

# QUEM ME NARRA? BREVE INVESTIGAÇÃO SOBRE LOUISE E ANA NOS CONTOS DE KATE CHOPIN E CLARICE LISPECTOR

Cynthia Beatrice COSTA\*

- **RESUMO:** “A história de uma hora” (1894), de Kate Chopin, e “Amor” (1950), de Clarice Lispector, integram a tradição da escritura feminina que tira proveito do formato conto para explorar a temática da (in)felicidade doméstica e conjugal. Ambos os contos narram em terceira pessoa as experiências de um solitário arrebatamento na vida de suas protagonistas, respectivamente, Louise e Ana. Partindo do modelo de separação de autor, autor implícito e narrador de Wayne C. Booth e das reflexões de Gérard Genette sobre essas instâncias narrativas, entende-se que não são as autoras que estão narrando as vivências íntimas dessas personagens, mas uma voz criada por elas. Quem detém o privilégio dessa voz? Com base em parte da vasta fortuna crítica das autoras, examina-se a hipótese de que a identidade de quem desempenha a função narrativa nos contos varia conforme a interpretação que fazemos das histórias e de suas personagens.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector. Conto. Escritura feminina. Kate Chopin. Narrador.

Os contos “A história de uma hora” (1894) e “Amor” (1950) narram momentos de mudança na vida de suas protagonistas. Louise e Ana têm sua vivência doméstica perturbada por um fato – a notícia da morte do marido e a visão de um cego, respectivamente –, o que lhes conduz a descobertas sobre si mesmas. As experiências e as descobertas, porém, são descritas por uma outra voz que não a delas, pois os contos de Kate Chopin e Clarice Lispector são narrados em terceira pessoa.

Gérard Genette lembra que quem escreve ficção escolhe entre duas atitudes narrativas, a de fazer contar a história por uma de suas personagens ou um por alguém estranho a essa história (GENETTE, 1995, p. 243). Por motivos que só podemos especular, Kate e Clarice<sup>1</sup> escolheram narradoras ou narradores “estranhos”, que

---

\* Universidade Federal de Uberlândia – UFU – Instituto de Letras e Linguística – Uberlândia, Minas Gerais, Brasil – [cynthia.costa@ufu.br](mailto:cynthia.costa@ufu.br).

<sup>1</sup> As autoras (Kate Chopin e Clarice Lispector) e as personagens (Louise e Ana) são propositadamente

não participam da ação; não sinalizam quem possam ser, mas dispõem do privilégio do acesso às emoções e aos pensamentos das protagonistas Louise e Ana.

Quem está narrando as vivências tão íntimas dessas mulheres? Impulsionado por essa pergunta e com base em considerações narratológicas de Genette (1995) e Wayne C. Booth (1980), na noção de escritura tal como explicada por Leyla Perrone-Moysés (2005) e em uma parte selecionada da vasta fortuna crítica das autoras, sobretudo nas considerações de Nádia Battella Gotlib (1987; 1988; 2004), Victoria Margree (2018) e Ina Bergmann (2022), este breve estudo debruça-se sobre o aspecto narrativo dos contos, procurando investigar como a interpretação que fazemos das histórias impacta o nosso entendimento de quem as conta e vice-versa.

### Contos de mulheres

“A história de uma hora” e “Amor” foram publicados pela primeira vez com uma diferença de mais de sessenta anos, mas integram, ambos, uma tendência da escritura feminina de tirar proveito do formato conto para expor questões do cotidiano conjugal e doméstico da mulher. “Escritura”, aqui, é entendida à maneira proposta por Leyla Perrone-Moysés (2005) ao fazer um balanço das diferentes acepções adotadas por Roland Barthes e cruzá-las com a noção de discurso poético de Roman Jakobson: um enunciado de caráter intransitivo, inseparável no que diz respeito à forma e ao conteúdo, autorreferente, autorreflexivo, em que o papel do sujeito enunciativo é acentuado (PERRONE-MOYSÉS, 2005, p. 39-40). Considera-se, assim, a marca indissociável de Kate e de Clarice na tessitura de seus contos.

