

O TEMPO DE *O DESPERTAR*

Aparecido Donizete ROSSI*

- **RESUMO:** Partindo-se do pressuposto teórico de que o texto de autoria feminina, enquanto palimpsesto, apresenta significados subtextuais que, em permanente interação com o plano do texto, desarticulam os pressupostos opostos e hierárquicos do universo patriarcal, o presente estudo pretende fazer uma breve incursão à instância narrativa do tempo em *O despertar*, obra-prima de Kate Chopin, importante nome do realismo estadunidense, para demonstrar como tal instância comporta em si e dissemina nos demais elementos narrativos *inter-ditos* de contestação do patriarcado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *O despertar*. Kate Chopin. Tempo. Subtexto.

Introdução

Na história da literatura de autoria feminina, como mostraram com grande lucidez Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000) em *The madwoman in the Attic* e, posteriormente, em *No man's land* (GILBERT; GUBAR, 1988, 1989, 1994), há uma característica textual recorrente desde os escritos de Safo até as obras mais contemporâneas representantes desse tipo de literatura. Trata-se da disseminação de

significados submersos, significados ocultados ou escondidos no que é mais acessível, conteúdo “publicado” de suas obras, de maneira que sua literatura pudesse ser lida e apreciada até mesmo quando sua relação vital com a doença e com a desapropriação do feminino fosse ignorada (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 72).

Essa disseminação, que é também um tipo de contaminação, é o que as teóricas chamam de subtexto da textualidade feminina, o espaço de clausura, sufocante e uterino, onde se dá a geração, o devir, do texto literário feminino. Nesse espaço, encoberto por uma superfície propositalmente arquitetada para fazer-se legível e agradável aos olhos patriarcais hierarquizantes e opostos – o patriarcado só descobriu que George Eliot e George Sand eram mulheres no século XX –, as mulheres autoras disseminaram sua contestação ao patriarcado das mais diversas

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14.800-901 – adrossi@fclar.unesp.br

maneiras. Uma dessas maneiras foi o tratamento da instância narrativa do tempo que, como é sabido, é indissociável da instância espaço. Logo, no texto de autoria feminina o espaço de desarticulação do patriarcado desdobra-se também na arquitetura do tempo.

Kate Chopin (1850-1904), um dos principais nomes do realismo norte-americano, foi uma dessas mulheres-autoras que trabalharam com o subtexto e sua arquitetura espaço-temporal em diálogo com o universo masculino tanto em sua própria vida quanto, e principalmente, em suas obras. A principal delas, *O despertar*, cujo título original em inglês é *The awakening*, publicado em 1899 e repellido pela crítica da época, narra a história de Edna Pontellier, uma mulher infeliz com sua vida de mãe e esposa que desperta para sua subjetividade em um trajeto de autoconhecimento epifânico e de adultério.

Tendo o autor do presente trabalho analisado a instância do espaço em outro texto (ROSSI, 2010), e como suplemento derridiano a tal texto, o estudo que ora se apresenta pretende examinar as configurações do tempo em *O despertar* e suas inter-relações com as demais instâncias narrativas da obra.

A estrutura temporal de *O despertar*

Em termos de marcação datada não há, em toda a narrativa de *O despertar*, nenhum indício que denote com clareza um período específico do tempo histórico. Não é possível, portanto, se dizer em que ano se passa a trama. Apenas se sabe que a estação é o verão e, pelas descrições de locais, roupas e costumes, que o cenário é do século XIX. Esse caráter não datado da obra, no qual a instância do tempo é delineada por meio de sugestões, abre possibilidades várias de interpretação, uma delas a questão da atemporalidade.

Apesar de ser uma narrativa escrita no século XIX e que pinta um contexto sociocultural tipicamente *fin de siècle* muito comum à literatura norte-americana do período, não se pode dizer que a obra deve ser lida tendo-se em mente apenas o contexto do século XIX, como ocorre, por exemplo, em *A cabana do pai Tomás* [*Uncle Tom's cabin*, 1852], de Harriet Beecher Stowe, obra inseparável de seu contexto sócio-histórico. À medida que se lança um olhar mais aprofundado sobre a estrutura narrativa de *O despertar*, as fronteiras do século XIX são ultrapassadas tanto para frente quanto para trás, o que torna possível evocar, na mesma obra, a pós-modernidade do Movimento Feminista e o tratamento de assuntos e aspectos à maneira dos clássicos gregos. É essa maleabilidade interpretativa que torna possível afirmar que a obra-prima de Kate Chopin é uma narrativa atemporal, a qual não se limita ao contexto do século em que foi escrita, mas expande-se até as raízes do passado mais longínquo e do futuro mais distante.

Sob essa perspectiva, torna-se mais clara a opção da autora por um tempo narrativo não datado, mas apenas sugerido: Edna Pontellier, a protagonista, está na Grand Isle¹ do século XIX, mas poderia estar também na mítica Avalon ou na New Orleans do século XXI. Essa característica atemporal de *O despertar* é bastante significativa em termos dos propósitos desarticuladores da autora: a atemporalidade confere um caráter de eterno retorno à narrativa, uma vez que os assuntos referentes à mulher – sua sexualidade, seu papel social, sua personalidade – sempre retornaram, de tempos em tempos, à pauta das discussões da sociedade patriarcal. Algo como uma ferida que é curada apenas aparentemente: o tempo passa e, em algum momento, ela volta a infeccionar. Assim ocorre com as questões socioculturais abordadas em *O despertar*, pois o universo patriarcal nunca resolveu a questão do papel da mulher, e a mulher também nunca resolveu seu próprio papel.

