento da morte.

O apelo a uma linguagem carregada de expressões difusas e abstratas, introduzindo orações remissivas, que mais aumentam, de que atenuam a área de ambigüidade, demonstra o domínio lingüístico e poético de Kate Chopin ao tratar a imagem da morte: uma espécie de visita estranha, glacial, que gera opressão e desesperança. No meio do grupo, de repente, a personagem está só. Contudo, para aplacar essa solidão a protagonista convoca a presença espiritual do amado, não especificamente de seu corpo, mas de sua alma. É a “psique” na sua

²⁵ “como algo que vinha de fora, à revelia de sua vontade. Era algo que se anunciava” (p.118).

²⁶ “que tão freqüentemente a assediava, que descia sobre ela como uma obsessão, que se anunciava;” (p.118).

relação com o amor-alma: “*There came over her the acute longing which always summoned into her spiritual vision the presence of the beloved one*”²⁷.

O ensaio que Octavio Paz (1976, p. 175-191) dedica à solidão é exemplar para explicar o parágrafo dissonante no capítulo que trata da festa-banquete em *The Awakening*. O autor inicia pontuando, dialeticamente, que “o homem é o único ser que se sente só e o único que é busca de outro”. Quando se sente a si mesmo, sente-se enquanto carência do outro e enquanto solidão. Ao nascermos rompemos os laços com o útero materno, onde o desejo e a satisfação não tinham pausa; depois, o consentimento de ruptura se transforma em solidão e passamos a vida fazendo esforços inauditos para aboli-la. Mas, como a vida transcorre ente o nascer e o morrer, o que é a morte? “Morrer será voltar para lá, para a vida de antes da vida?” (PAZ, 1976, p. 176). Qual é a razão do pressentimento que se apossa de Edna Pontellier? Como a protagonista não consegue verbalizá-lo claramente, anseia por fazê-lo, pois, como todo o ser humano, aspira fugir dos contrários que a dilaceram. Daí que as penas de amor são penas de solidão, ou, conforme o pensador e poeta mexicano:

(...) se tudo (consciência de si, tempo, razão, costumes, hábitos) tende a fazer de nós os expulsos da vida, tudo também nos atrai a voltar, a descer ao seio criador de onde fomos arrancados. E pedimos ao amor – que, sendo desejo, é fome de comunhão, fome de cair e morrer tanto quanto de renascer – que nos dê um pedaço de vida verdadeira, de morte verdadeira. Não lhe pedimos a felicidade, nem o repouso, mas sim um instante, apenas um instante, e vida plena, em que os contrários se fundam, e vida e morte, tempo e eternidade, compactuem. Confusamente sabemos que vida e morte são apenas dois movimentos, antagônicos mas complementares, de uma mesma realidade. Criação e destruição se fundam no ato amoroso; e, durante uma fração de segundo o homem entrevê um estado mais perfeito. (PAZ, 1976, p. 177)

As ponderações de Octavio Paz ilustram na trajetória da protagonista de *O despertar*, o duplo significado da solidão: “ruptura com o mundo e tentativa de criar outro”. Edna Pontellier, em meio ao esplendor da festa, também teve a sua “agonia no Getsêmani”. Mas, se seu pressentimento pressagia, como acontece nos capítulos finais, a morte da heroína, numa alusão ao intertexto bíblico, a morte é apenas o cumprimento da ressurreição de Cristo. No caso do romance, a morte da protagonista é um dos legados de vida que *O despertar* possibilita aos seus leitores. Dito de outra forma, se a morte de Cristo é a afirmação do sentido religioso fundamental, o da ressurreição, no caso de Edna Pontellier, o enunciado de sua ação

²⁷ “Descia sobre ela então uma saudade lancinante que sempre convocava para sua visão espiritual a presença do amado” (p.118).

encaminha-se para a morte sem a perspectiva da ressurreição. Contudo, como bem observa Maingueneau (2001, p. 5), todo o enunciado “é o produto de um acontecimento único, sua *enunciação*, que supõe um *enunciador*, um *destinatário*, um *momento* e um *lugar* particulares”. Assim, tomado enquanto enunciação, o discurso do romance ultrapassa o seu tempo e, metaforicamente, pode ser lido como ressurreição.

4 MARCAS LINGÜÍSTICAS DA LUTA HEGEMÔNICA

O primeiro capítulo de *O despertar*, centrado na personagem de Mr. Pontellier, constitui uma espécie de cenário resumido, no qual terá desfecho a trama romanesca. A descrição deste cenário, fundamental enquanto moldura de uma ação que se anuncia, é marcada, lingüisticamente, pelo emprego de formas verbais que estabelecem uma dicotomia significativa entre os enunciados atribuídos a diferentes personagens ou situações. Olhar para esta divergência entre os empregos de tempos verbais “imperfeitos” e os das formas “perfectivas” implica atentar para um tipo de modalidade discursiva que, ao mesmo tempo em que contrapõe a narração à descrição, atribui a estas formas um significado ideológico identificando um discurso dominante e centralizador, contra o qual os outros discursos são construídos.

Ao discutir a diferença entre o imperfeito e as formas consideradas perfectivas, no capítulo que intitula “Realce e descrição”, Maingueneau (2001, p.67-83) acentua o valor fundamental que tais tempos desempenham na narração literária, afirmando que

Enquanto no uso ordinário da língua o imperfeito denota processos contemporâneos de uma marca de passado, na narração *trata-se, ao contrário, de distinguir dois níveis*: de um lado, os acontecimentos que fazem a ação progredir, representados pelas formas do passado simples; do outro, no imperfeito, o nível dos processos colocados como exteriores à dinâmica narrativa. (MAINGUENEAU, 2001, p. 68)

Recorrendo ao lingüista alemão H. Weinrich, Maingueneau propõe a utilização de uma metáfora de ordem pictural, falando de “primeiro plano” para as formas perfectivas e de “pano de fundo” para as formas do imperfeito, embora deixe bem claro o caráter de complementaridade estabelecido entre essas formas: “não é o imperfeito enquanto tal que atribui a um enunciado a categoria de enunciado de pano de fundo, mas a *relação* entre o imperfeito e as formas perfectivas (nas quais incluímos o presente histórico)” (MAINGUENEAU, 2001, p. 68).

4.1 Utilização da narração e descrição como estratégia textual de hegemonia

O capítulo que abre *O despertar* funciona, característica das narrativas clássicas, como uma espécie de apresentação introdutória do discurso literário – personagens, tempo e espaço – justificando-se a predominância de processos mais descritivos sobre os narrativos. A primeira cena descrita é a precisa imagem de um pássaro engaiolado:

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

A alusão à linguagem mista do pássaro e ao seu espaço de atuação (preso em uma gaiola) antecipa a imagem da heroína do romance e contribui para caracterizar a especificidade do cenário. É interessante observar que, de imediato, ao estabelecer a linguagem estranha do animal, pouco decifrada pelos outros, o narrador abre uma exceção: *“unless it was the mocking-bird that hung on the other side of the door...”² (p. 1).*

Assim, a abertura do texto configura-se como descrição de pássaros que, de certa forma, são imobilizados em seus espaços e em seus cantos, tal qual, posteriormente, dar-se-á com Edna Pontellier e Robert Lebrun. Quem pode discordar ou indispor-se com tais pássaros é Mr. Pontellier. Ele entra na narrativa através de ações determinadas por formas verbais que se contrapõem à passividade descritiva, característica dos verbos que compõem o pano de fundo. Sua primeira aparição textual é marcada por ações completas, por eventos perfectivos, mesmo que estes envolvam contrariedade em relação ao fato de não poder ler seu jornal de forma sossegada, vítima das interferências do papagaio: *“Mr. Pontellier arose with an expression and exclamation of disgust. He walked down the gallery and across the narrow ‘bridges’ (...)³ (p. 1).*

As ações “ergueu-se” e “caminhou” exemplificam tais eventos, relacionando-os às atitudes comportamentais de Mr. Pontellier.

¹ “Um papagaio verde e amarelo empoleirado numa gaiola pendurada do lado de fora da casa repetia incessantemente:”

“Fora! Fora! Sacramento! Tudo bem!” Ele podia falar um pouco de espanhol e também de uma língua que ninguém entendia...” (p.11).

² “exceto talvez o tordo que ficava pendurado no lado oposto da porta” (p.11).

³ “O Sr. Pontellier ergueu-se com uma expressão e uma exclamação de desgosto. Caminhou pela varanda cruzando as “pontes” estreitas (...)” (p.11).

Ainda no decorrer do primeiro capítulo, depois de deter-se na focalização de Mr. Pontellier – seus hábitos e sua descrição física – a narrativa desloca-se enumerando uma série de ações constitutivas, semelhantes ao que Maingueneau (p. 78) denomina de “descrição-passeio”:

“The chattering and whistling birds were still at it (...); the Farival twins, were playing a duet (...); Madame Lebrun was bustling in and out, giving orders (...) a lady in black was walking demurely up and down, telling her beads (...) Some young people were out under the water-oaks playing croquet.”⁴ (p.2).

Embora os eventos verbais que constituem o pano de fundo, do ponto de vista semântico – como é o caso de “persistiam”, “tocavam”, “entrava”, “caminhava”, e “jogavam” –, não marquem ações imóveis, a ordem destas ações não interfere na progressão narrativa: se a ordem das mesmas for alterada, não haverá uma alteração, exceto estilística, talvez, na sucessão temporal dos acontecimentos.

Ao analisar a diferença entre o narrar e o descrever, no que considera como contribuição para uma discussão sobre o Naturalismo e o Formalismo, Georg Lukács (1968), em seu ensaio escrito em 1936, propõe – enquanto critério para caracterizar a atitude naturalista como oposta à realista – o predomínio do método descritivo sobre o narrativo. O filósofo húngaro ilustra seu ensaio e justifica sua tese com base nos romances *Naná* e *Ana Karenina*, respectivamente, de Zola e L. Tolstói. Fundamentalmente para Lukács (1969), as formas descritivas, por corresponderem ao ponto de vista do espectador; por se deterem nos detalhes minuciosos, os quais podem ser facilmente suprimidos; por implicarem uma atitude de aceitação passiva por parte do leitor; por apontarem para um episódio casual do enredo, estão alicerçadas no método da “casualidade”, correspondendo, por parte do autor, a uma atitude de observação da realidade.

Por outro, enfatiza Lukács, as formas narrativas não constituem uma digressão no romance, mas dizem respeito a um evento crucial; correspondem ao ponto de vista de um leitor participante, não de um mero espectador; implicam um narrador que distingue e ordena, que não nivela todas as coisas e, conseqüentemente, estão em relação direta com o método da necessidade e de uma atitude de participação e posicionamento perante a realidade. Embora a

⁴ “As aves palradoras e canoras persistiam na sua animação (...); as gêmeas Farival tocavam um dueto (...); Madame Lebrun entrava e saía atarefada distribuindo ordens (...); uma senhora de preto caminhava com ar compenetrado para cima e para baixo, rezando o terço (...); algumas crianças jogavam croqué debaixo dos carvalhos...” (p.11-12).

tese de Lukács (1968, p.57-59) deva ser compreendida com base em sua concepção marxista, segundo a qual o modo de representar a realidade não é fruto do acaso, mas surge de uma necessidade histórica determinada, a importância que atribui à narração, em detrimento da descrição, é significativa para que se compreenda o papel hegemônico desempenhado por Mr. Pontellier, a partir de marcas discursivas que pretendem caracterizar ações perfectivas e acabadas, ao contrário do discurso das outras personagens, inicialmente apresentadas.

Ao contrário de uma atitude de observação, possibilitada pelo predomínio da descrição – conforme Lukács –, no caso de Kate Chopin, os eventos descritivos não têm um fim em si mesmos. Eles se colocam a serviço da narrativa e funcionam como índices de significado, estejam estes claros ou metaforicamente aludidos.

Conforme Barbara Ewell (1986, p. 141), quando Kate Chopin inicia seu terceiro romance, em 1897, seus poderes ficcionais já estavam consolidados, através de um refinamento possibilitado pela disciplina em relação à técnica da escrita de contos e suas recentes experiências com o poema em prosa.

De fato, a questão central do último romance de Chopin é aquela que ela tinha desenvolvido, de certa forma, em seu primeiro: como alguém (especialmente feminino) alcança integridade pessoal num mundo de restrições convencionais? É um problema que Chopin constantemente enfrentou como escritora e, as conclusões a que ela chegou implicavam tanto comprometimento quanto fracasso, incorporando sua visão em motivos e estilos convencionais (...). Ela tinha, para ecoar a bela expressão de Elaine Showalter, aprendido a expressar a “zona selvagem” de sua própria perspectiva através de restrições convencionais a um realismo cuidado. O que ela tinha, ainda, que aprender – assim como Edna – foi o ultraje com que seu simples esforço em contar a verdade seria recebido. (EWELL, 1986, pp 142-43; trad. nossa).