O conto de Kate, sobretudo, exemplifica “até que ponto o conto se desenvolveu ao longo do século XIX, tanto em termos de inovação narrativa quanto de seu questionamento explícito do casamento” (MARGREE, 2018, p. 175). Diferentemente do gênero romance, levado mais a sério e dependente de recursos editoriais mais sofisticados, os contos publicados em jornais e revistas seriadas eram uma oportunidade de expressão artística e de renda extra para mulheres que também tinham de atender à demanda doméstica, ou seja, cuidar da casa e dos filhos (MARGREE, 2018, p. 175). Ao que tudo indica, esse era o caso de Kate.

Nascida em Saint Louis (Missouri), no centro-oeste dos Estados Unidos, filha de pai irlandês e mãe *creole* francesa, Katherine O’Flaherty (1851-1904) consolidou-se no universo literário com seu nome de casada, Kate Chopin. Passou a se dedicar à literatura após a morte do marido, em 1882, com quem vivia no estado sulista da Louisiana. O ato de escritura serviu-lhe de terapia: “Cresceu cercada por mulheres fortes, inteligentes, independentes e solteiras. Ao entrar em depressão após a morte

---

tratadas neste artigo por seus primeiros nomes, de modo a enfatizar sua condição feminina e não as identificar pelos sobrenomes herdados de pais e maridos.

do marido e da mãe, um amigo médico aconselhou-a a escrever como terapia” (BRANCO, 2013, p. 263). Também a ajudou a sanar as dívidas deixadas e terminar de criar os seis filhos. Publicou mais de 100 contos, alguns dos quais considerados canônicos na atualidade, como “Désirée’s Baby” e “Madame Celestin’s Divorce”, além do romance (entre outros) *The Awakening*<sup>2</sup>, censurado à época do lançamento e hoje bastante lido e estudado (cf. dados bibliográficos em BRITANNICA, 2022).

Clarice, nascida Haia em 1920, tem em comum com Kate a hibridez identitária – nasceu de pais judeus, na viagem de emigração de sua família da Ucrânia ao Brasil (GOTLIB; IMS, 2004, p. 8) –, a vida de esposa e mãe (embora não tenha ficado viúva) e, sobretudo, a escritura de temática feminina, com frequência lida à luz do feminismo. Como Gotlib bem lembra, é temerário falar de um modo de escrever feminino, pois isso pode acarretar uma noção equivocada de “natureza feminina”. O que Clarice praticou, assim como Kate, foi uma escritura sobre mulheres:

Porque Clarice Lispector emancipou a narrativa de teor acentuadamente feminino – não só porque trata quase que na sua grande maioria de temas referentes à mulher, mas trata de um modo específico: acompanhando, em geral pelo fluxo de consciência, este percurso, flagrando-o no seu próprio acontecer e na sua periclitação. Dessa forma, Clarice Lispector atinge o vulnerável ponto da mudança, quando emerge uma identidade mais profunda. Que só existe porque nasce de um conflito de mulher. De uma condição de ser mulher. Mas que só assim se manifesta porque a certa altura deixa de sê-lo, no experimentar o Ser, o ser apenas, e tanto, nesta sua “felicidade clandestina”. (GOTLIB, 1987, p. 308-309)

“A história de uma hora”<sup>3</sup> compartilha com “Amor” esse “ponto de mudança” de que fala Gotlib, isto é, uma crise que arranca a personagem feminina de sua “condição de ser mulher”, ainda que apenas por um momento, e lhe permite apenas “ser”.

O conto de Kate possui duas páginas e é potente em sua brevidade. Louise, que primeiramente conhecemos como “sra. Mallard”, recebe a notícia da morte do marido em um acidente de trem e chora nos braços da irmã, Josephine, que toma o cuidado de comunicar-lhe com delicadeza devido ao problema cardíaco da agora viúva. Esta se fecha então em seu quarto, sozinha, e afunda-se em uma poltrona, onde ainda soluça às vezes. Observando o mundo lá fora da janela, sente algo vindo em sua direção:

---

<sup>2</sup> Traduzido no Brasil como *O despertar* por Celso Mauro Paciornik (CHOPIN, 1994).

<sup>3</sup> Para a análise, é adotada a tradução para o português brasileiro de Flávia Yacubian (2017).