Já na Grécia Antiga se discutia o papel feminino no universo social, o que resultou no aparecimento dos poemas de Safo e de *Medeia*, a grande tragédia de Eurípidés. Anterior mesmo à própria formação da Grécia, as civilizações Paleolíticas já cultuavam entidades femininas ligadas à fertilidade, haja vista a estatueta da *Vênus de Willendorf* (c. 24000 – 22000 a.C.), claro exemplo de um culto quase pré-histórico ao feminino. No próprio Egito Antigo o culto a Isis, a mãe do deus-criador, era muito difundido. Até mesmo a Idade Média, com todas as suas proibições e caças às bruxas, foi clivada pelo retorno do feminino a partir da lenta e velada incorporação da figura da Deusa celta na imagem da Virgem Maria cristã.² É no século XVII que Shakespeare constrói seus anjos (Julietta) e demônios (Lady Macbeth) femininos. Já no século XVIII a mulher começa a manifestar-se na literatura, com Madame de Staël na França e Mary Wollstonecraft na Inglaterra. No século XIX, o realismo literário empreende nova caça às bruxas pelo medo do retorno do feminino, reagindo a Jane Austen e às irmãs Brontë com narrativas como *Ana Karênina* e *Madame Bovary*, nas quais as mulheres são retratadas como anjos ou, principalmente, como monstros a serem exterminados. É interessante notar que os autores dessas obras canônicas da literatura matam suas protagonistas, o que reforça a ideia de que seus padrões são pautados por uma visão do feminino como monstro. É somente no século XX, com o esfacelamento dos tabus vitorianos e com a revisão de tradições milenares, que o feminismo pôde eclodir abertamente.

Com esse brevíssimo resumo histórico, pode-se observar que o feminino esteve presente em praticamente todos os momentos da existência humana, como

¹ Ilha na costa atlântica dos Estados Unidos, localizada cerca de cinquenta milhas da cidade de New Orleans.

² O culto à Virgem Maria surge ainda na Idade Média, difundindo-se muito especialmente entre os povos cristianizados da Irlanda e da Escócia, cuja religião anterior era calcada no panteão celta, em que a divindade feminina era considerada superior à masculina. Apesar disso, o dogma da Imaculada Conceição, que oficializa o culto à mãe do Cristo e institui que essa o concebera e continuara virgem, só foi proclamado em 8 de dezembro de 1854, pelo papa Pio IX.

um eterno partir e regressar ao mesmo lugar. Sempre que ocorre uma tentativa de manifestação do ente feminino, esse é imediatamente reprimido pelo universo patriarcal e, tempos depois, a mesma manifestação retorna de outra forma e até em outro lugar (às vezes até no mesmo lugar e com a mesma forma). *O despertar* é um desses momentos de retorno que, pouco a pouco, vão corroendo um *status quo* que parece perfeitamente equilibrado. Nada mais natural que Kate Chopin escolhesse uma perspectiva atemporal para contar a história de sua protagonista, pois o feminino é atemporal.

A atemporalidade em *O despertar* tem também outra função: dar um caráter mítico à narrativa. Tal caráter é evocado por Sandra Gilbert (1983) em sua análise da obra no artigo “The second coming of Aphrodite: Kate Chopin’s fantasy of desire”. Diz a autora que “*O despertar* é uma ficção feminina que ao mesmo tempo se detém e revisa o hedonismo *fin de siècle* para propor um mito feminista e matriarcal de Afrodite/Vênus como uma alternativa ao mito masculinista e patriarcal de Jesus” (GILBERT, 1983, p.44). Nessa passagem, a teórica refere-se ao mito de Afrodite, que pode ser encontrado na narrativa de *O despertar* na figura de Edna Pontellier. Interseccionando texto e subtexto, a narrativa emana uma atmosfera mítica em vários níveis, explicando, portanto, passagens como o capítulo XIII e todas as suas nuances (o sono, a cor branca, as histórias de Madame Antoine, a vela vermelha do barco de Tonie etc.); a beleza surreal de Adèle Ratignolle; as sugestivas imagens noturnas, pontuadas pela lua e pelo som do mar; e, principalmente, o momento em que Robert conta a Edna uma história de fantasma, que não deixa de ser, em certo sentido, também uma declaração de amor:

No dia vinte e oito de agosto, à meia-noite, e se a lua estiver brilhando – a lua precisa estar brilhando – um fantasma que assombrou estas plagas durante eras se levanta do Golfo. Com sua visão penetrante, o fantasma sai à procura de algum mortal digno de lhe fazer companhia, digno de ser exaltado por algumas horas nos reinos dos semicelestiais. Sua busca vinha sendo infrutífera e, desalentado, ele voltava a mergulhar no mar. Mas esta noite ele encontrou a Sra. Pontellier. Talvez ele jamais a liberte inteiramente de seu encantamento. Talvez ela jamais tenha que se submeter novamente a ter um pobre e indigno terráqueo caminhando à sombra de sua divina presença (CHOPIN, 1994, p.45).

Com passagens como essa, evidencia-se que *O despertar* guarda influências e manifestações das narrativas míticas, tipicamente atemporais. Essa atemporalidade mítica é contraditória ao realismo e ao naturalismo, que pressupõem uma tentativa de chegar o mais próximo possível da “realidade”. Na verdade, o uso do tempo mítico por Kate Chopin é, em si, também uma desarticulação do pensamento patriarcal na medida em que instaura pontos de instabilidade no que se concorda ser o real; além de ser também uma crítica aos pressupostos da escola realista. Esse uso, bastante moderno por sinal, da instância narrativa do tempo é uma das

características que tornam *O despertar* inclassificável, irreduzível aos modelos de qualquer escola literária do século XIX.

Kate Chopin faz ainda outros jogos com o tempo da narrativa para tecer impasses de significação que desarticulam qualquer possibilidade preconcebida de estrutura rígida, o que contribui sobremaneira para – quando não empreende em si – a disseminação de desarticulações que minam os pressupostos opostos e hierárquicos patriarcais. Um desses jogos constitui-se em uma tentativa de igualar o tempo da história, o tempo em que ocorrem os fatos narrados, com o tempo do discurso, o tempo em que a história é contada pelo narrador. Essa aproximação entre a história narrada e o seu narrador tem implicações também sobre a instância do tempo, uma vez que coloca narrador e narração em um mesmo nível. Dessa forma, o tempo da história é igual ao tempo do discurso. Partindo-se de tal identificação como um pressuposto, poder-se-ia afirmar que *O despertar* é perpassado, em praticamente toda a sua extensão textual, pelo monólogo interior, técnica típica dos modernistas.