Embora as concepções teóricas sobre descrição e narração advoguem postulados diferenciados, e partindo-se da premissa de Maingueneau (2001, p. 80), segundo a qual “a lingüística pode contribuir para tornar inteligíveis os processos que garantam a coesão dos textos descritivos, mas ela seria incapaz de explicar a função descritiva da narração”, o que se pretende, na abordagem do primeiro capítulo de *O despertar*, é reiterar as implicações que os tempos verbais oferecem, sinalizando-se como marcas discursivas de independência e autoritarismo. Importa dizer, também, que a narração faz a história evoluir, pois supõe um

caráter de seqüência temporal e progressão, principalmente possibilitado pelos verbos, enquanto a descrição parece suspender o tempo dos acontecimentos.

Sob esse aspecto, na medida em que Mr. Pontellier é apresentado de forma a destacar-se na narrativa – através de ações realizadas por “formas verbais perfectivas”, diferentemente do conjunto dos outros elementos apresentados (pessoas, animais, objetos) –, seu papel de agente seqüencial dos eventos narrativos implica uma forma discursiva típica da metamorfose, fundada na transformação e no dinamismo. Decorre, então, que a alteração do quadro reproduzido pelo cenário e formado pelos enunciados que compõem o pano de fundo, só é possibilitada pela ação, basicamente, de apenas um só personagem específico: “*Mr. Pontellier finally lit a cigar and began to smoke (...). He fixed his gaze upon a white sunshade that was advancing at snail’s pace from the beach*”⁵ (p. 2). Mesmo que existam outros elementos indicadores da progressão narrativa, como é o caso dos dêiticos (*once in a while* e *finally*, por exemplo), a reiteração de enunciados que, no discurso, constroem uma realidade que altera a progressão interna é atribuída aos verbos que indicam ações referentes ao marido da protagonista.

A primeira vez que Edna Pontellier aparece na narrativa, o leitor a vê sob a lente de Mr. Pontellier. E, em decorrência do fato deste ter fixado o olhar num ponto móvel, o leitor, por sua vez, também acompanhará o mesmo ponto. Portanto, a protagonista é percebida pelo olhar do outro e dada ao leitor, inicialmente, como um objeto que se aproxima. No que se refere ao discurso possibilitado pela descrição, é evidente que o autor, ao construir a realidade, compõe um momento de um tempo que “nunca” pára, dado que as coisas não são fixas.

Entretanto, quando a personagem passa a existir pela focalização do outro, *a priori*, sua identidade carece de afirmação. Observe-se, igualmente, que de forma indireta e simbólica, os pássaros já haviam prefaciado a presença de Edna e Robert. Agora, num outro nível, sua presença modifica-se e caminha da metáfora do pássaro (papagaio) para o objeto (guarda-sol). Dentre as concepções possibilitadas pelas abordagens teóricas sobre a descrição, fica evidente o aparecimento da personagem feminina enquanto parte de um cenário, moldura, pano de fundo. Sobre tal cenário, as ações que fazem a história evoluir, no primeiro capítulo do romance, que marcam a progressão dos acontecimentos são atribuídas à personagem

⁵ “O Sr. Pontellier finalmente acendeu um cigarro e começou a fumar (...) Fixou o olhar num guarda-sol branco que avançava vagarosamente desde a praia” (p.12).

masculina, isto é, a Mr. Pontellier, corroborando a idéia de que este representa a ideologia dominante nesse início da narrativa.

No caso do discurso que apela para a descrição, os enunciados não se resolvem apenas pelos verbos das formas imperfeitas mas, igualmente, por elementos que qualificam ou pormenorizam a realidade e, no capítulo em questão, dão uma espécie de fotografia comportamental do espaço em Grand Isle, na costa do Golfo do México.

Um segundo aspecto a ser discutido neste primeiro capítulo, aponta para os sujeitos dos enunciados. Novamente, a voz de posse sobrepõe-se e, sub-repticiamente, deixa transparecer o tom irônico sobre a forma como as relações matrimoniais são mantidas. Para analisar esta questão, faz-se necessário recorrer, novamente, às imagens enunciativas, responsáveis pelo aparecimento das personagens. Embora do ponto de vista sintático-gramatical, um nome, qualquer que ele seja, possa comumente integrar-se à categoria de sujeito do enunciado, do ponto de vista semântico, esse nome oferece uma série de reflexões que vão desde a questão da amplitude da compreensão a questões de ordem ideológica e cultural. Se, conforme abordado por Paula Treichler (1993), a primeira aparição da personagem masculina é feita através do designativo “Mr. Pontellier”, este não é o caso para a personagem feminina, Edna, nem tampouco para seu acompanhante Robert Lebrun.

Da perspectiva simbólica, há uma descrição alusiva a um papagaio, cuja língua irritante é incompreensível, exceto ao tordo que estava pendurado ao lado. Ora, os animais do texto constituem belas imagens metafóricas de seres que estão aprisionados em suas gaiolas douradas, e repetem uma linguagem desarticulada num ambiente exótico. Embora a alusão a esses seres não seja explícita – comparando-os a Edna e Robert – há bastante coerência na exploração dos mesmos em relação ao que eles representam para o Sr. Pontellier, uma vez que este “(...) *had the privilege of quitting their society when they ceased to be entertaining*”⁶(p. 1).

Agora, em relação à entrada textual de Edna, no discurso literário da obra, observa-se que tal entrada é assumida, não como sujeito do enunciado, mas com uma função de adjunto adverbial, isto é, a personagem está sob o guarda-sol branco, ponto movente no qual se fixa o olhar do marido: “*He fixed his gaze upon a white sunshade that was advancing at snail’s pace from the beach.*”⁷ (p. 2). Interpretando-se estas marcas discursivas é possível relacioná-las figurativamente a uma objetificação da personagem feminina cuja vida será sempre um

⁶ “(...) tinha o privilégio de deixar sua companhia quando deixassem de diverti-lo” (p.11).

⁷ “Fixou o olhar num guarda-sol branco que avançava vagarosamente desde a praia” (p.12).

apêndice, um adjunto que se coloca abaixo do sujeito enunciado e ao lado do verbo que comanda a ação.

A figuração da representação da mulher como propriedade do marido não é fruto de interpretação abusiva; o discurso do narrador deixa claro que, ao admoestar a esposa pelo banho de sol em excesso, Mr. Pontellier “(...) *added, looking at his wife as one looks at a valuable piece of personal property which has suffered some damage*”⁸ (p. 3). A esse respeito, são procedentes as colocações de Paula A. Treichler quando analisa a construção da ambigüidade no romance.

Edna Pontellier primeiro aparece em *The Awakening* quando seu marido percebe-a à distância, como “um guarda-sol branco que avançava vagarosamente desde a praia”; à medida que se move mais perto, ficamos sabendo que “embaixo da copa debruada de rosa vinham sua esposa, Sra. Pontellier, e o jovem Robert Lebrun”. Então, o objeto literal que nos é primeiramente mostrado dá lugar a sua designação oficial como “sua esposa” e finalmente seu verdadeiro nome, na sua forma mais formal. (Somente mais tarde ela é regularmente chamada de “Edna Pontellier” ou “Edna”, um dispositivo de designação que regula nossa distância e afinidades).” (TREICHLER, 1993, p.4; trad. nossa)

Em síntese, do ponto de vista dos recursos da tipologia narrativa usados por Kate Chopin, em especial a descrição e a narração, o primeiro capítulo do romance, funcionando como introdução e apresentação da cena enunciativa – personagens, localização espacial e temporal – mesmo configurando-se como uma espécie de grande moldura sobre a qual a história será inscrita, diferencia a apresentação das personagens. Enquanto Mr. Pontellier é apresentado através de ações verbais perfectivas, responsáveis pela progressão temática, a entrada textual das outras personagens (a mulher, Robert, os animais e objetos) é anunciada mediante o uso de formas imperfectivas, correspondentes, em língua portuguesa, ao pretérito imperfeito. Depreende-se, então, que a própria utilização verbal é um expediente retórico significativo de marcas de hegemonia que subjazem ao texto romanesco.

⁸ “(...) olhou para sua esposa como se olha para uma peça valiosa de propriedade pessoal que sofrera alguns danos” (p.12).

4.2 O discurso indireto livre na caracterização da relação entre Edna e Mr. Pontellier

Quando se analisa a fala dos personagens no romance de Kate Chopin, parte-se das posições teóricas defendidas por Bakhtin, tanto em relação à língua, quanto em relação ao discurso no romance. Para o teórico russo, a linguagem é vista como uma experiência do relacionamento entre sujeitos, fruto de uma prática social cotidiana, constituindo um “*processo de evolução ininterrupto, que se realiza através da interação social dos locutores*” (BAKHTIN, 1988a, p. 127). Em sua defesa à natureza social e não individual da linguagem, Bakhtin estipula que “as leis da evolução lingüística são essencialmente *leis sociológicas*”. Deixa claro que se a *criatividade* da língua não coincide com qualquer outra forma de criatividade, também, “*não pode ser compreendida independentemente dos conteúdos e valores ideológicos que a ela se ligam*” donde, para o teórico, “*a estrutura da enunciação é uma estrutura puramente social*” (BAKHTIN, 1988a, p. 127).

Se é a situação social do falante que é responsável pelo sentido, cumpre então, na análise que se verifica sobre os personagens de Kate Chopin – no caso específico, nos diálogos travados entre Leonce e Edna, respectivamente, marido e mulher –, recuperar a estrutura contextual da época em que se deu a enunciação. Deve-se atentar, por outro lado, que a linguagem em pauta diz respeito ao discurso romanescos, e no caso deste gênero, o plurilingüismo se materializa “nas figuras das pessoas que falam” o que, segundo um desdobramento mais específico do dizer bakhtiniano, corresponde a realçar a ideologia subjacente à ação dos personagens, ressoada através de sua linguagem:

Para o gênero romanescos, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a *imagem de sua linguagem*. Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem de arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala. (BAKHTIN, 1988a, p. 137)

Tendo em vista que a prática enunciativa é o que deve ser considerado na abordagem do discurso romanescos, é necessário, além de resgatar o contexto de época implicado, verificar o tipo de ações e reações derivadas dos discursos das personagens, uma vez que o contexto de enunciação sempre implica um contexto ideológico:

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. *A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial*. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em

nós ressonâncias ideológicas concernentes à vida. (BAKHTIN, 1988a, p. 95)

Os cap. III e IV de *O despertar* ilustram, com propriedade, contextos de enunciação em que é possível analisar as marcas discursivas que caracterizam o relacionamento matrimonial dos Pontellier, sua relação com os filhos e os papéis sociais que se esperava – naquela época – fossem exercidos pela mulher e mãe. O cap. III apresenta Mr. Pontellier voltando para a casa de veraneio, à noite, após ter estado a jogar com os amigos no Klein’s hotel. Coloca o dinheiro que havia ganho numa cômoda e, como a esposa estava caindo de sono, fica ressentido por sua pouca atenção: “*He thought it very discouraging that his wife, who was the sole object of his existence, evinced so little interest in things which concerned him, and valued so little his conversation*”⁹. A expressão “*objetivo único de sua existência*”, relacionado à esposa, aparentemente evidenciando o grande valor que o marido atribuía a Edna, logo será desconstruída nas ações subseqüentes.

Dirigindo-se ao quarto das crianças, dado que era gentil e atencioso com elas, repreende a esposa pelo fato de crer que um dos meninos estava com febre. Esta cena, apelando para a voz do narrador e valendo-se do discurso indireto livre, é um exemplo da maestria de Kate Chopin e responde por um dos papéis sociais que o marido da época esperava da esposa. “*He reproached his wife with her inattention, her habitual neglect of the children. If it was not a mother’s place to look after children, whose on earth was it? He himself had his hands full with his brokerage business. He could not be in two places at once; making a living for his family on the street, and staying at home to see that no harm befell them. He talked in a monotonous, insistent way*”¹⁰ (p. 9).

Excetuando o primeiro e o último período do parágrafo, o texto é narrado no discurso indireto livre. Representando, conforme Maingueneau (2001, p. 116), um desafio, durante muito tempo, para a análise gramatical, este tipo de discurso mistura elementos que, geralmente, estão disjuntos, ou seja, a fala do narrador e a fala do personagem: “a dissociação dos dois atos de enunciação, característica do discurso direto, e a perda de autonomia dos embreantes do discurso citado, característica do discurso indireto” (MAINGUENEAU, 2001 p. 116).

⁹ “Ele considerava muito desagradável que sua mulher, o objetivo único de sua existência, manifestasse tão pouco interesse pelas coisas que lhe interessavam e valorizasse tão pouco sua conversa” (p.16).

¹⁰ “Repreendeu a esposa por seu descuido, sua habitual negligência com as crianças. Se não era o papel de uma mãe tomar conta dos filhos, de quem mais poderia ser? Ele próprio estava inteiramente ocupado com seus negócios de corretagem, não podia estar em dois lugares ao mesmo tempo: ganhar a vida para sua família na rua e ficar em casa para evitar que algum mal lhes sucedesse. Falava de uma maneira monótona e insistente” (p.16).