Então seu peito começou a subir e descer, agitado. Ela começava a reconhecer a coisa que tentava tomar conta dela, e ela se esforçava para contê-la com sua força de vontade, tão fraca quanto suas duas mãos brancas e magras. Quando desistiu, uma palavrinha suspirada escapou dos lábios entreabertos. Ela a repetiu sem para entredentes: “livre, livre, livre!”. (CHOPIN, 2017, p. 1)

A reação inesperada é seguida pelos planos que Louise se põe a fazer para a sua recém-adquirida liberdade: “Ela não viveria para mais ninguém durante esses anos a não ser para si mesma” (CHOPIN, 2017, p. 2). Triunfante, por fim abre a porta para a irmã Josephine, mas logo dá de cara com o marido chegando de viagem; ele não havia morrido em um acidente de trem, no fim das contas. Louise morre “da alegria que mata” – no texto original em inglês, “the joy that kills” (CHOPIN, 2022, n.p.), em que “joy” dá abertura a uma variedade de interpretações, podendo significar euforia, júbilo, entusiasmo, gozo, felicidade, prazer e arrebatamento, entre outros sentidos.

Publicado primeiramente em 1894 na revista *Vogue* como “The Dream of an Hour” (“O sonho de uma hora”), o conto foi reimpresso no ano seguinte na *St. Louis Life* com o título definitivo (CHOPIN, 2022, n.p.). Desde então, tem sido lido de diferentes formas, a depender do contexto sócio-histórico e do olhar do crítico. Como houve com muitas autoras, a redescoberta de Kate deu-se na década de 1970, com o *boom* da crítica literária feminista. Seu trabalho passou de “feminino para feminista”<sup>4</sup> (BERGMANN, 2022, p. 209).

Emily Toth, biógrafa da autora, sugere um paralelo entre “A história de uma hora” e a reação da mãe de Kate à morte de seu pai, assim como a libertação da própria Kate, pois o pai a teria mantido em um internato não fosse sua morte precoce em um acidente de trem (TOTH, 1999, p. 46-50). Do ponto de vista estrutural da narrativa, costumam ser analisadas a influência de Maupassant no desfecho-surpresa (BERGMANN, 2022, p. 219) e a cadeia de suposições, criada de uma personagem para outra, que leva ao erro sobre a morte do marido de Louise (MAYER, 2010, p. 94-95). No que concerne às temáticas inspiradas pelo conto, são abordadas a morte como libertação feminina (WAN, 2009), a possibilidade de pertencer a si mesma (MARGREE, 2018, p. 175) e a solidão como única possibilidade de liberdade para a mulher do século XIX (BERGMANN, 2022, p. 220). Em 2000, Lawrence I. Berkove decidiu ir contra as correntes feministas vigentes e descreveu Louise como uma mulher imatura e egoísta, com uma expectativa tola de liberdade total, à qual só resta então a morte (BERKOVE, 2000). “A história de uma hora” evoca, ainda, os temas do casamento como prisão, os papéis de gênero na sociedade patriarcal, as ironias da vida, a confiança na tecnologia, entre tantos outros.

---

<sup>4</sup> Estas e outras traduções ao longo do artigo foram feitas por mim, exceto quando dado crédito ao tradutor. Texto original: “feminine to feminist”.

Muito mais longo em sua prosa poética tortuosa, “Amor” é também multi-temático e representa o modernismo em sua degradação do herói romanesco uno e indivisível, narrando a experiência psicológica de um ser humano “pulverizado pelas leis do inconsciente” (D’ONOFRIO, 1978, p. 69). É a carga do inconsciente de Ana que vem à tona em uma simples situação cotidiana: de dentro do bonde, ela avista um homem cego mascando chiclete. Descreve o narrador: “Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos” (LISPECTOR, 2001, p. 214). A visão desencadeia em Ana uma enxurrada de sensações; ela fica desorientada. Desce do bonde, vai ao Jardim Botânico (do Rio de Janeiro) e só mais tarde segue para casa, onde por fim retoma sua existência de dona de casa, esposa e mãe, mas não sem carregar em si a força da experiência que vivera naquela tarde: “Mas Ana vai como quem já sabe aonde e com quem está. E como quem já esteve no Ser Mais, e na sua Plenitude. Por enquanto, esta compreensão, irônica, sob a capa de uma atitude resignada, tem a força de uma revolução” (GOTLIB, 1987, p. 309).