Diante de tal constatação, é esperado que se conclua que o tempo da narrativa, além de atemporal, é marcadamente psicológico. Entretanto, uma conclusão desse tipo só se torna possível se se partir do pressuposto da identificação entre narrador e protagonista, pois há apenas uma única passagem da narrativa em que é sabido, marcadamente, que é Edna Pontellier quem está pensando – “Hoje é Arobin; amanhã será algum outro. Não faz diferença para mim, não me importo com Léonce Pontellier... mas Raoul e Etienne!” (CHOPIN, 1994, p.149). Nos outros momentos, seu pensamento é narrado pelo narrador, mas um narrador que, de forma muito particular, se coloca no mesmo nível da personagem e mesmo do leitor utilizando uma única palavra: “Mas o começo das coisas, especialmente de um mundo, é necessariamente vago, confuso, caótico e extremamente perturbador. Quão poucos de **nós** emergem de um tal começo! Quantas almas não perecem nesse turbilhão!” (CHOPIN, 1994, p.26, grifo nosso). Assim, Kate Chopin joga, amparada pelo limiar da instância do tempo, com o exterior e o interior de sua protagonista e do seu narrador à medida que o segundo, numa perspectiva exterior, já que é um narrador em terceira pessoa, **narra** os sentimentos interiores da primeira, em um movimento que torna nebuloso, por isso desarticulado, os limites entre o exterior e o interior.

O jogo com a instância do tempo talvez mais produtivo empreendido por Kate Chopin em *O despertar* são as anacronias (prolepses e analepses). A rigor, não há prolepses na narrativa, uma vez que isso seria antitético em relação ao mencionado acima sobre a tentativa de igualar tempo da história e tempo do discurso. Há apenas quatro analepses, que não podem ser classificadas exatamente como tal, uma vez que são menos a evocação de um período de tempo anterior ao discurso do que simples lembranças.

O futuro de *O despertar*

Em termos de escopo estrutural do texto, de fato não há, em nenhuma passagem de *O despertar*, pontos em que se antecipa qualquer fato que vá ocorrer posteriormente na narrativa, nem por parte do narrador, nem por parte das personagens. Contudo, *O despertar* é um palimpsesto, uma narrativa que guarda níveis de significação subentendidos e que, como o corpo feminino para Hélène Cixous, ou como a tradição literária feminina para Gilbert e Gubar, contém algo escondido, contém um subtexto. Há, evidentemente, rastros desse subtexto no texto propriamente dito, já que não há limite entre um e outro: eles estão em perpétuo diálogo. Sob essa perspectiva, *O despertar* guarda não apenas uma, mas sim várias prolepses contidas no subtexto, as quais adiantam especificamente o final trágico da protagonista que vai ocorrer no nível discursivo. Dessa forma, as prolepses têm, especificamente nessa obra, um aspecto de **inter**-dito (posicionam-se **entre** o texto e o subtexto). São, na verdade, rastros deixados pelo despertar, ou possíveis centros disseminadores de desarticulação do que é aparentemente estável.

No universo da obra, as prolepses subtextuais têm um caráter de anunciação do destino de Edna Pontellier, como se a Morte fizesse pairar sobre a narrativa uma sombra, uma teia tênue e quase invisível, de sua inelutável chegada. Assim, a primeira, e talvez a mais sutil, dessas prolepses é a shakespeariana figura da mulher de negro, a qual aparece já no primeiro capítulo da obra: “Mais adiante, à frente de um dos chalés, uma senhora de preto caminhava com ar compenetrado para cima e para baixo, rezando o terço” (CHOPIN, 1994, p.12). Shakespeariana porque os sonetos 127 a 152 de Shakespeare são dedicados a uma certa “Dark Mistress” (“Senhora das Trevas”) ou “Black Beauty” (“Beleza Negra”) a quem o eu lírico ao mesmo tempo ama e odeia, compreende e condena, elogia e insulta.

Essa “Dark Lady” (“Senhora das Trevas”, “Dama de Negro” ou ainda “Dama Negra”), como foi consagrada pela crítica, permanece um dos mistérios das obras do bardo inglês, um espectro sem rosto ou forma (quem seria tal dama? terá existido ou será mais um fruto brilhante da mente de um autor ímpar?) que vem aumentar ainda mais a extensa lista de incógnitas que rodeiam seus sonetos, como a pergunta que já se tornou clichê sobre a autoria dos poemas, a questão da dedicatória dos sonetos 1 a 126 ao terceiro conde de Southampton, a problemática da palavra *begetter* e da referência a um certo Mr. W. H. no frontispício do volume original, além da própria linguagem inventiva e renovadora encontrada nos poemas do autor. No ensaio introdutório à tradução de trinta sonetos de Shakespeare feita por Ivo Barroso, Nehemias Gueiros (1991, p.39) resume de maneira singular a figura da “Dark Lady” ao dizer que essa “continua a dama escondida, um fantasma hamletiano, a musa clássica ou a mulher em carne e osso do poeta, mas incógnita e misteriosa”.

O contexto dessa aparição da dama de negro em *O despertar* é bastante incomum, pois ocorre à luz do dia em meio à agitação da *pension* de Madame Lebrun, onde a protagonista está hospedada na ilha de Grand Isle: as gêmeas Farival estão tocando o dueto da ópera *Zampa*³ ao piano, Madame Lebrun está andando de um lado para o outro, há muitos hóspedes no local e crianças brincando à sombra de um carvalho. Trata-se, portanto, de uma cena alegre, uma cena que não justificaria a menção, por parte do narrador, de uma mulher de negro. Há, ainda, dois pontos fulcrais que merecem um olhar atento nessa cena: a roupa usada por Madame Lebrun – “Era uma mulher bonita e bem-disposta, **sempre vestida de branco** [...]” (CHOPIN, 1994, p.12, grifo nosso) – e a lenta aproximação de Edna e Robert vindos da praia sob um **guarda-sol branco**.⁴ Fica claro, portanto, que há um contraste muito bem demarcado entre a alegria da cena, a cor branca da roupa e do guarda-sol e a mulher vestida de negro. É inevitável perguntar-se o que essa mulher estaria fazendo ali, naquele momento, visto que nessa e em todas as outras vezes nas quais tal aparição (um fantasma? um espectro? ou apenas mais uma personagem secundária?) se faz presente na narrativa, Edna e Robert estão juntos ou próximos.