Conforme Othon M. Garcia (1971), o discurso indireto livre ou semi-indireto, como forma peculiar ao gênero narrativo, é relativamente recente. Para o crítico, foi Charles Bally quem o estudou cuidadosamente, encontrando poucos traços dele entre os clássicos, embora tenha sido o processo favorito de La Fontaine. Em meados do século XIX, começa a “generaliza-se, por influência de Flaubert e Zola. No entanto, somente em 1912 foi que Charles Bally chamou a atenção para a nova técnica até então ignorada pelas gramáticas” (GARCIA, 1971, p. 128).

De acordo com o crítico em foco, se no discurso indireto puro, o processo sintático é o da dependência, através do conetivo integrante, e se, no direto, o processo é o da justaposição, com verbo *dicendi* – isto é, os chamados verbos de fala ou de elocução: dizer, afirmar, perguntar, responder, pedir, etc. –, claro ou oculto, “no indireto livre, as orações da fala são, de regra, independentes, sem verbo *dicendi*, mas com transposição do tempo de verbo (...).” (GARCIA, 1971, p. 128).

No capítulo onze, dedicado ao estudo do discurso indireto livre, em francês, alemão e russo, Bakhtin (1988a) analisa as implicações apontadas pelos analistas deste tipo de discurso, em especial, as conclusões do Tobler e a polêmica travada entre Kalepky e Charles Bally, indicando elementos pertinentes e contraditórios. Segundo Bakhtin (1988a, p. 155), o problema em Bally foi o fato da redução do discurso indireto livre a “uma simples variante estilística”, uma vez que “é impossível estabelecer uma fronteira estreita entre a gramática e a estilística, entre o esquema gramatical e sua variante estilística”. Verifica-se, então, que Bakhtin postula, nesse tipo de citação, uma verdadeira *polifonia*, em que se mesclam, inextricavelmente, a voz do narrador e a do personagem: o que faz dela uma forma específica é o fato de o “herói e o autor exprimirem-se conjuntamente, de, nos limites de uma mesma e única construção ouvirem-se ressoar as entoações de duas vozes diferentes” (BAKHTIN, 1988a, p. 177).

Observando-se o parágrafo do romance *O despertar*, anteriormente citado, verifica-se que os períodos inicial e final empregam a fala do narrador, com verbos perfectivos no passado, como é o caso, respectivamente, de “*reproached*” e “*talked*”. Porém, no interior do parágrafo, as frases são ambíguas, e a pergunta ali existente não pode ser atribuída ao narrador, mas ao personagem, Mr. Pontellier, que se imiscui no diálogo, revelando seu estado de espírito. Como a frase não apresenta verbo de fala ou *dicendi*, não é possível transformá-la em objeto direto de verbo transitivo, razão que distingue o discurso indireto livre do discurso direto ou do indireto puro.

A aparente digressão teórica a respeito da utilização desta técnica, na narrativa de Kate Chopin, justifica-se significativamente, para além do que poderia parecer, à primeira vista, um simples recurso estilístico.

Ao usá-la, maestralmente, Chopin atribui ao seu personagem uma modalidade que, através do discurso, descreve-o em seu comportamento, molda-o a seu jeito de ser. Afinal, quem é Mr. Pontellier? De quem se queixa a protagonista? Em contexto atual, o senso comum diria que a esposa “tem a vida que pediu a Deus: é bonita, tem filhos belos e saudáveis, o marido gosta imensamente dela, é afortunadamente rico e ela pode dar-se ao luxo de desfrutar de férias maravilhosas...”. Se o marido de Edna Pontellier agisse de forma tirânica, submetendo-a a mesquinhas, o leitor, facilmente, colocar-se-ia ao lado da heroína, como é típico nos dramalhões açucarados. Contudo, este não é o caso de Mr. Pontellier. Ele é do tipo que manda “flores e bombons” e, quando sente o comportamento confuso da esposa, procura auxílio com o médico da família, Dr. Mandelet...

O comportamento suicida final da protagonista, se analisado sob a capa das convenções puritanas – como o foi, quando de seu lançamento – é considerado um despropósito. A forma como o marido gerencia os negócios, a família, as relações sociais e matrimoniais é motivo de elogios, principalmente, entre as mulheres em Grand Isle. As outras esposas diziam que “*Mr. Pontellier was the best husband in the world*”¹¹(p.11), coisa que a própria Edna era forçada “*to admit that she knew of none better*”¹² (p.11). Ironicamente, o fato de Edna reconhecer a superioridade do marido, se comparado aos outros, não invalida sua perspectiva de emancipação. O que ela não aceita em seu relacionamento é a visão possessiva de Mr. Pontellier, entranhada em seu discurso.

Leonce Pontellier é um ser masculino complexo, decente, que se encontra, de repente, encarado de frente com a oposição. Ele é um comerciante de considerável reputação, dedicado a observar e preservar, como ele mesmo diz, “as conveniências”. Mas como representante do *status quo*, Leonce não é nem palhaço, nem tirano; ele é, ao invés, um marido e pai vitoriano responsável que, tendo contraído um arranjo perfeitamente adequando com Edna, acha suas mudanças confusas. (ST. ANDREWS, 1986, p. 44, tradução nossa)

A descrição de uma personagem ordeira, cumpridora e positiva, sem os traços daquele autoritarismo repressor que se revela de imediato, caracterizado pelo medo e pavor que

¹¹ “O Sr. Pontellier era o melhor marido do mundo” (p.18).

¹² “(...) a admitir que não conhecia nenhum melhor” (p.18).

infunde aos seus subordinados, é abordada por Kate Chopin, a propósito de Mr. Pontellier, através da técnica do discurso indireto livre. Se a autora tivesse se valido do diálogo direto, o “tom ordenador” da linguagem do marido ficaria bem à mostra; se tivesse resumido as palavras da personagem, através do diálogo indireto, ainda assim estaria atribuindo, efetivamente, através de marcas lingüísticas textuais explícitas, um sentido repressivo às palavras de Mr. Pontellier. Contudo, utilizando o diálogo indireto livre, o leitor entra no pensamento do personagem pela porta dos fundos: a admoestação à esposa por sua negligência como “mãe e mulher” é suavizada e ante a mira crítica do julgamento alheio, os pensamentos do marido ganham poder de legitimidade.

Porém – e aqui se impõe o outro lado da moeda, a atestar a capacidade da escritora –, sob a capa da leveza, a reprimenda ainda permanece na fala de Mr. Pontellier, ratificando o contexto da época e postulando um modelo de mulher: engaiolada, submissa, esposa e mãe. Como afirma Barbara Ewell (1986, p.148; trad. nossa), “absorvido por suas ambições em relação aos negócios e complacientemente patriarcal, Leonce é o retrato mais incisivo do macho americanizado de Chopin”.

Essa complacência patriarcal, apoiada na estabilidade financeira, mas esperando da esposa uma subserviência inquestionável, atrelada à estabilidade emocional, merece uma análise mais demorada. Se o fio condutor da narrativa, em *O despertar*, não é, necessariamente, o questionamento feminista em torno dos direitos da mulher, sem sombra de dúvida o “despertar” da protagonista está anexado a seu papel enquanto esposa e mãe. O desempenho de papéis sociais e papéis naturais se chocam com a peregrinação em busca da afirmação e do desejo.

4.3 A construção do discurso contra-hegemônico de Edna Pontellier

Em *O despertar*, a tentativa da protagonista de construir-se enquanto sujeito, de realizar-se em plenitude implica a percepção de uma série de relações: com ela mesma, com o marido, com os filhos, com a sociedade. O início dessa percepção parte de uma descoberta, alicerçada no que se poderia denominar de “o discurso do desejo”.

Esse discurso irrompe em Edna Pontellier a partir de sua paixão por Robert Lebrun. Entretanto, muito antes dessa descoberta, a protagonista se dá conta do marasmo matrimonial e do mundo bizarro das convenções que o casamento lhe proporcionava. A manifestação do

desejo em Edna Pontellier não é tomada, no romance, como um fato isolado, natural, biológico, condicionado a um erotismo lascivo e desocupado; antes, insere-se no mundo das relações sociais, principalmente das relações conjugais, que norteiam o comportamento da protagonista. Ao descobrir sua violenta paixão, seu corpo e seu desejo, Edna percebe, também, o seu oposto: sua contingência de mulher casada e mãe, sua necessidade de cumprir normas e obedecer aos cânones, mesmo que sinta vontade de transgredi-los: “*In short, Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world within and about her*”¹³ (p.21).

O enfrentamento com o universo do matrimônio é marcado por situações dilacerantes e impulsivas. Sua tentativa de viver de rendas próprias, numa casa bem mais modesta, desvinculada das riquezas proporcionadas pelo marido, ao mesmo tempo que aplaca sua ansiedade, possibilitando-lhe maior liberdade, converte-se numa resposta ao casamento de conveniência com Leonce e às imposições sociais advindas desse casamento.

Para a protagonista, a maioria de seus atos podem ser interpretados como sintomas em busca da liberdade, da autonomia e do conhecimento. Não é outra a tentativa encontrada, quando de seu casamento: uma forma de libertar-se dos hábitos puritanos e religiosos de sua família. Ela é extremamente sonhadora, reservada e introspectiva. As paixões de Edna – tanto em sua infância ou adolescência, quanto em sua juventude – são fruto de sua imaginação e fantasia. O oficial de cavalaria de olhos tristonhos, o jovem noivo de uma moça da fazenda vizinha e a figura de um ator trágico, que ela emoldurava em sua escrivania, jamais souberam de seus sentimentos.

*Her marriage to Leonce Pontellier was purely an accident, in this respect resembling many other marriages which masquerade as the decrees of Fate. (...) She fancied there was a sympathy of thought and taste between them, in which fancy she was mistaken. Add to this the violent opposition of her father and her sister Margaret to her marriage with a Catholic, and we need seek no further for the motives which led her to accept Monsieur Pontellier for her husband.*¹⁴ (p. 29)

¹³ “Em suma, a Sra. Pontellier estava começando a perceber sua posição no universo como um ser humano e a reconhecer suas relações, enquanto indivíduo, com seu mundo interior e com o que a cercava” (p.25).

¹⁴ “Seu casamento com Léonce Pontellier foi puramente acidental, parecendo-se muito, neste aspecto, com muitos outros casamentos que se fantasiam de decretos do Destino. (...) Ela imaginava que havia uma afinidade de pensamento e gosto entre eles, imaginação esta que se mostrou enganosa. Acrescente-se a isso a violenta oposição do pai e da irmã Margaret a seu casamento com um católico e não precisamos procurar motivos para levá-la a aceitar Monsieur Pontellier como marido” (p.31).

O enunciado, no romance, que parece sintetizar o casamento de Edna, estipula uma cisão entre o antes e o depois; o sonho e a realidade; o que poderia ser e o que era o casamento: “*and Edna found herself face to face with the realities*”¹⁵ (p. 30).

Assim, para quem desejava ardentemente o “delírio da vida”, o marasmo do casamento, com seu atropelo de convenções mundanas, implica desespero. Para Leonce, monopolizado pelo sentimento de propriedade, causa estranheza a atitude da mulher, rebelde às conveniências: “*we’ve got to observe ‘les convenances’ if we ever expect to get on and keep up with the procession*”¹⁶ (p. 82).

O cap. VII do romance é modelar enquanto enunciação discursiva porque, ao mesmo tempo em que apela para construções dialógicas entre as personagens, implicando a verificação do mundo das convenções e aparências, tão caro aos burgueses de Nova Orleans, da Louisiana do Sul, remete, também, pelos artifícios de linguagem, a um desmascaramento irônico deste mundo, no qual o diálogo – mesmo entre marido e mulher – é apenas um verniz a cobrir as insatisfações individuais.

A partir do sexto parágrafo, o texto explora a narrativa de um jantar entre o Sr. e a Sra. Pontellier, numa terça-feira à noite, algumas semanas após o retorno de Grand Isle, exatamente no dia em que Edna deveria ter recebido os convidados em sua casa, como era de costume, mas que, simplesmente se recusara a fazê-lo. O jantar do casal é vincado pela ocorrência de um diálogo em que os efeitos de sentido, ali provocados, demandam uma especial atenção para o que Ducrot (1987) analisa como “Pressuposições e Atos de Linguagem”, tema igualmente abordado por Maingueneau (1996) em sua *Pragmática para o discurso literário*. Ducrot (1987, p. 41) diferencia pressuposto de subentendido, pontuando que “a pressuposição é parte integrante do sentido dos enunciados. O subentendido, por sua vez, diz respeito à maneira pela qual esse sentido deve ser decifrado pelo destinatário”.

A importância dos efeitos de sentido extraídos desse diálogo lança luz sobre determinadas estratégias usadas por Kate Chopin, responsáveis pela ambigüidade produzida no discurso. O tom de polidez com que Mr. Pontellier questiona sobre o resultado da “recepção” (que Edna deveria ter realizado, mas não realizou) imputa-lhe uma imagem de perfeito cavalheiro, compreensivo e complacente com a desatenção da esposa em relação às regras de etiqueta social. Contudo, ao se analisar o plano da enunciação, no diálogo entre os

¹⁵ “...e Edna viu-se face a face com a realidade” (p.32).