Publicado pela primeira vez em 1950 (GOTLIB, 1988, p. 3), demorou menos para que “Amor” fosse assimilado pela literária crítica feminista, sendo também com frequência usado para ilustrar a epifania clariceana (SÁ, 1993, p. 172); a angústia (ou náusea, em referência ao existencialismo sartreano) gerada pela quebra com uma rotina precariamente organizada (LOYOLA, 2007; cf. NUNES, 1966); o contato com o Outro, com a alteridade ameaçadora, na forma do cego mascando goma (KANAAAN, 2002, p. 191-192). Tanto Gotlib (1988) quanto Yudith Rosenbaum (2002) propuseram aproximações entre a personagem Ana e a Alice de Lewis Carroll.

## **Louise e Ana narradas**

Alguém nos conta as breves experiências de Louise e Ana. Quem seriam esses narradores? Nesta pergunta já se denuncia um problema: na falta de indicações a respeito de seu gênero, costumamos abordar o narrador como uma entidade masculina – especialmente em português brasileiro, em que o termo genérico é “narrador” (*narrator*, em inglês, não possui marcador de gênero). Exceto se, no caso de textos criados por mulheres, houver uma sobreposição entre narradora e autora implícita do ponto de vista de quem lê; em outras palavras, a menos que a leitora ou o leitor parta do princípio de que quem está narrando é a própria autora; portanto, uma narradora – uma mulher narrando outra mulher. Para entender essa possibilidade, é importante fazer uma breve digressão teórica.

Wayne C. Booth (1980) propôs uma diferenciação entre o autor real, ou seja, aquele que de fato escreveu o texto e o cedeu a um editor, e o autor implícito, uma instância inscrita na própria narrativa que é apreendida pelo público como estilo, técnica, projeto artístico ou até mesmo *alter ego* do autor real. O autor implícito

seria aquele que escolhe o que lemos; é inferido por nós como “versão criada, literária, ideal dum homem real – ele é a soma das opções desse homem” (BOOTH, 1980, p. 92). Ou seja, partindo desse modelo, pode-se supor que ao menos parte do público – já que não é possível prever como um texto será apreendido pelos leitores (cf. ISER, 1996) – inferirá as autoras implícitas de “A história de uma hora” e “Amor” como mulheres, pois seriam versões idealizadas das autoras reais.

Outro ponto importante do modelo proposto por Booth é a percepção de distância entre autor real, autor implícito e narrador. Na percepção de quem lê, esses três entes podem estar mais ou menos distantes uns dos outros, ou, ao contrário, sobrepostos – quanto mais “impessoal” for a narração (BOOTH, 1980, p. 176), maior a impressão de coincidência entre narrador, autor implícito e autor real. Em um contexto de “omnisciência todo-poderosa” por parte do narrador, em que ele é capaz de penetrar o interior das personagens (BOOTH, 1980, p. 176), podemos inferir que estamos diante do próprio autor; que é o próprio autor quem está narrando a vida de pessoas que ele criou. Afinal, quem mais saberia o que se passa dentro da criatura, senão seu criador?

O narrador heterodiegético – ausente da história que conta (GENETTE, 1995, p. 244) – pode ser dotado de omnisciência total ou seletiva, isto é, narra o que se passa no interior de uma, algumas ou todas as personagens. Se for de algumas, Genette classifica como narração “omnisciente seletiva múltipla”; de uma personagem só, de “omnisciente seletiva única” (GENETTE, 1995, p. 185). Embora a categorização por si mesma não resolva dilemas narrativos, a noção de omnisciência seletiva única é relevante à presente discussão à medida que temos, em “A história de uma hora” e “Amor”, narradores/narradoras capazes de penetrar o interior das protagonistas e de revelar emoções secretas, estranhas a elas mesmas. Trata-se de uma intrusão considerável, ainda mais se tivermos em conta a transgressão de Louise e Ana ao questionarem seus papéis de esposa e de esposa e mãe em seus respectivos contextos sócio-históricos.