Nesse primeiro contexto, certamente que a presença da mulher de negro é um símbolo deliberadamente inserido por Kate Chopin para evocar a Morte, já que a mulher encontra-se de luto e com um terço à mão. A função dessa inserção é colocar um ponto de desequilíbrio no todo aparentemente feliz da cena, é colocar um ponto que gere um impasse, que permita se pensar aquele momento como uma felicidade aparente. Além disso, essa mulher de negro aparece como um prenúncio da chegada de Edna – que já avançava vagarosamente na companhia de Robert rumo à *pension* –, ou seja, trata-se de um arauto da Morte, um arauto que anuncia a morte da protagonista, uma morte que tem ligação irrefutável com Robert e com o despertar e a água. É, portanto, uma prolepse que adianta na segunda página da narrativa o que só ocorrerá na última. O fato dessa aparição ter lugar durante o dia vem lembrar que é na luz que se encontra a treva e vice-versa, pois a luz da compreensão trazida pelo despertar (sendo a luz aqui um símbolo da clareza de pensamento, ou a cor branca tão presente em toda a obra), o qual já se iniciara em Edna Pontellier, será também o motivo da morte da protagonista simbolizado no luto da mulher. Isso explicaria também o fato de o suicídio de Edna ocorrer em

³ Também conhecida como *Le corsaire*, *Zampa* (1831) é um ópera do compositor francês Ferdinand Hérold.

⁴ Eça de Queirós também usou, em uma das cenas de *Os Maias*, um guarda-sol como metáfora do destino de uma personagem. Trata-se da cena em que Pedro da Maia e Maria Monforte se encontram em Sintra. Dom Afonso, pai de Pedro, seguiu o casal e os viu passeando de carruagem. Na carruagem, Maria Monforte tinha aberto um guarda-sol vermelho para protegê-la e também a Pedro. Ao avistar tal guarda-sol, um terrível pressentimento de morte tomou Dom Afonso. Tempos depois, Pedro se suicidaria por Maria tê-lo abandonado.

plena luz do dia, algo tão incomum quanto uma mulher de negro em um dia claro e feliz.

Em razão de esse signo funesto aparecer sempre em contextos em que Edna e Robert estão juntos ou próximos, e levando-se em consideração que os dois são amantes, é inevitável a associação entre as duas personagens mencionadas e a mulher de negro, uma associação que lembra as entidades de Eros e Tanathos na mitologia grega: o primeiro, o amor primordial (não o filho de Afrodite e Ares), é um princípio unificador, de agregação, um princípio de vida (Robert); o segundo é o filho de Nix (a Noite), a personificação da própria Morte, que povoa o ideário ocidental como um princípio desagregador (a mulher de negro). No universo cosmogônico grego, Eros e Tanathos são entendidos como opostos impossíveis de serem associados. Contudo, a teoria freudiana das pulsões mostrará que eles são, na verdade, indissociáveis na psique humana, ainda que opostos (a pulsão de morte é fundamentalmente oposta à pulsão de vida), já que no texto que dá origem à teoria do Complexo de Édipo, o *Édipo rei* (séc. V a.C.), de Sófocles, é o amor entre mãe e filho que causa a morte de ambos.

Na cena em questão e nos outros breves momentos nos quais a mulher de negro aparece, ela assume o papel simbólico de Tanathos, um signo de desagregação: a morte da protagonista que a separará, inelutavelmente, de Robert, seu grande amor. Esse sutil jogo de associações entre a mulher de negro/Tanathos/morte e Edna/Robert/Eros/vida, por ocorrer em uma obra que antecede em um ano (1899) a publicação da obra fundadora da psicanálise – *A interpretação dos sonhos* (1900), de Sigmund Freud –, pode ser entendido como uma antecipação do que só bem mais tarde seria teorizado por Freud, o que vem reforçar o caráter atemporal e moderno de *O despertar*, bem como a desarticulação da oposição hierárquica entre literatura e teoria literária, sendo aqui o texto de Chopin, da mesma forma que o de Sófocles, fonte de referencial teórico para a corrente psicanalítica de análise literária.

Uma segunda prolepse da morte de Edna seria o capítulo XIII da obra e a metafórica cena da última ceia da protagonista nele apresentado, bem como a vela vermelha do barco de Tonie, o qual foi utilizado por Edna e Robert para voltar a Grand Isle. Diz o narrador a respeito: “Quando ela e Robert entraram no barco de Tonie, com sua vela latina vermelha, nebulosas formas fantasmagóricas se projetavam nas sombras e entre os juncos, e navios fantasmas vogavam [*sic*] céleres sobre a água à procura de abrigo” (CHOPIN, 1994, p.57). O que é importante notar aqui é a menção a navios fantasmas a vagarem [“vogar” é termo náutico, e significa o barco em movimento sobre as águas; o ato de remar] procurando abrigo. É fato que na tradição literária ocidental a figura do navio fantasma, o navio cujos tripulantes mesmo mortos ainda o habitam, permeia a obra de autores famosos – Coleridge, Melville, Conrad, Tolkien, dentre outros – e o imaginário do leitor, significando uma centelha de morte que vem assombrar o

reino da vida, ou como uma estranha centelha de vida que insiste em sobreviver mesmo na seara da morte.

No contexto subtextual das prolepses em *O despertar*, essa evocação de navios fantasmas parece não apenas lembrar a história de Grand Isle e sua ligação com os piratas da região do Caribe, mas também, e principalmente, parece ser um signo de morte, um signo do espreitar da Morte em relação a Edna, novamente tentando adiantar, veladamente, o que vai se concretizar apenas no último momento da obra. Trata-se, portanto, de uma cena gótica, certamente inspirada na *Balada do velho marinheiro*, de Coleridge (2005), na qual se tem a figura de um marinheiro que, inexplicavelmente, mata um albatroz no mar e, a partir desse momento, uma terrível maldição se abate sobre ele e o navio onde se encontra: todos os tripulantes morrem misteriosamente menos o marinheiro, que a tudo assiste em extremo horror e pânico; e o próprio navio é envolto em trevas dantescas e amaldiçoadas que o tornam um barco fantasma à deriva em um “mar com as águas podres” (COLERIDGE, 2005, p.146).

Esse estar à deriva que caracteriza o navio fantasma permite ler a passagem correspondente no capítulo XIII como uma metáfora da condição feminina gerada pelo despertar: os papéis eminentemente inferiores incutidos à mulher ficariam como navios fantasmas à procura de abrigo ante o turbilhão que são as águas oceânicas do despertar. Além disso, a presença desse navio fantasma em uma obra como a em questão pode ser também interpretada como a grande metáfora da essência do despertar de Edna, ou seja, como metáfora das paixões, pois o fato de ter se deixado levar por elas (Robert, a música, a água, a pintura etc.), da mesma forma que um navio fantasma à deriva no oceano do Destino, é ao mesmo tempo a causa do despertar e a causa do “suicídio” da protagonista. De certa forma, o navio fantasma é a própria materialização da Morte a espreitar a protagonista.