¹⁶ “precisamos observar *les convenances* se quisermos acompanhar a procissão e não ficarmos para trás” (p.71).

Pontellier, com seus pressupostos e subentendidos, a máscara da polidez se desfaz através de gestos extremados de autoritarismo e dominação por parte do discurso de Léonce.

O marido pergunta-lhe se veio muita gente, à tarde, ao que ela responde afirmativamente, tomando a sopa com evidente mostra de satisfação, mas deixando claro que estivera fora:

“Out!” exclaimed her husband (...).

“Why, what could have been taken you out on Tuesday? What did you have to do?”

“Nothing. I simply felt like going out, and I went out.”

“Well, I hope you left some suitable excuse”, said her husband, somewhat appeased, as he added a dash of cayenne pepper to the soup.

“No, I left no excuse (...).”

“Why, my dear (...) If you felt that you had to leave home this afternoon, you should have left some suitable explanation for your absence.”

“This soup is really impossible; it’s strange that woman hasn’t learned yet to make a decent soup. Any free lunch stand in town serves a better one. Was Mrs. Belthrop here?”¹⁷ (p. 82).

No diálogo acima, fica explícita a admoestação, aparentemente amável de Mr. Pontellier quanto ao que considera uma grave falha de sua esposa. Ela, entretanto, como parece segura de seu ato, já que estava tranqüila e satisfeita a tomar sua sopa, causa estranheza ao marido pelo fato de assegurar que não deixou nenhuma “desculpa convincente”, incorrendo no que ele considera uma violação aberta às regras do convívio social. A partir daí, o discurso apela para um tom mais imperativo, dizendo que ela deveria ter observado as conseqüências, discurso que se complementa num subentendido, corroborado pela “fala” sobre a sopa. Ao reclamar da sopa intragável, ao afirmar que a cozinheira – antes comparada a um tesouro – não aprendera a fazer uma sopa decente e, posteriormente, ao insinuar que as

¹⁷ “Fora! – exclamou o marido (...).”

“Ora, o que poderia tê-la levado a sair numa terça-feira? O que você tinha para fazer?”

“Nada. Simplesmente fiquei com vontade de sair, e saí.”

“Bem, espero que tenha deixado alguma desculpa convincente – disse o marido mais tranqüilizado, acrescentando uma pitada de pimenta de Caiena à sopa.”

“Não, não deixei desculpa alguma.(...)”

“Mas minha querida, (...) Se decidi sair de casa esta tarde, devia ter deixado alguma explicação adequada para sua ausência.”

“Esta sopa está realmente impossível; é estranho que aquela mulher ainda não tenha aprendido a fazer uma sopa decente. Qualquer bar da cidade com comida gratuita acompanhando as bebidas faz melhor que isso. A Sra. Belthrop esteve aqui?” (p.71).

cozinheiras “*need looking after, like any other class of persons that you employ*”¹⁸ (p. 83), o locutor está se valendo do subentendido para repreender o comportamento da esposa. No contexto da enunciação, fica evidente que o marido está recriminando o que, para Edna, é o começo de sua libertação em relação às amarras do casamento, do lar e das imposições sociais, atreladas a normas de conduta e boas-maneiras.

No enunciado em foco, o marido dá a entender que o procedimento da protagonista é repreensível e que ela não está tomando conta de seus afazeres domésticos e compromissos como deveria. Ato contínuo, ele levanta-se e, inquirido pela mulher, diz: “*I’m going to get my dinner at the club. Good night*”¹⁹ (p. 83).

No caso em questão, somado ao discurso de reprimenda subentendida está explicitado o gesto de sair, conferindo autenticidade a um mundo que, incapaz de fazer as personagens discutirem frente a frente seus problemas, estende-lhes uma capa de artifícios de linguagem, de polidez hipócrita e de convenções. É por essa razão que Edna, ao final desse capítulo, percebe as circunstâncias que a envolvem e, num gesto simbólico, joga longe a aliança, pisoteando-a. Mas, se a heroína executa seu ato de catarse atirando um vaso de vidro ao chão, porque precisava ouvir o barulho de algo se espatifando, na verdade, é ao marido que é conferido o poder, de acordo com o estatuto da época. É Mr. Pontellier o detentor da voz dominante pois, conforme Maingueneau (1996, p. 107), “através de seu comportamento, mostra que o poder é também poder de dizer”.

O diálogo entre o casal, acima exposto, ilustra como a protagonista inicia seu processo de libertação, insurgindo-se contra as convenções sociais. A partir daí, uma série de atitudes e posturas comprovarão tal processo.

No cap. XIX, quando Edna, cansada do tédio matrimonial, tenta retomar a pintura, recebe uma repreensão do marido, que lhe lembra que, a exemplo de sua amiga, Madame Ratignolle, que executa suas músicas sem abandonar as tarefas do lar, Edna deve zelar pelas obrigações caseiras. Entretanto, se o marido a repreende de forma rude, sua resposta insolente dá conta de um novo tom no discurso:

*“She isn’t a musician, and I’m not a painter. It isn’t on account of painting that I let things go.”
 “On account of what, then?”
 “Oh! I don’t know. Let me alone; you bother me”.*²⁰ (.93)

¹⁸ “precisam de supervisão, como qualquer outro tipo de pessoa que você emprega”(73).

¹⁹ “Vou jantar no clube. Boa noite”(73).

²⁰ “Ela não é música e eu não sou pintora. Não é por causa da pintura que deixo as coisas de lado.”

A amostra acima caracteriza um discurso bem diferente daquele descrito no início do romance, pois a protagonista evidencia rebeldia e contrariedade, atitudes que eram inadmissíveis anteriormente. Contudo, se esta rebeldia discursiva se afirma inusitada, as próximas atitudes de Edna fortalecerão os procedimentos emancipatórios a ponto de o marido, no cap. XXII, em consulta particular ao Dr. Mandelet, referir-se à esposa como alguém que poderia não estar mentalmente equilibrada.

As ações posteriores da personagem (negar-se às obrigações sociais; sair caminhando/vagabundeando sozinha pelas ruas, incorrendo nas severas recriminações do pai e, depois, quando o marido vai para Nova York, relacionar-se sexualmente com Alcée Arobin, e deixar a mansão do marido para morar num modesta casa – o pombal) são exemplos de posturas que evidenciam a tentativa da protagonista na busca de seu espaço de libertação pessoal.

No penúltimo capítulo do romance, merece atenção a conversa de Edna com o médico, uma vez que este é o último diálogo da protagonista com alguém, antes de sua morte. Acompanhando-a até sua casa – deve-se considerar que Edna estava tremendamente eufórica com a certeza de encontrar Robert, em sua casa, esperando por ela – o médico pergunta-lhe quando o marido voltaria e se eles pretendiam viajar para o exterior. A resposta da protagonista caracteriza um discurso de alguém que já fez sua escolha: *“I am not going. I’m not going to be forced into doing things. I don’t want to go abroad. I want to be let alone. Nobody has any right – except children, perhaps...”*²¹ (p.182).

Como o médico capta intuitivamente o que a amiga queria dizer, oferecendo-se para possíveis confidências e aludindo ao fato de que a juventude é dada a ilusões, Edna retruca que, mesmo que o sofrimento ocorra, talvez seja melhor “acordar” e “descobrir”, do que viver eternamente no sonho. Suas últimas palavras ao médico são significativas de alguém que já decidiu suas escolhas: *“But I don’t want anything but my own way”*²² (p.182).

Analisando-se as marcas textuais do discurso de Edna Pontellier, principalmente da perspectiva dos eventos verbais, o tom perfectivo, acabado e imperativo de imediato se presentifica: “Não vou”; “Não quero ir”; “Quero ficar só”; “Ninguém tem qualquer direito”;

“É por causa de que, então?”

“Oh! Não sei. Deixe-me em paz; você me aborrece” (p.79).

²¹ “Eu não vou. Não vou fazer coisas por obrigação. Não quero ir para o exterior. Quero ficar só. Ninguém tem qualquer direito... exceto as crianças, talvez...” (p.145).

²² “Mas não quero nada além do meu próprio caminho” (p.146).

“Não quero nada...”. Ora, essas marcas contrastam com o tom imperativo dos eventos anunciados no início do romance em relação às ações, à linguagem e à postura da protagonista, reiterando a tese de que ela constrói, pelo discurso, uma nova forma de situar-se no mundo que a rodeia. Embora Edna tenha conseguido construir um discurso contra-hegemônico, principalmente na busca de seu desejo e na coragem de opor-se às convenções matrimoniais, resta verificar como essa construção ilumina a história final.

A construção do desejo não se dá no vazio. Conforme Octavio Paz (1976), o homem é sempre busca do outro e, ao anular-se o outro, o próprio desejo carece de validade. Verificar como os discursos da sexualidade se imbricam nos fios dialógicos que amarram situações e personagens, na busca da tão pretendida construção da protagonista, é o objetivo que constitui o tema do próximo capítulo.

5 SEXUALIDADE E DISCURSOS EM CONFLITO

O presente capítulo centra-se na análise de três personagens do romance *O despertar*, Alcée Arobin, Adèle Ratignolle e Mademoiselle Reisz, caracterizando-as como representativas de três modalidades discursivas diferenciadas – respectivamente, o discurso do prazer, o discurso da mulher-mãe e o discurso da independência feminina – e verificando como essas vozes permeiam o discurso de Edna em sua tentativa de construir-se como sujeito em seu despertar.

A tentativa de Edna Pontellier construir-se como sujeito, isto é, ser capaz de enunciar o próprio discurso, nem sempre transparece claramente, uma vez que este “despertar” é mediatizado pelos discursos que a cercam. Sua postura, contudo, não é a do engajamento – no sentido de batalhar pela igualdade social – mas é revolucionária enquanto tentativa de compreender as limitações relacionadas às mulheres num mundo ainda bastante marcado pela predominância da visão masculina.

No ensaio que dedica à visão de Chopin sobre a libertação das mulheres, Elizabeth Fox-Genovese (1988) deixa claro que a vida norte-americana, no sul pós-guerra, intensifica relações herméticas entre gênero, classe e relações de raça. Postulando que, nos escritos da romancista, a luta pelo sufrágio feminino ou questões a ele associadas não transparecem de forma específica, afirma: “Ao contrário, tudo o que ela escreveu, incluindo *O despertar*, indica que ela via a independência das mulheres como um assunto mais pessoal do que social” (p.58; trad. nossa).

Postura semelhante é encontrada no estudo de Andrew Delbanco, “The Half-Life of Edna Pontellier” (1988, p.67; trad. nossa), ao salientar que “o despertar de Edna nunca renova, completamente, sua consciência. Ela nunca ‘desperta’, como um crítico aponta, ‘para a dimensão do mundo social... nunca vê como o trabalho das mulheres mulatas e negras, ao seu redor, tornam possível sua existência narcisista’”.

Consoante o exposto, evidencia-se que a busca discursiva de Edna tem a ver com questões como a compreensão de seu lugar no universo, do sentido que ela ocupa, da importância de seus desejos. Contudo, como essas questões só podem ser debatidas através de uma cadeia dialógica, em que se imbricam diversos fios discursivos, para usar a terminologia bakhtiniana, é necessário acompanhar os diversos diálogos entre as personagens para dar conta das respostas. Desse acompanhamento, é possível extrair as interpretações que, muitas vezes, causam surpresa à própria protagonista, como é o caso de suas descobertas em relação

ao erotismo, ao fogo das paixões, até então adormecidas e bem “cobertas” pelo manto das convenções (casamento, família, maternidade, religião, educação).

A análise da relação entre os diferentes discursos, tema deste capítulo, é feita através da associação a uma imagem comum no romance – “as asas de um pássaro” –, associação que remete a conotações bastante interessantes e diferenciadas: a) há o sentido do fogo corporal, do simbolismo do desejo e, nessa concepção, elas remetem à descoberta do prazer, significado que pode ser associado a Alcée Arobin; b) há a conotação de maternidade, a posição da mulher-mãe, a preocupação com o lar e o zelo pelo bem-estar dos filhos, discurso metaforizado na vinculação das asas como sinônimo de proteção, associação que remete à Adèle Ratignolle; c) há, também, o sentido de vôo, de alçar-se acima do nível onde os outros estão, de emancipar-se das convenções, de buscar autonomia e independência, discurso que é associado à Mademoiselle Reisz.

A discussão dessas modalidades discursivas permite compreender o despertar de Edna como uma trajetória feminina em busca de sentidos, apoiada em escolhas, atitudes e linguagens que lhe permitiram entender o poder das asas – para descobrir, proteger e voar – mas que ao final, qual as de um pássaro ferido, quebraram-se ante a inexorabilidade advinda de suas próprias escolhas.

5.1 O discurso do prazer: asas para descobrir

O cap. XXVIII (p.137), narrado em aproximadamente meia página, configura-se como o mais curto do romance e tematiza os sentimentos, descobertas e sensações de Edna – após seu relacionamento com Arobin – sobre as implicações do prazer sexual.