Essa intrusão pode ser entendida como um privilégio. Booth e Genette falam, ambos, em “privilégio” no que concerne à voz narrativa. Narrar é um privilégio: se você narra, sua voz é “ouvida”, toda a narrativa passa pelo filtro do seu olhar. Além disso, em geral o narrador possui poderes sobrenaturais:

Observadores e agentes narradores, conscientes ou não de si próprios, dignos ou não de confiança, comentando ou silenciando, isolados ou apoiados, podem ter o privilégio de saber aquilo que não poderiam saber por meios estritamente naturais, ou então, estarem limitados a visão e inferência realistas. [...] **O privilégio mais importante é a obtenção de uma visão interior de outro personagem**, por causa do **poder retórico** que tal privilégio dá ao narrador. (BOOTH, 1980, p. 176, grifos nossos)

O “poder retórico” advindo do conhecimento do que se passa no interior da personagem é, justamente, o que constitui a riqueza literária de “Amor”: ao mergulhar no que se passa no interior da personagem Ana, a escritura clariceana opera em caráter metalinguístico, mostrando as limitações do discurso verbal quando da descrição da subjetividade feminina e, em última análise, da complexidade das emoções humanas. Quem narra “Amor” narra de uma perspectiva psicológica, descrevendo a experiência da personagem na dimensão subjetiva em que ela ocorre, “com suas incoerências e suas anacronias, em relação ao decorrer do tempo do mundo exterior” (D’ONOFRIO, 1978, p. 76).

Ao questionar quem teria tal privilégio, o de adentrar assim o íntimo de uma personagem feminina, é preciso ficar ciente, antes de qualquer coisa, que não é possível chegar a uma resposta definitiva. O narrador é uma instância separada do autor (e também do autor implícito), sendo uma criação deste para narrar a história. Portanto, nada impede, por exemplo, que Kate e Clarice tenham criado narradores masculinos para narrar a experiência de suas personagens femininas – por exemplo, a novela clariceana *A hora da estrela* tem como protagonista Macabéa, que tem sua história narrada por Rodrigo S. M. “A história de uma hora” e “Amor”, porém, têm narradores em terceira pessoa ausentes da ação; não há pista de quem possam ser.

Sabe-se que as autoras implícitas dos dois contos – adotando a partir deste ponto a possibilidade maior de as autoras implícitas serem apreendidas como mulheres, já que seriam versões idealizadas, apreendidas por meio da leitura, das autoras reais – colocam-se mais distantes de todas as outras personagens (cf. BOOTH, 1980, p. 173), mantendo-se “grudadas” às suas protagonistas. Ou seja, a focalização é interna e fixa (GENETTE, 1995, p. 187). Entre as autoras implícitas e as personagens focalizadas, há a voz narrativa.

Dadas essas considerações, é relevante perceber como a própria interpretação que se faça de um conto ou outro impacta a percepção de quem seria o narrador/a narradora. Se tivermos a impressão de que as personagens estão, em algum grau, sendo julgadas, é possível deduzir a existência de um(a) narrador(a) que não compartilhe com a autora implícita o mesmo sistema de valores morais e/ou intelectuais (BOOTH, 1980, p. 72).

Ao argumentar que “A história de uma hora” costuma ser lido com base em dados socioculturais externos ao conto, não com base em evidências textuais, Berkove (2000, p. 153) aponta que não há razão para atribuir ao narrador/à narradora, muito menos à própria Kate, uma concordância com a postura de Louise, o que negaria à autora “toda a gama de técnicas literárias, o que reduziria essa brilhante e sutil obra de ficção a uma pregação de bastidores”<sup>5</sup>. A favor desse argumento está o

---

<sup>5</sup> “the full range of literary technique, and that would reduce this brilliant and subtle work of fiction to behind-the-scenes sermonizing”.

tom irônico do desfecho, que pode ser gerado pelo pacto entre leitores (implícitos ou narratários, ou seja, a quem se dirige a narrativa do narrador; cf. GENETTE, 1995, p. 254) e a autora implícita; como se zombássemos, com ela, de Louise. O estabelecimento da ironia se dá quando o autor implícito “alia-se” aos leitores contra a personagem (cf. BOOTH, 1980, p. 174-175). Por outro lado, contra o argumento de Berkove pesa o fato de que a obra de Kate como um todo sugere uma posição pró-liberdade feminina. O toque irônico do final pode ser, sim, uma aliança entre a autora implícita e os leitores, mas no sentido de lamentar que, uma vez descoberto o desejo de liberação, não haveria outra saída para Louise. Ainda pode ser um terceiro pacto, um entre leitores, narrador/narradora e autora implícita contra as personagens tolas dos médicos (e de quem mais acreditar nessa bobagem), que supõem que Louise possa ter morrido da “alegria que mata” (CHOPIN, 2017, p. 2), e não do choque de ter seu sonho de liberdade irremediavelmente frustrado (cf. WAN, 2009).