Outra prolepse do destino trágico de Edna pode ser lida na menção, muito *en passant*, à ópera *Tristão de Isolda*, de Wagner. No contexto, tem-se Edna em visita a Mademoiselle Reisz. O crepúsculo já toma conta do céu e a pianista entrega àquela uma carta que Robert enviara. Enquanto Edna lê, Mademoiselle toca primeiramente um *Impromptu* de Frédéric Chopin que, em dado momento, é suavemente entrecruzado por uma passagem da canção de Isolda: “Mademoiselle deslizara do Chopin para a melodia apaixonada e emocionante da canção de Isolda e novamente de volta ao *Impromptu*, com seus apelos profundos e pungentes” (CHOPIN, 1994, p.87).

Na leitura do subtexto dessa passagem encontram-se significados que prenunciam novamente a morte de Edna. A canção de Isolda, mencionada pelo narrador, é uma canção que fala do imenso amor que essa sente por Tristão. Todavia, dentro da ópera de Wagner, na verdade Isolda canta tal canção diante do corpo do amado e sob o efeito alucinante de uma melodia que ela ouve até cair morta ao lado

do seu grande amor. Da mesma forma, na balada medieval que inspirou Wagner, os dois amantes morrem tragicamente: Tristão, doente, fora avisado que Isolda estava indo ao seu encontro. De acordo com os mensageiros, ela chegaria de navio. Esse navio, ao aproximar-se do local onde estava Tristão, deveria içar uma vela branca caso Isolda nele estivesse, ou uma vela negra caso fosse o contrário (novamente há o contraste entre o branco e o preto como uma metáfora do contraste entre vida e morte). Por tramitações ocorridas no enredo da história, houve um primeiro navio que aportou e içou uma vela negra. Vendo isso, Tristão entregou-se aos braços da Morte pensando que sua amada o abandonara. Momentos depois, outro navio chegou e içou a vela branca, mas era tarde demais: ao ver o amado morto, Isolda morreu também de dor (cf. BÉDIER, 2001).

Levando-se em consideração tanto a ópera de Wagner quanto a balada medieval como algo subjacente à narrativa de *O despertar*, juntamente com o fato de Edna se encontrar no mesmo estado de Isolda à época da chegada da carta, especialmente separada de seu amante Robert, o suave dedilhar da canção de Isolda por parte de Mademoiselle Reisz guarda um falso significado de alegria momentânea: ao mesmo tempo em que a carta trouxe imensa alegria a Edna, ela também trouxe o prenúncio de sua morte iminente (como a Isolda de Wagner, que morre de alegria diante da visão do amado, o qual ela não sabia estar também morto).⁵ Novamente, há um impasse, um ponto que desarticula o aparente estado de felicidade emitido pela situação narrada – o próprio fato de Mademoiselle Reisz ter interpolado uma outra música ao *Impromptu* de Chopin é, em si, uma metáfora desse impasse – ao imprimir a sombra da Morte por trás de uma inocente canção.

A quarta prolepse subtextual da morte de Edna ocorre na cena do jantar de aniversário e independência da protagonista, no capítulo XXX. Muitas personagens estão presentes nesse momento. Entretanto, uma delas ali aparece pela primeira e última vez em *O despertar*, como se fosse uma voz do Destino: “[Miss Mayblunt] viera com um cavalheiro atendendo pelo nome de Gouvernail, relacionado a um dos jornais, do qual nada de especial se podia dizer, exceto que era observador e parecia calmo e inofensivo” (CHOPIN, 1994, p.115). Gouvernail, apesar de sua derradeira aparição no universo literário chopiniano, está cercado por uma imensa gama de significados. Primeiramente, trata-se de uma personagem que, como outras na narrativa (Madame Lebrun, Tonie, Madame Antoine e Claire Duvigné), aparece em outras obras de Kate Chopin. Os contos “A Respectable Woman” (1894) e

⁵ Uma conjectura interessante pode ser tecida ao se levar em consideração a ópera de Wagner e a balada medieval mencionadas: qual seria a reação de Robert ao encontrar Edna morta? Morreria ele também ao ver o corpo da amada? Seria uma cena que geraria um amálgama tanto com a ópera de Wagner quanto com a balada medieval e com a tragédia *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, claramente influenciada pelo texto medieval, uma vez que haveria uma inversão de papéis (o amado morrendo pela amada, e não o contrário, como ocorre nas obras mencionadas). Todavia, infelizmente Kate Chopin não escreveu tal cena em *O despertar* ou em seus contos.

“Athénaise” (1895) são os dois universos dos quais Gouvernail também faz parte. Nesses dois contos, podem-se observar vários de seus aspectos e se descobrir que se trata de um jornalista muito culto, sensível, bem apessoado, admirador da beleza feminina, observador contumaz e adepto do liberalismo em casos que envolvam relacionamentos extraconjugais, apesar de ser capaz de renegar um grande amor em nome de um código pessoal de conduta ético-moral pautado pelo princípio de que “afeto e desejo devem ser mútuos, de forma a tornar um relacionamento satisfatório e ‘moral’” (DYER, 1981, p.51).

Gouvernail aparece em *O despertar* com todas essas informações pressupostas quanto à sua personalidade, visto que a introdução do narrador feita sobre sua presença no jantar de Edna é extremamente sucinta e vaga. Entretanto, essas informações pressupostas assumem fundamental importância quando se lê a passagem do comentário sussurrado de Gouvernail quando da visão de Victor Lebrun caracterizado como o *Baco* (c. 1595), de Caravaggio, pela Senhora Highcamp: “*There was a grave image of Desire/ Painted with red blood on a ground of gold*” [sic], murmurou Gouvernail, em voz baixa”⁶ (CHOPIN, 1994, p.119).