Sentimentos de culpa e irresponsabilidade se mesclam aos de surpresa e pesar. O capítulo é tão preciso que a compreensão da protagonista, dilacerada pela descoberta de que o prazer sexual pode existir independentemente do “amor”, resume-se num brilhante paradoxo: *“that monster made up of beauty and brutality”*.¹

A relação amorosa entre Edna e Alcée Arobin já foi interpretada, ingenuamente, como um caso de adultério e libertinagem; entretanto, é pela via da linguagem que tal interpretação pode ser ultrapassada. O minúsculo capítulo é primoroso na forma como tematiza o erotismo feminino, principalmente numa época marcada pelas convenções e preconceitos.

¹ “aquele monstro todo feito de beleza e brutalidade” (p.112).

Formado por um só parágrafo, resume os pensamentos e sentimentos da protagonista, com base na predominância de verbos indicadores de estado (*there was*) sobre verbos de ação (*cried*).

O texto, em termos sintáticos, inicia com um verbo no pretérito perfeito situando a ação de chorar no passado, como um fato plenamente realizado: “*Edna cried a little that night after Arobin left her*”². Em seguida, apela para uma profusão de verbos de estado que provocam no leitor a impressão de que ele está assistindo aos acontecimentos ou participando das sensações como fatos independentes do agenciamento da protagonista. As conseqüências da experiência sexual são expostas ao leitor, como se a protagonista se eximisse de fazê-las diretamente. As frases impessoais, estrategicamente, deslocam o foco da responsabilidade do discurso, o qual não é enunciado de forma direta pela personagem, embora tudo o que é dito seja a ela atribuído.

- “*It was only one phase of the multitudinous emotions...*”;
- “*There was with her an overwhelming feeling of irresponsibility.*”;
- “*There was the shock of the unexpected and the unaccustomed.*”;
- “*There was her husband’s reproach...*”;
- “*There was Robert’s reproach...*”;
- “*Above all, there was understanding*”;
- “*(...) there was neither shame nor remorse.*”;
- “*There was a dull pang of regret...*”;
- “*(...) it was not the kiss of love...*”;
- “*(...) it was not love which had held this cup of life to her lips*”³ (p. 137).

² “Edna chorou um pouco naquela noite, depois que Arobin a deixou” (p.111).

³ “ - Era apenas uma fase de multifacetadas emoções...
 - Manifestava-se nela uma dominante sensação de irresponsabilidade
 - Havia o choque do inesperado e do insólito
 - Havia a recriminação do marido
 - Havia a recriminação de Robert
 - Havia, sobretudo, a compreensão
 - (...) não havia vergonha ou remorso
 - Havia a dor surda do pesar
 - (...) não foi o beijo do amor
 - (...) não fora o amor que erguera essa taça de vida aos lábios” (p.111).

As sensações conflitivas que assolam a protagonista são exploradas magnificamente pela narradora. Não há repúdio ao ato praticado, nem remorso, nem vergonha por tê-lo feito. Pelo contrário, há o choque da comprovação de que ele é poderosamente “natural”, uma energia vivificadora que é comparada a uma “*cup of life to her lips*”⁴. O poder do erotismo, o prazer do sexo, a libertação feminina em direção ao orgasmo são temas descritos de maneira contundente e poética.

Porém, se Edna desperta para o prazer sexual, através de seus encontros com Arobin, e percebe as conseqüências de seu ato, não é nesta conquista que suas ânsias de libertação se esgotam. Através das potencialidades advindas da feminilidade, Edna empreende uma trajetória de construção como sujeito de sua própria individualidade. O problema de Edna não é apenas sexual, antes, extrapola o domínio meramente sexual para alavancar outras facetas do feminino e da construção do “ser mulher”, no contexto do final do século XIX, razão da significância posterior que sua obra adquiriu. Sobre este aspecto, as afirmações de Paula A. Treichler são elucidativas:

Nós poderíamos acreditar que *O despertar* tem sido construído em direção à realização sexual de Edna, mas nos equivocamos em pensar assim. A própria linguagem desmente isso; ambos, corpo e espírito são despertos para um fim último (...). O “problema” de Edna não é simplesmente tornar a sexualidade possível ou renunciar às convenções paternalísticas: é, ao invés, uma questão de verificar como uma mulher que alcançou um “self” – que adquiriu um eu – pode viver no mundo. O livro se desenvolve em direção a uma exploração um tanto brutal das conseqüências psicológicas das escolhas das mulheres. (TREICHLER, 1993, p. 319; trad. nossa)

As ponderações da crítica, acima referidas, podem ser exemplificadas com uma passagem, extraída do capítulo em análise, quando Edna, depois de ter feito amor com Arobin, é assaltada por uma série de sentimentos controversos. Fica registrado que no choque entre o inesperado e o insólito, há o sentimento de recriminação, tanto por parte do marido, quanto por parte de Robert. Em relação ao marido, lê-se: “*There was her husband’s reproach looking at her from the external things around her from which he had provided for her external existence*”⁵ (p.137). A frase é lapidar. A recriminação de Mr. Pontellier não é permeada pelo discurso do macho que perdeu sua fêmea, nem tampouco pelo do marido que perdeu a mãe de seus filhos (discurso já utilizado, antes, por Leonce Pontellier, ao admoestar

⁴ “taça de vida a seus lábios” (p.112).

⁵ “Havia a recriminação do marido olhando-a a partir das coisas exteriores que a cercavam, que ele proporcionara para sua existência exterior” (p.111).

a esposa sobre seus deveres maternos). A recriminação do marido é típica de um “provedor”, daquele que investiu muito numa mercadoria e, de uma forma ou de outra, foi lesado quando de sua aquisição. Ironicamente, a leitura que Edna estaria fazendo, referente à censura efetuada pelo marido, aplaca sua culpa e tributa ao marido capitalista o peso essencialmente pragmático de sua visão de mundo. O enunciado, assim, converte-se num poderoso libelo contra o tratamento da mulher como objeto cujo preço é avaliado através de “*external things around her*”. São essas sutilezas de linguagem que caracterizam o discurso inovador de Kate Chopin: aparentemente, aplaca o “pecado” da heroína com um “possível” sentimento de culpa, observado na recriminação do marido ao ato transgressor; por outro lado, conduz a percepção do leitor a um discurso não-dito, mas subentendido, a ser imaginado por Mr. Pontellier: “Vejam só: dei tudo – casa, luxo, jóias, flores etc. – e ela ainda não está satisfeita!”, como a atestar o preço alto demais que pagou por uma mercadoria que estava colocada na vitrine da aparência social.

Assim, da perspectiva da protagonista, avaliando um discurso hipotético do marido o poder do macho – para usar a expressão de Saffioti (1987), quando discute a discriminação contra a mulher e contra o negro na sociedade brasileira – estaria sendo ferido no que, ironicamente, Leonce Pontellier tem de mais valioso: a estrutura econômica e o poder que esta representa na sociedade.

5.2 O discurso da mulher mãe: asas para proteger

Na época em que Kate Chopin escreveu seu romance, o final do século XIX, as representações femininas a respeito das mulheres estavam enraizadas num processo simbólico bem nítido da diferença entre os sexos, representados por uma divisão dos papéis, das tarefas e dos espaços (tanto sociais quanto sexuais). A narrativa de Chopin, fazendo frente a essas representações, inscreve-se como revolucionária, principalmente, porque – pela via do mais determinantemente feminino – insurge-se contra este modelo. Por outro lado, o século XIX, moldando a modernidade, é um tempo em que a subversão das fronteiras começa a se presentificar, oferecendo limites e resistências e, como acentua Perrot (1998, p. 11), “ao longo dessas fronteiras móveis, as relações entre os homens e as mulheres modificam-se, como as figuras de interminável balé”.

As férias de verão em Grand Isle, espaço descontraído por natureza, oferece uma oportunidade para que as personagens do romance deixem aflorar discursos que se

manifestam como representação modelar (Adèle Ratignolle) ou como resistência ao estabelecido pelos padrões sociais. Ao mesmo tempo, as personagens do romance implicam culturas diferenciadas, razão de Kate Chopin ser analisada como escritora que representa a cor local. Sob esse aspecto, o quadro composto pela narradora é singular: Edna Pontellier é casada com Leonce, um rico comerciante *creole* de New Orleans, mas vem de “*antiga e sólida gente presbiteriana do Kentucky*”. Seu pai fora “*a colonel in the Confederate army, and still maintained with the title the military bearing which had always accompanied it*”⁶ (p. 110).

Os *creoles* aristocratas de New Orleans eram predominantemente católicos, tradicionalmente europeizados nos costumes e atitudes e, naquele verão, no resort dos Lebrun, “*there were only Creoles (...). They all knew each other, and felt like one large family (...). A characteristic which distinguished them and which impressed Mrs. Pontellier most forcibly was their entire absence of prudery*”⁷ (p. 15).

Este cenário é modelar para que se entenda como Edna, culturalmente formada em outro meio, possa sentir-se como “estranha no ninho”. Sua atração e amizade por Adèle decorrem de sua sensibilidade e abertura ao novo e ao desconhecido, embora não signifique o endosso das mesmas opiniões.

Através de Adèle Ratignolle, sua amiga, Edna consegue quebrar o puritanismo e a aridez com que sempre tinha envolvido sua vida. O charme físico dos *Creoles*, a espontaneidade de relacionamento influenciam-na sobremaneira. Edna mantém com Adèle uma espécie de simpatia cúmplice e consegue “*to loosen a little the mantle of reserve that had always enveloped her*”⁸(p.23). Dedicada aos filhos, à casa e ao marido, Adèle é a representação da verdadeira “madona”, a mulher do lar, a mulher plenamente inserida nas normas e na ideologia social vigente.

Porém, apesar de toda empatia que Edna nutre por Adèle, o mundo da mulher-mãe (casa, lar e filhos) não é o que ela procura em sua ânsia de construir-se como enunciadora do seu discurso. Há um parágrafo, no cap. IV, que descreve com imagens significativas a caracterização desse tipo de mundo, apelando para as metáforas do pássaro e do anjo:

⁶ “um coronel do Exército Confederado e ainda conservava, junto como título, o porte militar que sempre o acompanhara” (p.92).

⁷ “havia somente creoles (...). Eles todos se conheciam e se sentiam como uma grande família (...) Uma característica que os distinguiu e chocava a Sra. Pontellier era a total falta de recato que apresentavam” (p.21).

⁸ “soltar um pouco o manto de reserva que sempre a envolvera” (p.26).

The mother-women seemed to prevail that summer at Grand Isle. It was easy to know them, fluttering about with extended protecting wings when any harm, real or imaginary threatened their precious brood. They were women who idolized their children worshiped their husbands, and esteemed it a holy privilege to efface themselves as individuals and grow wings as ministering angels⁹ (p. 13).

As duas associações à mulher-mãe, pássaro e anjo, remetem, respectivamente, à natureza e à religião. A imagem resgatada da natureza supõe que, assim como o pássaro, a mãe deve ter asas para proteger seus filhos contra qualquer perigo real ou imaginário. Semanticamente, a imagem se espraia no texto, através de ações (*fluttering about/ threatened*), substantivos (*wings/ harm/ brood*) e atributos ou qualificações (*extended protecting/ precious/ real or imaginary*) que enviam à figuração do pássaro ou de um animal com asas a proteger seus filhotes.

A segunda parte do parágrafo, formada por uma rede figurativa típica – *idolized/ worshiped/ holy privilege/ efface themselves/ grow wings/ ministering angels* – apela para uma terminologia que foge ao plano do terreno, eleva-se ao plano espiritual e identifica esse tipo de mulher a anjos tutelares.

Pássaro ou anjo, nos dois casos, a associação supõe a existência de asas, isto é, a significação da mulher como alguém que, primordialmente, tem seu papel atrelado ao ato de proteger os filhos. Como pássaro, na natureza, ou como anjo, no céu, as asas não são casuais ou esporádicas; fazem parte da essência do ser. Entretanto, apesar do estranhamento e da admiração que sentia em relação à expansividade dos *creoles*, Edna não coadunava com o tipo de mulher maternal.

A trajetória de Edna Pontellier pode ser lida como uma reflexão sobre o mito da maternidade e sua repercussão ao longo dos séculos. Este mito estabelece a supremacia da mãe sobre a mulher, recalçando o erotismo e a sexualidade femininas a uma esfera inferior. A história de Edna é uma tentativa de desconstrução desse mito, principalmente, se for observado, como o faz Georges Bataille (1987, p.16), que “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação”.

Ao questionar sobre o que chama de “o mito do amor materno”, Badinter (1985) afirma que não existe uma tendência feminina inata, um instinto maternal – tão arraigado e difundido –

⁹ “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 asas qual anjos tutelares” (p.19).

uma conduta universal e necessária. Contrariando a crença universal, a autora discute a construção desse sentimento ao longo dos séculos, postulando que a evolução e o interesse da dedicação à criança não existiram em todas as épocas e em todos os meios sociais.

Ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente (...). Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nesta matéria, que escape ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É “adicional”. (BADINTER, 1985, p.367)

O questionamento sobre a dependência materna em relação aos filhos está presente no discurso de Edna Pontellier. Revela não a falta de amor materno, mas a insubordinação aos moldes tradicionais e a rebeldia à escravização da mãe em detrimento da mulher.

Quando Adèle está para dar à luz e solicita a presença da amiga, sabendo dos relacionamentos amorosos de Edna, pede-lhe que pense nas crianças. O parto de Adèle faz Edna perceber, de forma sofrida e lancinante, que a independência da mulher está limitada e impedida pela existência das crianças. Posteriormente, no último capítulo do romance, quando Edna se dirige fatalmente para o mar, relembra a conversa com Adèle, tempos antes, sobre o significado da maternidade e o poder dos filhos em sua vida: “*She understood now clearly what she had meant long ago when she said to Adèle Ratignolle that she would give up the unessential, but she would never sacrifice herself for her children*”¹⁰(p.188).

No estudo que dedica ao romance de Chopin, Kathleen M. Lant, partindo de uma perspectiva centrada no enfoque feminino, critica estudos em que o olhar masculino de análise predomina – a exemplo, Per Seyersted e Kenneth Eble – enfatizando que a mulher, no caso Adèle, é a primeira grande responsável pelo despertar da protagonista: “Em Adèle, Chopin criou a figura de uma sereia que tanto atrai quanto ameaça Edna, uma contraparte humana para o mar sedutor que chama a alma de Edna, convidando-a a nadar. (...) É com Adèle que Edna inicia seu despertar, esperançosamente, e é com Adèle, também, que o

¹⁰ “Ela compreendia agora claramente o que pretendia dizer há muito tempo, quando dissera a Adèle Ratignolle que abriria mão do não-essencial mas jamais se sacrificaria por seus filhos” (p.149).

despertar de Edna acaba, com desilusão e completa desesperança” (LANT, 1984, p.115; trad. nossa).

Apesar do estudo instigante de Lant, o viés de análise pretendido, neste trabalho, centrou-se no papel de Adèle como mulher-mãe, ao invés de enfocá-la, ambigualmente, como a sereia de Grand Isle, uma vez que a análise da aproximação entre Edna e Adèle levou em consideração a linguagem a partir de determinado acontecimento de enunciação. Neste, foi o fascínio do jeito de ser e falar dos *creoles* que levou Edna à descoberta, entre outras, de seu próprio discurso.

5.3 O discurso da emancipação: asas para voar

A perseguição do desejo – enquanto necessidade de afirmação social do corpo – dá voz a um tipo de discurso inovador entre as romancistas norte-americanas do final do século XIX. Como acentua Elaine Showalter (1988, p.34; trad.nossa), “Chopin, ousadamente, foi mais longe do que suas precursoras ao escrever sobre desejos sexuais e emancipação pessoal”.

O terceiro enfoque discursivo é abordado, neste capítulo, a partir das tentativas da protagonista em relação à emancipação feminina. Como metáfora dessa emancipação, Mademoiselle Reisz, personagem contraponto da “madona”, simboliza a liberdade e independência no mundo artístico.

A determinação e a criatividade dessa personagem são características de comportamento que atraem Edna Pontellier. É através do auxílio de Mademoiselle Reisz que Edna fará sua iniciação, seu despertar a respeito da independência profissional da mulher. Entretanto, as estratégias de que se vale a protagonista não credenciam uma mudança de padrões comportamentais. Introduzir-se no mundo oposto, mesmo que seja o mundo da arte, ainda será visto “com reservas” no final do século XIX.

A importância de Mademoiselle Reisz, no contexto da narrativa, elucida aspectos significativos: através de seu discurso, é possível questionar-se sobre a visão de mundo à época da autora Kate Chopin, bem como o modo de ver e sentir a arte, configurando-se o caráter de intertextualidade, conforme aponta Fairclough (2001).

Se Adèle simboliza a mulher maternal, é através da influência de Mademoiselle Reisz, uma pianista solteirona, determinada, irônica e imperativa que Edna tentará demonstrar sua vontade de independência e realização pessoal. Em New Orleans, Edna vivencia sentimentos

de absoluta liberdade. Como seu marido e filhos estão longe, dedica-se a reorganizar sua vida (muda-se para uma cabana) e investe na pintura.

No ensaio que dedica ao assunto, Anne Higonnet (1991, p. 297) explica como, no século XIX, alguns fatores impediam as mulheres de escolher qualquer tipo de carreira, ou até mesmo, de o desejarem, acentuando que no “domínio específico das artes, o fator de maior peso e mais persuasivo era o conceito de que o gênio era exclusivamente masculino” (HIGONNET, 1991, p. 302). A crítica salienta que “os atributos da feminilidade eram diametralmente opostos aos do gênio; uma mulher que aspirasse à grandeza artística era suspeita de trair o seu destino doméstico” (p. 304). Citando como exemplo, entre outros, a obra *The Awakening*, a ensaísta esclarece como “os valores da atividade, da imaginação, da produção e da sexualidade masculina estavam estreitamente ligados entre si e opunham-se aos valores igualmente inseparáveis da passividade, da imitação, da reprodução e da sexualidade feminina”. Anne Higonnet pondera, igualmente, que no caso das artes visuais, o amadorismo funcionava e, em geral, servia “mais para impedir do que para acelerar o acesso da mulher a um estatuto profissional”.

As colocações da ensaísta auxiliam a interpretar a conversa entre Edna Pontellier e Mademoiselle Reisz, acerca da pintura, quando aquela diz: “*I am becoming an artist*”¹¹(p.102) e esta replica: “*Ah! an artist! You have pretensions, Madame*”¹² (p.103). A dúvida de Mademoiselle Reisz não se referia, especificamente, aos dons ou ao talento natural de Mrs. Pontellier. Seu argumento pode ser entendido com base no contexto sociocultural da época: “*To be an artist includes much; one must possess many gifts - absolute gifts - which have not been acquired by one's own effort. And, moreover, to succeed, the artist must possess the courageous soul. (...) The brave soul. The soul that dares and defies*”¹³ (p.103).

Consoante com os requisitos de coragem e desafio, postulados por Mademoiselle Reisz como necessários à alma do artista, há uma passagem, digna de nota, em que Edna relata a Arobin um discurso usado pela pianista associado à figuração do vôo: *The bird that would soar above the level plain of tradition and prejudice must have strong wings. It is a sad*

¹¹ “Estou me tornando artista” (p.86).

¹² “Ah! uma artista! E tem pretensões, Madame” (p.86).

¹³ “Ser artista exige muito; é preciso possuir muitos dons – dons absolutos – que não foram adquiridos pelo esforço próprio. E além do mais, para sair-se bem, o artista precisa ter uma alma corajosa. (...) A alma valente. A alma que ousa e desafia” (p.87).

spectacle to see the weaklings bruised, exhausted, fluttering back to earth”¹⁴ (p. 135). Ao comentário de Arobin, de que a pianista parecia meio doida, um tanto quanto excêntrica, Edna retruca: “*She seems to me wonderfully sane*”¹⁵ (p. 135).

O diálogo acima remete a duas visões de mundo bem diferentes a respeito de Mademoiselle Reisz: a de Arobin, característica do senso comum, que vê a autonomia e independência da mulher como algo delirante, fora dos padrões estabelecidos e a de Edna, ao contrário, que percebe nela a audácia das mulheres emancipadas. A resposta dada a Arobin ilustra, com propriedade, a visão de Edna sobre temas relacionados ao trabalho feminino, à quebra de preconceitos e à mudança das tradições. Ela admira e concorda com a pianista. Na primeira referência, novamente a imagem do pássaro é representativa do discurso: agora, porém, suas asas não servem para descobrir, aninhar, acomodar ou proteger; sua função é alçar vôos acima da planície dos preconceitos. A rede figurativa se apresenta através da contraposição de duas situações: o pássaro que tem asas fortes e voa alto, acima da planície *versus* o pássaro que tem asas fracas e, exausto, adeja de volta à terra. A imagem é primorosa porque, quanto ao contexto da época, alude às dificuldades da mulher no campo da emancipação; e, quanto ao contexto da obra, alude à tragédia final em que a protagonista, qual um “*pássaro com uma asa quebrada (...) oscilando, debatendo-se em volutas descendentes, cai mutilado em direção à água*” (p.150).

5.4 Pássaro de asas partidas: discurso da morte ou da ressurreição?

O tema que vem sendo discutido no presente trabalho, diz respeito à busca da forma como a protagonista Edna Pontellier procura construir-se enquanto sujeito do seu próprio discurso, entendendo-se que essa construção está diretamente relacionada com discursos que remetem à sexualidade.

Foi possível comprovar que Edna, no início do romance, era enunciada como um objeto de discurso do outro, isto é, um “sujeito percebido” pelo olhar do marido e que, no decorrer do texto romanesco, ela opera uma transformação mais ativa: de alguém que percebe, ao invés de ser percebida. Procurou-se demonstrar, basicamente, que essa construção/desconstrução só foi possível através da análise da linguagem, uma vez que os discursos de

¹⁴ “O pássaro que alçar vôo acima da planície da tradição e do preconceito deve ter asas fortes. É um triste espetáculo ver pássaros fracos, feridos, exaustos, adejando de volta à terra” (p.111).

¹⁵ “Ela me parece maravilhosamente sã” (p.111).

Edna eram permeados e atravessados por outros discursos. Assim, as mudanças nas ações e atitudes das personagens só puderam ser interpretadas a partir da enunciação do romance – não apenas os enunciados das personagens, mas a forma como esses enunciados foram construídos, a situação contextual de sua produção, etc. – razão da ponderação de Fairclough (2001, p. 24), que tem servido de orientação a este estudo: “as mudanças no uso lingüístico são uma parte importante de mudanças sociais e culturais mais amplas”.

Considerando-se o penúltimo capítulo da obra, a partir do momento em que a protagonista volta para casa, depois de ter assistido ao parto de sua amiga Adèle Ratignolle – esperando encontrar o que imaginava ser a configuração do verdadeiro amor, “o delírio da vida”, união associada a Robert Lebrun –, e encontra apenas um bilhete de adeus: “*I love you. Good bye – because I love you*”¹⁶ (p. 183), e considerando-se o desenlace, no cap. XXXIX, em que Edna caminha mar adentro, pode-se perguntar: a protagonista conseguiu construir-se como sujeito de seu discurso? Se houve modificação em sua maneira de pensar, agir, perceber e falar, por que a morte no final da história? Do ponto de vista discursivo, como pode ser interpretado o suicídio da protagonista? Se Edna rejeitou o uso das “asas” como símbolo de proteção, que tipo de asas “o pássaro/ Edna” verdadeiramente obteve?

A discussão dessas questões pretende analisar o suicídio da protagonista, entendendo-se este como uma ação que tem sua explicação atrelada, fundamentalmente à imbricação dos diversos discursos que permeiam a obra. Para tanto, tornam-se necessárias algumas considerações sobre o tema do suicídio no romance de Kate Chopin.

A ensaísta e psicanalista Maria Rita Kehl (1994, p. vii) interpreta o suicídio de Edna como uma vingança do corpo a todos quanto haviam tentado escravizar sua alma: “não é por desilusão amorosa que Edna se deixa levar pelo mar: é por ter encontrado os limites de sua condição. Ela sabe que o amor não pode levá-la mais longe (...)”.

Bárbara Ewell (1986, p. 141; trad. nossa), pontua que o romance de Kate Chopin “comove e perturba-nos por seu confronto com a obstinação pura de nossa humanidade coletiva e individual”. Acentua que “o dilema de Edna, como o de tantas outras personagens de Chopin, é o de encontrar-se responsável por escolhas feitas às cegas”. Da incompatibilidade entre negar a “pequena nova vida”, advinda de sua natureza sensual e auto-determinante e não querendo “pisar sobre as pequenas vidas” de suas crianças, “Edna escolhe sacrificar o ‘desnecessário’ – sua existência mortal”.

¹⁶ Eu te amo. Adeus porque te amo.

A crítica feminista Sandra M. Gilbert (1983), em seu ensaio “A Segunda Vinda de Afrodite”, discute que Chopin se apropria de técnicas – a serem, depois, também usadas por Virgínia Woolf – “para valorizar e mitologizar a feminilidade”. Comentando o crescente número de críticos que estabelecem análises de proximidade e diferenças entre as personagens Edna Pontellier e Emma Bovary, de Gustave Flaubert, Gilbert enfatiza que o romance “não somente usa e comenta fantasias, mas se constitui, ele mesmo, numa sombria fantasia”:

Apropriadamente suficiente, o retrato de Afrodite, como uma Bovary Creole de Chopin, começa e termina num resort à beira mar, à margem entre a natureza e a cultura, onde somente a uns poucos afortunados tem sido dada a chance de testemunhar o nascimento do poder erótico das brumas do mar. (GILBERT, 1983, p. 93)

Contudo, Gilbert destaca que é exatamente a abordagem do destino final das protagonistas que estabelece a diferença entre Edna e Emma Bovary. Chama atenção para o fato de que a última vez que o leitor se depara com a personagem de Chopin no mar, ela não está imóvel, mas em movimento, ação interpretada, do ponto de vista mítico, como uma regressão ao começo primordial e, no caso de Edna, ao paraíso perdido da infância.