O narrador ou a narradora de “Amor” apresenta um nível de intrusão maior do que a de quem narra “A história de uma hora”. Parecendo conhecer a personagem Ana profundamente, estende-se para além do momento presente da narrativa:

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto – ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. (LISPECTOR, 2001, p. 213)

Quem narra sabe de seu cotidiano e, mais do que isso, de como ela se sente nele. De como seu coração se aperta na “hora perigosa da tarde”. Parece narrar, no entanto, com um leve distanciamento, marcado ainda pelo uso de tempos verbais no passado; embora seu foco seja totalmente dirigido a ela, não sofre com a personagem nem se regozija com ela em nenhum momento. Parece sofrer apenas para encontrar palavras precisas que expressem a revolução atroz por que passa Ana, uma atitude narrativa que pode ser interpretada como uma presunção intelectual que contrasta fortemente com o abandono emocional da personagem, que não racionaliza sua experiência – e que pode ser entendida (ou não) como uma sobreposição à autora implícita. Quem sofre para encontrar as palavras, a autora ou o narrador/a narradora? A seguir, um exemplo desse possível esforço narrativo na descrição da experiência de Ana no Jardim Botânico:

Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo **faiscante, sombrio**, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam **amarelas ou rosadas**, mas **cor**

**de mau ouro e escarlates.** A decomposição era **profunda, perfumada...** (LISPECTOR, 2001, p. 216, grifos nossos)

Nota-se, nas palavras marcadas, o desejo de precisão, de choque entre sentidos, de criação de um efeito específico. O primeiro adjetivo com frequência não parece ser suficiente.

Também adotados em “A história de uma hora”, convém reforçar como os tempos verbais no passado podem impactar a nossa apreensão de quem está narrando. Na narrativa escrita no passado, os acontecimentos ainda não aconteceram dentro da diegese, ou seja, vão acontecendo conforme os lemos. Estão no futuro das personagens, mas no passado do narrador; há uma lógica narrativa por trás disso: para que possa contar a história, quem narra tem de estar em posse dela (cf. CURRIE, 2009). Os acontecimentos, portanto, estão no passado em relação ao “presente” de quem os narra. Para quem lê, essa discrepância de saberes – quem narra já sabe o que vai acontecer, quem vive os acontecimentos ainda não sabe, quem lê ainda não sabe – provoca uma impressão, ainda que sutil, de autoridade por parte do narrador com relação aos outros participantes da operação.

Assim, acumulam-se alguns distanciamentos e possíveis autoritarismos por parte de quem narra Louise e Ana, cada um (ou uma) à sua maneira. Mas não se pode deixar de mencionar, por fim, que a opção pela narrativa heterodiegética talvez resulte em uma grande vantagem para as personagens narradas e para quem lê as narrativas: a confiança no que se passa – mesmo que fiquem lacunas, mesmo que se possa julgar a postura das personagens de diferentes modos, a narrativa onisciente garante que não se duvide do que acontece. Narradas em primeira pessoa, talvez as experiências fossem consideradas abstratas demais, ou pior, fruto de desvario.

## **Considerações finais**

Não é possível saber quem narra Louise e Ana na solidão de suas experiências de arrebatamento. O que se pode perceber, em vez disso, é que a percepção a respeito da identidade dos narradores/das narradoras – gênero, maior ou menor distância moral e intelectual das autoras implícitas – depende da interpretação que se faz dos contos. Quanto maior for a impressão de sobreposição entre autora implícita e entidade narradora, maior a chance de entendê-la como uma narradora compassiva e compreensiva com a experiência da personagem.

Futuros estudos podem investigar a variedade de vozes narrativas nas obras de Kate Chopin e Clarice Lispector com o objetivo de detectar possíveis padrões. Cabe, ainda, buscar mais coincidências nas escrituras de ambas, que tanto têm colaborado para a literatura feminina e os estudos gerados a partir dela.

COSTA, C. B. Who narrates me? A brief inquiry about Louise and Ana in short stories by Kate Chopin and Clarice Lispector. **Itinerários**, Araraquara, n. 54, p. 113-124, jan./jun. 2022.