Esse murmúrio do jornalista, um sussurro, algo entre o som e o silêncio, é uma citação dos dois primeiros versos de um poema de Swinburne intitulado “*A Cameo*” [“Um camafeu”, 1866]. Como pessoa sensível e observador que é, Gouvernail conseguiu captar de modo contumaz o universo do jantar oferecido por Edna, um universo em que paira uma sensação de estranheza onírica, permeado por uma atmosfera tênue de luxúria e perversidade. Levando-se em consideração a presença de Victor caracterizado como Baco – que imprime no leitor o efeito de que se está diante da figura de um sátiro –, o ambiente do jantar parece recender a selvageria, ainda que uma selvageria reprimida pelas convenções sociais. Inevitavelmente, esse ambiente remete às *Bacantes*⁷ (405 a.C.), de Eurípides. Nas palavras de Joyce Dyer (1981, p.52), “há algo desagradável, quase perverso na cena do capítulo 30. E Gouvernail o percebe”. Tal afirmação da ensaísta só se torna possível na conjugação do ambiente do jantar com seu diálogo com a mencionada tragédia de Eurípides e com o poema de Swinburne, cuja citação por Gouvernail é uma espécie de resumo não só daquela cena, mas também do fatídico destino de Edna e, quiçá, do enredo da obra como um todo.

Considerando-se os dois versos mencionados em *O despertar*, pode-se dizer que a visão lírica de Gouvernail é marcada pelo traço da Morte: a imagem do Desejo é pintada com sangue em um fundo dourado. Essas cores, o vermelho do sangue e o

⁶ A tradução dos versos citados seria algo como “Havia uma imagem gravada de Desejo/ Pintada com sangue rubro sobre um fundo de ouro”.

⁷ É notável que *As bacantes*, de Eurípides, seja a única tragédia grega na qual a figura de um deus aparece como personagem. No caso, trata-se do próprio Dioniso, ou Baco, o que vem realçar o diálogo entre o capítulo XXX de *O despertar*, a famosa peça do tragediógrafo e a tela de Caravaggio.

dourado, estão presentes de forma singular no capítulo XXX: o dourado do vestido de cetim usado por Edna e o vermelho sangue das rosas usadas pela Senhora Highcamp para tecer a grinalda de Victor. Edna personifica o Desejo mencionado no poema, uma vez que seu despertar é, de certa forma, pautado pela luxúria. A imagem de um desenho pintado com sangue denota o espreitar da Ceifadora.

Observando-se o todo do poema de Swinburne,⁸ um soneto ao estilo shakespeariano, descobre-se que ali são desenvolvidos basicamente seis temas: Desejo (*Desire*), Dor (*Pain*), Prazer (*Pleasure*), Saciedade (*Satiety*), Ódio (*Hate*) e Morte (*Death*). Todas essas paixões estão contidas em um camafeu, um espaço muito pequeno, e há uma espécie de ligação intrínseca entre elas. É como se todo um universo de sentimentos e sensações estivesse contido em um espaço extremamente comprimido, prestes a explodir: um universo “recluso numa casca de noz” (SHAKESPEARE, 1999, p.48). Entretanto, talvez o que mais chame a atenção no poema de Swinburne seja a Morte a espreitar os seres humanos, escravos dessas paixões, por meio da brecha de um portão (o que sintomaticamente indica que ele está semiaberto) cuja fechadura contém a inscrição “*Peradventure*”, a “incerteza”. No pensamento patriarcal, de fato a Morte é uma incerteza, e no poema de Swinburne ela parece ser a única saída (está no portão, aguardando que alguém venha ao seu encontro) para se libertar das paixões escravizadoras. É dessa forma que, por meio do dito e do não dito, do **inter**-dito, Gouvernail não só resume o ambiente daquele jantar, mas também prenuncia com clareza, talvez na mais lírica das prolepses subtextuais da narrativa, o final trágico de Edna Pontellier, a quem e a cujas incertezas a Morte espreita de longe e incessantemente até que a própria Edna venha ao seu encontro.

Um olhar mais atento sobre esses exemplos de prolepses subtextuais aqui abordados leva a concluir que a Morte é uma constante que se repete de forma sutil na narrativa, contaminando-a com seu signo fantasmagórico e espreitador e revelando-se como a única saída para Edna Pontellier depois de seu despertar. A Morte apenas espreita, apenas se faz presente o tempo todo, mas não torna *O despertar* uma narrativa gótica em que persegue suas vítimas, como em *A intrusa*, de Maurice Maeterlinck, na qual é a personagem-título sempre presente mas nunca revelada; ou no filme *Os outros* [*The Others*, 2001], em que está presente desde sempre, mas só se revela no final; ou ainda como nas obras de Kafka, nas quais

⁸ “*A Cameo*”, de Algernon Charles Swinburne:

There was a graven image of Desire / Painted with red blood on a ground of gold / Passing between the young men and the old, / And by him Pain, whose body shone like fire, // And Pleasure with gaunt hands that grasped their hire. / Of his left wrist, with fingers clenched and cold, / The insatiable Satiety kept hold, / Walking with feet unshod that pashed the mire. // The senses and the sorrows and the sins, / And the strange loves that suck the breasts of Hate / Till lips and teeth bite in their sharp indenture, / Followed like beasts with flap of wings and fins. // Death stood aloof behind a gaping gate, / Upon whose lock was written Peradventure.

se revela sufocante, irônica e irascível, perseguindo sorradeira e sadicamente suas vítimas. Antes, porém, a Morte em *O despertar* espera pacientemente que Edna Pontellier, por si própria, a procure e se jogue em seus braços como uma criança se joga aos braços da mãe quando se sente ameaçada. É exatamente o que a protagonista faz e é recebida de braços abertos: “A voz do mar é sedutora, incessante, sussurrante, clamante, murmurante, convidando a alma a errar em abismos de solidão” (CHOPIN, 1994, p.150).

Há, portanto, um jogo de vida e morte em *O despertar*, um jogo no qual a morte se faz presente na vida e a vida se faz presente na morte, o que torna ambas interdependentes. De certa forma, a morte de Edna, a todo tempo prenunciada, decorre de seu despertar para a vida, decorre da independência de sua subjetividade. A morte se torna o ápice da vida, o momento do limiar da plenitude, o momento em que a vida transcende a si mesma e se eterniza. No seu pretenso “suicídio”,⁹ Edna Pontellier se torna uma deusa (Afrodite), se torna um ser de vida eterna por intermédio da concretização do ideário judaico-cristão – o ideário limitador do ocidente, o Logos – de que é preciso morrer para se alcançar a eternidade. Contudo, mesmo nessa concretização falocêntrica há uma ironia, há uma desarticulação última: Edna se torna, à maneira judaico-cristã, uma deusa pagã.