Certamente, se olharmos a decisão de Edna, para nadar dentro do “abismo de solidão” do mar como, simplesmente, uma ação “realista”, nós, efetivamente, desaprovamos o ato por considerá-lo – como tem sido feito por vários críticos – “uma derrota e uma regressão, enraizados num instinto de auto-aniquilação, numa incapacidade romântica de acomodar-se (...) às limitações da realidade.” (...) eu penso que é possível argumentar que a última nadada de Edna não é um suicídio, isto é, uma morte – absolutamente, ou, se é uma morte, é uma morte associada a uma ressurreição, uma sexta-feira santa pagã, feminina (...). Sua nudez cerimonial, a familiaridade do mundo paradoxalmente desconhecido em que ela está entrando (...) nos dizem que ela está viajando não somente em direção a um renascimento, mas em direção a um gênero revisório e regenerador, o qual pretende propor novas realidades para a mulher, fornecendo novos paradigmas míticos através dos quais a vida das mulheres pode ser entendida. (GILBERT, 1983, p. 104-105; trad. nossa)

Seguindo a orientação das abordagens mítico-simbólicas, e com base na fundamentação teórica de M. Eliade, a trajetória de Edna Pontellier foi, igualmente, interpretada como um “rito de iniciação às avessas”, conforme estudo de Sroczynski (2000, p. 55) e, sob esse enfoque, o tema do suicídio também foi visto diferentemente: “O drama de Edna Pontellier é não ser livre, a despeito de sua ânsia incontida pela liberdade. Sua morte

não é uma fuga, mas a continuidade da busca. Por essa razão, dando voltas concêntricas sobre si mesma, no final da estória, há um retornar de sonhos infantis e de memórias familiares”.

Harold Bloom (1987), responsável pela organização de uma obra que reúne estudos significativos sobre *O despertar*, com enfoques e tendências diferenciadas, discute – na breve introdução da coletânea – a aproximação do romance com a poesia de Walt Whitman, pontuando que esta forneceu a visão auto-erótica daquele:

Edna, como Walt, apaixonou-se por seu próprio corpo e sua atração pelo inadequado Robert é meramente uma “fachada” para sua espantosa obsessão, a qual ela nutre e alimenta. (...) A mãe escuridão de Whitman, sempre pairando por perto com “seus pés suaves”, veio para libertar Edna da carga de ser mãe e, na verdade, de todas as outras responsabilidades, para sempre. (BLOOM, 1987, p. 2; trad. nossa)

Na discussão aqui empreendida, em que se analisa a simbolização relacionada às asas partidas, chama atenção, como um dos elementos capazes de explicar o comportamento de Edna, a passagem da narrativa, no cap. XXIV, em que a protagonista, após a partida do pai e do marido, sente-se – em sua própria casa – possuída de um espaço de liberdade: “*A feeling that was unfamiliar but very delicious came over her. She walked all through the house, from one room to another, as if inspecting it for the first time*”¹⁷ (p. 117). Essa sensação de liberdade permite a Edna perceber coisas que, até então, não tinha percebido. A linguagem dos sentidos é convocada: ela sente, ouve, cheira, caminha e percebe de forma inusitada: “*Even the kitchen assumed a sudden interesting character...*”¹⁸ (p. 118).

Ao final do capítulo, ela faz algo que, por ser bastante incomum no romance, merece atenção mais demorada: “*Then Edna sat in the library after dinner and read Emerson*¹⁹ *until she grew sleepy. She realized that she had neglected her reading, and determined to start a new upon a cause of improving studies...*”²⁰ (p. 119). Quem é esse autor que a personagem lê até adormecer? Se ela fez o propósito de dedicar-se com mais afinco, a “estudos proveitosos”, o que pode ser inferido da leitura desse autor citado? Por que ele é o único autor que Edna,

¹⁷ “Um sentimento que não lhe era familiar, embora muito agradável se apossou dela. Andou pela casa toda, de um quarto para outro, como se reparasse neles pela primeira vez” (p.97).

¹⁸ “Até a cozinha assumiu em caráter repentinamente interessante...” (p. 98).

¹⁹ Ralph Waldo Emerson (1803 – 82) e Henry David Thoreau (1817 – 62) foram os mais importantes membros de um movimento intelectual conhecido com Transcendentalismo, que defendia a individualidade de todas as formas de vida. Emerson desenvolveu a idéia de um novo relacionamento entre Deus, a humanidade e a natureza, temas tratados em seu ensaio *A Natureza*. (Cf. *Enciclopédia Compacta Isto É – Guinness*. São Paulo: Ed. Três, 1995, p. 227).

²⁰ Edna sentou-se à biblioteca depois do jantar e leu Emerson até ficar com sono. Percebeu que negligenciara suas leituras e tomou a decisão de enveredar de novo por uma trajetória de estudos proveitosos... (p.99)

efetivamente lê, no contexto de sua trajetória e que influência tal leitura pode ter exercido, no sentido de contribuir para sua emancipação?

As inferências que são extraídas da citação – tendo em vista que, por essência, a obra literária é destinada a suscitar a busca dos implícitos, conforme Maingueneau (1996) – partem da noção de “pressuposto” como algo inscrito no enunciado, atestando que Edna “leu Emerson” e que, após sua leitura, fez propósitos de dedicar-se a “estudos proveitosos”.

Como Emerson escreveu ensaios filosóficos, literários e poemas, não fica claro a que gênero específico Edna se refere, embora, como acentuam Wimsatt e Brooks (1971, p. 695), “não pode haver dúvidas de que Emerson deva ser considerado como um dos precursores da concepção da literatura como forma, simbólica”, razão que se justifica em seu ensaio *The Poet*, quando afirma que “o poeta transforma o mundo em vidro (...). Nós somos símbolos e vivemos em símbolos” (EMERSON, apud WIMSATT e BROOKS, 1971, p. 697).

Entretanto, é Harold Bloom (2001, p. 84), em seu livro *Como e por que ler*, quem nos informa a respeito de Emerson como o “inventor da religião norte-americana da Autoconfiança”, com base num discurso intitulado “O Intelectual Americano”, em que o ensaísta defende a cultura e o aprimoramento do espírito, o fortalecimento do ego e a valorização das emoções individuais e emoções. É, também, o próprio Bloom (1987, p.1), na análise que dedica a *The Awakening*, quem se refere a Emerson como “o avô literário de Chopin”. Em suma, o que pode ser inferido dessas colocações?

Primeiramente, a razão do presente estudo não é analisar as influências literárias de Kate Chopin, porém não se pode negar que, ao colocar sua personagem, Edna Pontellier, em contato direto com a leitura de Emerson, a autora atribui-lhe qualidades inequívocas, permitindo que o leitor perceba que a trajetória da heroína – mesmo implicando a compreensão de sua própria sexualidade – vai muito além da compensação sexual. Em outras palavras, um discurso que remete à individualidade, à defesa dos próprios atos e opiniões não é construído apenas com os desejos do corpo; remete à busca de um outro “eu”, radicado na exploração do conhecimento e do espírito e, nesse sentido, ancorado por outros discursos, bem diferentes dos de Adèle Ratignolle. Parece, embora isso demande os esforços de outra tese, que Kate Chopin estaria, neste romance, pela via do feminino, tentando construir o paradigma da mulher americana...

Então, retornando ao tema específico, proposto no início deste subcapítulo e com base na digressão feita a respeito de Emerson, como pode ser “lido” o capítulo final, em que Edna

desaparece no mar? Se a personagem conseguiu construir um discurso de auto-suficiência, capaz de dizer não às convenções sociais do casamento, como se explica o desalento final?

Mais uma vez, a resposta está no terreno da enunciação. Quando volta para casa (cap. XXXVIII), perturbada pelas dores da amiga, em sua conversa com o Dr. Mandelet, em que ele afirma que “a Natureza não leva em conta conseqüências morais” e, numa tentativa de estabelecer um diálogo com Edna, esta é bastante explícita: “*But 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, I shouldn’t want to trample upon the little lives*”²¹ (p. 182-183). Atentando-se para o fato de que Edna pretende fazer (o leitor não pode esquecer que ela pensa que terá o seu tão esperado encontro de amor com Robert), quando responde ao médico, sua fala é marcada com o verbo no presente, cujo sentido denota firmeza e determinação: “*But I don’t want anything but my own way*”. Todavia, quando se refere às crianças o tom é outro, porque a forma verbal admite um sentido hipotético, condicional: “*I shouldn’t want to trample...*”, funcionando como se afirmasse: “odiaría ter que pensar que elas vão sofrer; não deveria ser assim; as crianças não merecem; mas eu não vou desistir”. Ora, a resposta que Edna dá ao médico, de forma diferente, é novamente enunciada por ela quando caminha mar adentro: “*She understood now clearly what she had meant long ago when she said to Adèle Ratignolle that she would give up the unessential, but she would never sacrifice herself for her children*”²² (p. 188).

Portanto, ao deparar-se com o bilhete de Robert, “*Good bye – because I love you*”, Edna se dá conta que o seu discurso é limitado pelo discurso do outro. Se ela conseguiu construir-se como sujeito de próprio discurso, se fez valer a sua individualidade, se soube lidar com seus desejos a ponto de dizer “*Já não sou uma das propriedades do Sr. Pontellier para ser ou não descartada. Eu me entrego a quem eu quero*”, no caso de Robert, a resposta para tamanha arrogância de individualidade manifesta foi uma palidez mortal e um conseqüente e “bem-comportado” adeus. Ao dar-se conta das limitações inexoráveis entranhadas no bilhete de Robert, a protagonista percebe a tremenda distância que se interpunha entre eles, representada através da imagem do latido de um cão acorrentado.

Qual um pássaro de asas quebradas, Edna regressa ao caos do desconhecido. Contudo, se o suicídio põe fim ao discurso da protagonista, enquanto enunciação, o romance desperta

²¹ “Mas não quero nada além de meu próprio caminho. Isso é querer muito, é claro, quando é preciso espezinhar as vidas, os corações, os preconceitos de outros... mas pouco importa... ainda assim, não desejaria espezinhar as crianças” (p.146).

²² “Ela compreendia agora claramente o que pretendia dizer há muito tempo, quando dissera a Adele Ratignolle que abriria mão do não-essencial mas jamais se sacrificaria por seus filhos” (p.149).

para, conforme Maingueneau (1996, p. 205), constituir-se num “conjunto aberto dos recursos de que uma língua dispõe para escapar de si mesma”.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, procurou-se acompanhar a trajetória da personagem Edna Pontellier, do romance *The Awakening*, de Kate Chopin, em sua ânsia de emancipação pessoal e sexual. Para tanto, o foco de análise centrou-se na investigação de discursos sobre a sexualidade, tendo em vista o objeto de estudo, isto é, a busca da protagonista na construção de um discurso revelador de sua emancipação.

O acompanhamento desse percurso de Edna Pontellier, de objeto a sujeito de sua história, de agente passivo da fala do outro para sujeito ativo de um discurso próprio, só foi possível mediante considerações teóricas embasadoras. Inicialmente, os postulados de Fairclough (2001) – ao discutir os três aspectos constitutivos do discurso, relacionados às três funções da linguagem – permitiram analisar como se apresentaram, no romance, as identidades das personagens, quais seus papéis e posições sociais; como as relações sociais entre as personagens eram construídas e como o sistema de crenças e valores estava amarrado ao modo pelo qual era possível ler o significado do mundo e suas relações.

Com base nas considerações bakhtinianas, verificou-se que o discurso das personagens é dialogicamente construído e que, subjacente às vozes do narrador ecoam outras vozes que, latentes ou subentendidas, memórias de outros textos ou encaminhamentos a respostas futuras, tecem os elos da cadeia verbal dos enunciados.

Procurou-se, igualmente, fundamentar a resposta aos objetivos propostos com enfoques teóricos diferenciados, razão de abordagens um tanto ecléticas na condução do tema, mas que permitiram – com incursões em campos distintos do conhecimento, como a Sociologia, a Psicanálise, os estudos de Gênero, a Lingüística, os suportes míticos e simbólicos – iluminar a interpretação da trajetória pretendida.

Sob esse aspecto, o capítulo dois discutiu a representação metafórica do conflito, permitindo verificar que, além de arquitetar a estrutura do romance, as metáforas – enquanto interpretadas à luz do contexto temporal e espacial – faziam ecoar as vozes da ideologia. Nesse capítulo verificou-se que o próprio título do romance pode ser associado, conotativamente, à independência discursiva da protagonista e que a imagem do mar, estrategicamente colocada no início e no final da obra, funda um novo eixo de significados. Dialogando com outras linguagens, verificou-se como a narrativa de *O despertar* é atravessada por certos procedimentos discursivos que podem ser associados à pintura

impressionista, entre os quais está o espalhamento descritivo de assuntos luxuriantes e a linguagem difusa e ambígua, remetendo a abstrações e sentimentos interiores da personagem.