■ **ABSTRACT:** “The story of an hour” (1894), by Kate Chopin, and “Amor” (1950), by Clarice Lispector, take part in the tradition of women’s writing (*écriture féminine*) using short format literature to explore the theme of domestic and marital (un)happiness. Both short stories narrate in the third person the experiences of a solitary rapture in the lives of their protagonists, Louise and Anne, respectively. Centered on Wayne C. Booth’s model of division between author, implied author, and narrator and Gérard Genette’s reflections on these narrative instances, this investigation assumes that the authors are not the ones narrating the intimate experiences of these characters, but voices created by them. Who has the privilege of those voices? Based on part of the vast critical fortune of the authors, this study examines the hypothesis that the identity of those who perform the narrative function in these short stories varies according to the interpretation we make of the stories and their characters.

■ **KEYWORDS:** Clarice Lispector. Kate Chopin. Narrator. Short story. Women’s writing.

## REFERÊNCIAS

BERGMANN, I. Kate Chopin (1850-1904). In: REDLING, E.; SCHEIDING, O. (ed.). **Handbook of the American Short Story**. Berlin; Boston: Walter de Gruyter (GmbH), 2022. p. 209-225.

BERKOVE, L. I. Fatal Self-Assertion in Kate Chopin’s “The Story of an Hour”. **American Literary Realism**, University of Illinois Press, v. 32, n. 2, p. 152-158, 2000.

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRANCO, S. de O. Review de Kate Chopin: Contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, n. 31, p. 263-272, 2013.

BRITANNICA. Kate Chopin. **Encyclopedia Britannica**, 4 fev. 2022. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Kate-Chopin>. Acesso em: 13 mar. 2022.

CHOPIN, K. **O despertar**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.

CHOPIN, K. **A história de uma hora**. Trad. Flávia Yacubian. São José do Rio Preto: Balão Editorial, 2017.

CHOPIN, K. The Story of an Hour. **KateChopin.org** (The Kate Chopin International Society), 6 mar. 2022 (última modificação). Disponível em: <https://www.katechopin.org/story-hour/>. Acesso em: 12 mar. 2022.

CURRIE, M. The Expansion of Tense. **Narrative**, Ohio State University Press, v. 17, n. 3, p. 353–367, 2009.

D'ONOFRIO, S. Elementos estruturais da narrativa. *In: Poema e narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOTLIB, N. B. Clarice no país das narrativas. *In: GOTLIB, Nádya Battella. Três vezes Clarice. Papéis Avulsos*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 1–11, 1988.

GOTLIB, N. B.; Equipe Instituto Moreira Salles - IMS. A descoberta do mundo. **Cadernos de Literatura Brasileira - Clarice Lispector**, Rio de Janeiro, edição especial, n. 17 e 18, p. 8-43, dez. 2004.

GOTLIB, N. B. Leituras do feminino: uma história de desrecale (Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Clarice Lispector). *In: 1º E 2º SIMPÓSIOS DE LITERATURA COMPARADA*. v. 1, 1987, Belo Horizonte. **Anais [...]**. SOUZA, Eneida M. de Souza; PINTO, Julio C. M. (org.). Belo Horizonte: UFMG, 1987. p. 306-310.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

KANAAN, D. Al-B. **Escuta e subjetivação**: a escritura de pertencimento de Clarice Lispector. São Paulo: Educ; Casa do Psicólogo, 2002.

LISPECTOR, C. Amor. *In: MORICONI, Í. (ed.) Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 212-219.

LOYOLA, V. M. Z. de. O amor (e a mulher): uma conversa (im)possível entre Clarice Lispector e Sartre. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 531-539, 2007.

MARGREE, V. Marriage in women's short fiction. *In: LAMBERT, Carolyn; SHAW, Marion (ed.) For Better, For Worse: Marriage in Victorian Novels by Women*. New York/London: Routledge, 2018. p. 175-190.

MAYER, G. H. A Matter of Behavior: a semantic analysis of five Kate Chopin stories. **ETC: A Review of General Semantics**, v. 67, n. 1, Institute of General Semantics, p. 94-100, 2010.

NUNES, B. **O mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

PERRONE-MOYSÉS, L. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ROSENBAUM, Y. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SÁ, O. de. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 1993.

TOTH, E. **Unveiling Kate Chopin**. Oxford (MS): University Press of Mississippi, 1999.

WAN, X. Kate Chopin's View on Death and Freedom in The Story of an Hour. **English Language Teaching**, v. 2, n. 4, p. 167–170, Dec. 2009.