O passado de *O despertar*

No que concerne às analepses, como já mencionado, *O despertar* contém apenas quatro desses momentos. A analepse literária por excelência é a famosa passagem das *madeleines* em *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, a qual tem um caráter de rememoração. Da mesma forma são as quatro analepses notáveis em *O despertar*, ou seja, são menos uma interrupção temporal (*flashback*) para explicar um fato presente do enredo do que rememorações, recordações da protagonista que acrescentam e se abrem a significações outras da narrativa. A primeira dessas quatro analepses versa sobre o casamento de Edna com Léonce Pontellier.

A relação de convivência entre Edna e Léonce define-se como uma espécie de amizade, pois não se poderia chamá-la de amor. Ambos convivem no mesmo teto, mas são completamente (in)diferentes. De certa forma, Léonce ama Edna, mas Edna não o ama. Na verdade, nunca o amou. Casou-se com ele simplesmente para contrariar a reprovação de tal união por parte de seu pai e de sua irmã Margaret, ambos símbolos de repressão:

⁹ Há diversas discussões críticas sobre essa cena dado não ficar claro trata-se mesmo de um suicídio. Uma das mais importantes e abrangentes é a realizada por Sandra Gilbert (1983) no já mencionado ensaio “The second coming of Aphrodite: Kate Chopin’s fantasy of desire”, em que a autora defende a polêmica posição de que o que se tem no último capítulo de *O despertar* não é um suicídio, mas sim a mitificação da personagem principal por meio da morte.

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

Essa analepse revela, muito antes do ponto onde o enredo de *O despertar* tem início, que Edna não era uma mulher convencional, uma vez que caracteriza uma transgressão às normas sociais vigentes no século XIX, as quais ditam que era o pai que devia escolher o marido da filha. Entretanto, o preço de sua transgressão foi a infelicidade. Outro ponto a se observar nessa rememoração é o fato de Léonce endeusar Edna não só para conquistá-la, mas porque ele realmente estava apaixonado. Todavia, o que encantou a protagonista foi a solenidade quase ritual do pedido de casamento e a devoção absoluta. Edna sentiu-se cultuada como uma deusa, sentiu-se valorizada, sentiu-se superior como mulher e aproveitou-se disso utilizando da fraqueza passional de Léonce como um meio de transgressão. O tempo, no entanto, revelou que ela havia errado, pois ambos nunca pensaram em igualdade e as sombras da solidão encobriram o relacionamento.

No decorrer da narrativa, Léonce Pontellier é uma personagem ausente. São esparsos os momentos em que aparece. Enquanto todos estão em Grand Isle, divertindo-se na praia ou conversando no salão dos Lebrun, Léonce prefere deixar esposa e filhos e ir jogar no cassino de um hotel próximo. Em outro momento, já de volta a New Orleans, uma longa viagem o distancia da família, o que torna possível que se manifeste concretamente o despertar de Edna. Nos momentos em que está presente, o papel de Léonce é o de repreender os deslizes da esposa ao servir de porta-voz das convenções sociais, o que o torna um contraponto antagônico da protagonista. Isso se torna claro quando ele censura Edna severamente por não estar tomando conta do filho doente ou por não ter recebido as visitas na terça-feira, dia de recepções na casa dos Pontellier; ou ainda quando ele reclama da comida, que não está boa devido à falha de supervisão por parte de Edna. Léonce é, desse modo, um arquétipo do patriarcado que assombra a protagonista em seu trajeto de autolibertação.

As outras três analepses verificáveis em *O despertar* se encontram na seguinte passagem da obra:

Quando ainda era muito nova – talvez tenha sido quando ela atravessou o oceano de capim ondulante – lembrava-se de ter se enamorado apaixonadamente por um altivo oficial de cavalaria de olhos tristonhos que visitara seu pai no Kentucky. Quando ele estava lá, ela não conseguia se afastar de sua pessoa ou desviar os olhos de seu rosto, que lembrava um pouco Napoleão, com um cacho de cabelos negros caindo sobre a testa. Mas o oficial de cavalaria desaparecera imperceptivelmente de sua existência.

Em outra ocasião, suas afeições foram fortemente atraídas por um jovem cavalheiro que frequentava uma dama de uma fazenda vizinha. Isto aconteceu depois que eles se mudaram para o Mississippi. O jovem estava noivo da moça e eles às vezes convidavam Margaret para passear, às tardes, numa charrete. Edna era uma juvenzinha recém-chegada à adolescência e a percepção de que ela própria não significava nada, nada, nada para o jovem noivo custou-lhe um amargo sofrimento. Mas também ele enveredara pelo caminho dos sonhos. Era já uma moça crescida quando foi tomada pelo que imaginou ser o auge de seu destino. Foi quando o rosto e a figura de um grande ator trágico começou a assombrar sua imaginação e agitar seus sentimentos. A persistência do envolvimento emprestou-lhe um aspecto de genuinidade. Sua desesperança o coloria com os tons carregados de uma grande paixão.

A fotografia do ator repousava emoldurada sobre sua escrivaninha (CHOPIN, 1994, p.31).

Observe-se, de imediato, que as três analepses são temporalmente encadeadas e guardam relações entre si, visto que a aparição do oficial dá-se na infância da protagonista, a do cavalheiro no início da adolescência e a do ator trágico quando adulta. Nesses três momentos da vida de Edna anteriores ao tempo da história e ao tempo do discurso, pode-se notar a presença de amores platônicos: o primeiro porque ela era muito jovem, e o amor platônico é característico da juventude; o segundo porque o ser amado estava comprometido com outra e o terceiro por fazer parte de sua imaginação, já que certamente constituía-se a partir da fotografia. Dos três, o último é o mais platônico, pois se tornou um sentimento adquirido e cultivado a partir de um retrato, uma forma de representação da realidade que não é, necessariamente, “real”. Contudo, além do caráter de encadeamento e do platonismo, há mais um aspecto que une esses três episódios ao momento do despertar: eles serão lembrados nos momentos finais da protagonista, na iminência do seu “suicídio”: “avançando mais e mais, pensando no prado de capim-do-campo que atravessara quando criancinha [...]. As esporas do oficial de cavalaria retiniam quando ele caminhava pela varanda” (CHOPIN, 1994, p.151).