Observou-se, também, que as metáforas estavam associadas a determinadas personagens que, por sua vez, eram representativas de vozes ideológicas. É o caso da “dama de preto”, interpretada como metáfora religiosa, associada à proibição do desejo e à uma consciência culposa, contrapondo-se ao processo desencadeado pelo afloramento dos “sentidos” na personagem principal.

O capítulo três teve como escopo teórico a questão da intertextualidade, verificando-se, no romance, a presença do interdiscurso com outros textos, notadamente os contos de fadas “A Bela Adormecida” e “Cupido e Psique” e o texto bíblico referente à “Santa Ceia”. Com base em Bettelheim (1980), Maffesoli (1985) e Bakhtin (1987), observou-se de que forma a “interdiscursividade” revelou-se como conceito fundamental para a interpretação dos sentidos do texto, especialmente daqueles relacionados aos discursos das personagens, entendendo-se aqui tanto os narradores quanto o autor, investido em sua função de personagem-narrador.

No capítulo quatro, analisaram-se as marcas discursivas que apontam para luta do discurso hegemônico, atentando-se para expedientes como o discurso indireto livre, as marcas verbais perfectivas e imperfectivas e as características tipológicas que diferenciam os processos narrativos dos descritivos.

O acompanhamento da forma como está construído o discurso de Leonce Pontellier, a verificação do lugar que – como marido da protagonista – ele ocupa na prática social e, igualmente, na vida familiar, a análise de como as relações sociais são negociadas, principalmente no diálogo com a esposa; a especificação de seu sistema de crenças, valores e conhecimentos em torno do que julga importante (aparência, fausto social, etiquetas, riqueza, papéis a serem desempenhados pelas pessoas na sociedade) – correspondendo às funções identitária, relacional e ideacional, conforme Fairclough (2001) – permitiram a verificação e análise da dimensão de um discurso centralizador e hegemônico por parte deste personagem.

Por outro lado, acompanhando alguns procedimentos textuais narrativos, alicerçados nas marcas verbais, foi possível verificar como a protagonista foi capaz de construir seu discurso contra-hegemônico na trajetória de sua emancipação sexual.

O último capítulo debruçou-se sobre o discurso de três personagens do romance – Alcée Arobin, Adèle Ratignolle e Mademoiselle Reisz – caracterizando-as, respectivamente, como representações discursivas diferenciadas: o discurso da prazer, o discurso da mulher-

mãe e o discurso da independência feminina. O objetivo desse capítulo foi o de analisar de que maneira essas representações se imbricavam com o discurso da protagonista em sua tentativa de “despertar”.

Observando a trajetória de Edna Pontellier, ao final desta leitura, depois de acompanhar a inserção da protagonista num meio culturalmente tradicional – a comunidade “Creole” do sul dos Estados Unidos, do final do século XIX – , é possível, ainda, apontar duas indagações que, a título de conclusão, angustiam o leitor: a) a protagonista consegue construir-se como sujeito enunciativo do próprio discurso?; b) em caso afirmativo, como se explica o suicídio de Edna Pontellier?

Em relação à primeira indagação, objeto de análise desta dissertação, as ações e posturas da personagem (dizer não às obrigações domésticas e etiquetas sociais, andar sozinha, morar em outra casa, relacionar-se sexualmente com outro homem, responder ao marido, entre outros) constituem índices de independência e emancipação, amparados por discursos que reiteram tais atitudes e são reveladores da linguagem contra-hegemônica, a exemplo: “Eu não vou”; “Quero ficar só”; “Ninguém tem qualquer direito”; “Não quero ir”. A possibilidade de fazer suas próprias escolhas e justificá-las, de dizer aos outros o que pensa e assumir sua “Fala”, permite a defesa de que a protagonista consegue construir um discurso próprio.

Entretanto, o discurso de Edna, e todas as ações dele decorrentes, é sempre encaminhado para o outro, no caso do romance, para “Robert Lebrun”. Ao efetuar um caminho de desassujeitamento, a protagonista, ao final da narrativa, se dá conta de que seu amado não conseguiu acompanhá-la. “Adeus porque te amo” é a prova mais contundente de que, se Edna travou um discurso inovador para sua época, extremamente arrojado e transgressor, ela não teve em Robert a mesma sintonia. Ele foi o elo que não fez par na “cadeia dos enunciados” vitais da protagonista e, em decorrência, resultou a solidão.

Assim, reiterando-se Octavio Paz (1976) para quem o “homem é o único ser que se sente só e o único que é busca do outro”, a tentativa discursiva de Edna – revelada como solitária – não foi além dela mesma. Seu discurso foi limitado/ barrado pelo discurso do outro e, nesse sentido, a volta primordial ao início onde tudo começou, representado pela metáfora do mar, revela-se a única alternativa e corrobora o fundamento de que o ser humano, em suas tentativas de vencer a solidão é, acima de tudo, “um ser de discurso”.

Este trabalho não significa acabamento, mas constitui-se numa “possibilidade de leitura”, amparada em concepções críticas que foram capazes de revelar novas facetas do texto literário. A arrogância do prazer da leitura criteriosa e da aplicação de teorias embasadoras não invalida a necessidade de novas possibilidades de leitura.

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. 7.ed. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. v.2.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 4.ed. São Paulo: Hucitec, 1988a.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988b.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. da Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Da UNB, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 15.ed. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução: Centro Bíblico Católico. São Paulo: Edições Loyola, 1989.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Trad. José Roberto O' Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. (Ed.). *Kate Chopin: modern critical views*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.

_____. *Kate Chopin's The Awakening Bloom's notes*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BROOKS, Cleanth e WINSATT JR, WILLIAM K. *Crítica Literária: breve história*. Trad. Ivette Centeno e Armando de Moraes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

CESCA, Olivo. *Igreja e encarnação*. Caxias do Sul: Ed. La Salle, 1969.

CHEVALIER, Jean e GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 16. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro, José Olympio, 2001.

CHOPIN, Kate. *O despertar*. Trad. Celso M. Paciornik; Intr. de Maria Rita Kehl. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.

_____. *The awakening*. Intr. by Deborah L. Williams. Toronto: Washington Square Press, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991. Séries Princípios.

CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1996.

CULLEY, Margaret. The Context of *The awakening*. In: CULLEY, Margaret. (ed.). *The awakening: A Norton Critical Edition*. Toronto: W.W. Norton & Company, 1976.

DELBANCO, Andrew. Edna's Lack of Ownership and Sense of Identity. In: BLOOM, Harold. *Kate Chopin's The Awakening Bloom's notes*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1999.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Revisão da trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Tratado de histórias das religiões*. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ENCICLOPÉDIA COMPACTA ISTO É - GUINNESS. São Paulo: Ed. Três, 1995, p. 227.

ENCINA, Juan da La. *Retablo de la pintura moderna: de Manet a Picasso*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1971.

EWELL, Bárbara C. *Kate Chopin*. New York: The Ungar Publishing Company, 1986.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Coord. da trad. Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. L.F.A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOX-GENOVESE, Elisabeth: Chopin's View of Women's Liberation. In: BLOOM (Ed.). *Kate Chopin's The wakening Bloom's notes*. Chelsea House Publishers, 1999.

FRANKLIN, Rosemary. The Awakening and the Failure of Psique. In: BLOOM (Ed.). *Kate Chopin's The wakening Bloom's notes*. Chelsea House Publishers, 1999.

FUNCK, Susana Bornéo. Sobre a crítica feminista anglo-americana: cinquenta títulos selecionados e comentados. *Travessia*. Mulher e Literatura. (Org. Zahidé L. Muzart). Florianópolis, Ed. da UFSC, n. 21, p. 24-38, 2º sem. 1990.

- GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 2.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1971.
- GILBERT, Sandra M. The Second Coming of Afrodite. In: BLOOM (Ed.). *Kate Chopin: modern critical views*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.
- GOMBRICH, E. H. *História da arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. *A bela adormecida*. 5.ed. Trad. Verônica Sônia Kühle. Ilust. Yara Souza. Porto Alegre: Kuarup, 1988.
- HIGONNET, Anne. Mulheres e imagens. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (dir.). *História das mulheres no ocidente*. Porto: Afrontamento; São Paulo: Ebradil, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- KEHL, Maria Rita. Um corpo que seja seu. (Introdução). In: CHOPIN, Kate. *O despertar*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.
- LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- LANT, Kathleen Margaret. The Siren of Grand Isle: Adèle's Role in *The Awakening*. In: BLOOM (Ed.). *Kate Chopin: modern critical views*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Coord. e prefácio de Leandro Konder. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Trad. Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1985. Col. Tendências.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Maria Appenzeller; rev. da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Col. Leitura e crítica)
- _____. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria A. Bastos de Mattos; rev. da trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Col. Leitura e crítica).
- _____. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes: Editora da Unicamp, 1997.
- MANET. *Los genios de la pintura*. 3. Buenos Aires: Grand Biblioteca Sarpe. 1979.
- MARTIN, Wendy (ed). *New essays on The Awakening*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- MESTRES da pintura: Edouard Manet (1832 – 1883). São Paulo: Abril Cultura, 1978.

MICROSOFT ENCARTA 98 ENCYCLOPEDIA. *Impressionism*. (1993-1997) Microsoft Corporation – 1998 edition.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post, scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

RANKING, Daniel D. *Kate Chopin and her Creole Stories*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1932.

SAFFIOTI, Heleith I.B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção Polêmica).

SCHPUN, Mônica Raisa. (Org). *Gênero sem fronteiras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

SHOWALTER, Elaine. Tradition and the female talent. In: MARTIN, Wendy (ed.) *New essays on The Awakening*. Cambridge University Press, 1988

SROCZYNSKI, Maria Eloisa Zanchet. A trajetória de Edna Pontellier: um rito de iniciação às avessas. *Revista Língua & Literatura*. Frederico Westphalen, URI, n. 5, p. 47-56, ago 2000.

TREICHLER, Paula A. The Construction of Ambiguity: A Linguistic Analysis. In: WALKER, Nancy A. *Kate Chopin: The Awakening: Case Studies in Contemporary Criticism*. Boston, MA: Bedford Books of St. Martin's Press, 1993.

WALKER, Nancy A. (Ed.) *Kate Chopin: The Awakening: Case Studies in Contemporary Criticism*. Boston, MA: Bedford Books of St. Martin's Press, 1993.

WOLFF, Cynthia Griffin. "Un-utterable longing: the discourse of feminine sexuality in 'The Awakening'". Disponível em: <<http://www.kate%20chopin%20the%20awakening.htm> Acesso em fev.2004.

_____. Psychological Aspects of Edna's Life. In: BLOOM, Harold. *Kate Chopin's The Awakening Bloom's notes*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1999.

XAVIER, Élódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Christina (Org). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

ANEXOS

ANEXO A

***Le Déjeuner sur l'herbe***

Le Déjeuner sur l'herbe (Luncheon on the Grass) by Édouard Manet was painted in 1863. When it was first displayed, the rough brushwork and undefined areas of color were as distressing to the public as the nude woman who was neither a classical goddess nor a symbol in an allegory. Manet claimed that the real subject of the painting was light, and it was that philosophy that gave birth to impressionism.

Bridgeman Art Library⁹

⁹"Le Déjeuner sur l'herbe," *Microsoft® Encarta® 98 Encyclopedia*. © 1993-1997 Microsoft Corporation. All rights reserved.

ANEXO B

***Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte***

Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte (1884-1886, Chicago Art Institute, Chicago) by French artist Georges Seurat is an excellent example of the technique known as pointillism—a method in which tiny dots of color are placed close together to create a richness and vibrancy not found in traditional painting techniques. Seurat made numerous small studies in paint to prepare for this large work, which is 2.07 by 3.08 m (6 ft 9.5 in by 10 ft 1.25 in).

Bridgeman Art Library¹⁰

¹⁰"Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte," *Microsoft® Encarta® 98 Encyclopedia*. © 1993-1997 Microsoft Corporation. All rights reserved.

ANEXO C

***Haystacks, End of Summer, Morning Effect***

Haystacks, End of Summer, Morning Effect (1891), by French artist Claude Monet, exhibits the luminosity of tone that is characteristic of impressionism. Monet and his fellow impressionists used short brushstrokes of primary and complementary colors to render the effects of natural light on objects, suggesting rather than defining form. This painting belongs to one of Monet's series, works in which he explored the same subject—haystacks, in this case—in varying light, according to the season of the year or the time of day.

© 1996 ARS, NY/SPADEM, Paris. Photo: Giraudon/Art Resource, NY¹¹

¹¹"Haystacks, End of Summer, Morning Effect," *Microsoft® Encarta® 98 Encyclopedia*. © 1993-1997 Microsoft Corporation. All rights reserved.