Na última página de *O despertar* há um retorno da rememoração, uma espécie de analepse de analepses, ao momento da rememoração das três passagens em questão:¹⁰ a imagem do capim-do-campo está presente na narração da primeira

¹⁰ A analepse que versa sobre o casamento de Edna e Léonce também é rememorada na última página

analepse – “talvez tenha sido quando ela atravessou o oceano de capim ondulante” –; Margaret é mencionada na segunda analepse – “às vezes convidavam Margaret para passear” –; e o próprio “suicídio” é a imagem evocada pelo ator trágico, uma vez que o suicídio é um signo trágico desde os primórdios da literatura ocidental (Jocasta se suicidou ao descobrir que era mãe de Édipo).

As três analepses detêm, portanto, além de um viés de amores não correspondidos e por isso sublimados, um caráter de prenúncio do final fatídico da narrativa. Elas são, desse modo, prolepses subtextuais ou rastros mnêmicos do “suicídio” e também signos da espreita velada da Morte. Além disso, são ainda elementos do próprio despertar, pois demonstram que as paixões já faziam parte da psique da protagonista muito antes do momento em que a narrativa se inicia. Na verdade, as paixões não correspondidas da jovem Edna são pressupostos que a colocam no caminho do despertar, pois estão evocadas em seus atos de transgressão às convenções sociais perpetrados no decorrer de *O despertar*, visto que as três analepses guardam também um caráter repressor do eu feminino: na primeira Edna é uma criança, logo seus sentimentos são irrelevantes no pensamento patriarcal do século XIX; na segunda há a presença de Margaret, a irmã mais velha, substituta da figura materna e representante das tradições, as quais não permitiam que uma jovem se apaixonasse por um homem comprometido, como era o caso do cavalheiro; e na terceira há o próprio caráter imaginário da paixão, que obriga Edna a sublimar seus sentimentos já que é impossível concretizá-los: a pessoa “real” do ator está ausente na presença de seu retrato. “Quando a sós, às vezes o agarrava [a fotografia do ator trágico], beijando apaixonadamente o vidro frio” (CHOPIN, 1994, p.31).

Considerações finais

Duas conjecturas podem ser tecidas, como considerações finais, em relação ao que foi acima articulado. Primeiramente, o fato de o caráter de transgressão às convenções sociais estar presente tanto no momento em que a história é narrada quanto nas lembranças do passado da protagonista indica que há um ponto em comum entre um tempo e outro, o que revela a tentativa de igualar tempo da história e tempo da narrativa por parte do narrador, bem como a tentativa também de igualar as relações de identificação entre narrador e protagonista, movimento estrutural típico da narrativa de autoria feminina e da narrativa modernista.

Essa primeira conjectura se revela bastante fecunda de significações quando se observa – em uma segunda proposição – a estrutura temporal da narrativa, ou seja, quando se constata que há analepses que remetem a um momento anterior ao ponto no qual *O despertar* começa, o que permite afirmar que a obra se inicia *in media res*, um uso temporal característico da épica clássica. Teoricamente, essa afirmação

da obra: “Pensou em Léonce [...]” (CHOPIN, 1994, p.151).

seria contraditória ao que foi dito anteriormente – que o narrador tenta igualar tempo histórico e tempo da narrativa –, já que a analepse é uma anacronia, uma ruptura temporal marcada inexistente na épica clássica. Contudo, pode-se ler nesse uso peculiar do *in medias res* um minar das próprias convenções de estruturação da narrativa a partir de si próprias, demarcando novamente uma disseminação de desarticulações empreendida por Kate Chopin em várias instâncias, o que aponta para um caráter pós-moderno da obra. Esse minar se dá na conjugação da tentativa de igualar tempo da história e tempo da narrativa – o que denota uma atemporalidade característica do mítico – com o uso do *in medias res*, um jogo temporal característico das epopeias, as quais também se passam em um tempo mítico. Assim, há um reforço da ideia de que *O despertar* pode também ser lido como um mito, como “uma segunda vinda de Afrodite” (GILBERT, 1983, p.45), como expressa o título do outrora mencionado ensaio de Sandra Gilbert, onde tal viés é amplamente desenvolvido.

ROSSI, A. D. The time of *The awakening*. **Itinerários**, Araraquara, n. 37, p.65-82, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *Departing from the theoretical principle that the feminine text, as a palimpsest, holds subtextual meanings which, in permanent interaction with the textual surface, disarticulate the oppositional and hierarchical backgrounds of patriarchy, this essay intends to offer a general overview on the narrative instance of time in The Awakening, the most important work by Kate Chopin – one of the highlights of Realism in the United States –, with the intention to show how the time instance brings with it and at the same time disseminates into the other narrative elements some inter-dictions to gainsay patriarchy.*

■ **KEYWORDS:** *The awakening. Kate Chopin. Time. Subtext.*

Referências

BÉDIER, J. (Ed.) **O romance de Tristão e Isolda**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

COLERIDGE, S. T. **A balada do velho marinheiro**. Tradução e notas de Alípio Correia de Franca Neto. Edição bilíngue inglês – português. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

DYER, J. C. Gouvernail, Kate Chopin's Sensitive Bachelor. **The Southern Literary Journal**, Chapel Hill (NC), v.14, n.1, p.46-55, Fall 1981.

GILBERT, S. M. The second coming of Aphrodite: Kate Chopin's fantasy of desire. **The Kenyon Review** – New Series, Gambier (OH), v.5, n.3, p.42-66, Summer 1983.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **No man's land**. The place of the woman writer in the Twentieth Century. New Haven; London: Yale University Press, 1988. v.1: The war of the word.

_____. **No man's land**. The place of the woman writer in the Twentieth Century. New Haven; London: Yale University Press, 1989. v.2: Sexchanges.

_____. **No man's land**. The place of the woman writer in the Twentieth Century. New Haven; London: Yale University Press, 1994. v.3: Letters from the Front.

_____. **The madwoman in the Attic**. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

GUEIROS, N. Mistério do soneto shakespeariano. In: SHAKESPEARE, W. **30 sonetos**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p.7-52.

ROSSI, A. D. Sob a égide de Afrodite: o espaço feminino em *O despertar*, de Kate Chopin?. **Revista de Letras**, São Paulo, v.50, n.1, p.199-215, jan.-jun. 2010.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.

Recebido em 31/12/2012.

Aceito para publicação em 18/06/2013

