

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Vice-Diretora

Prof. Dr. Rafael Alves Orsi

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Paulo Cesar Andrade da Silva

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor-chefe

Paulo César Andrade da Silva

Editor-executivo

Rodrigo Valverde Denubila

Editores deste número

Andressa Cristina de Oliveira

Maria Aparecida de Oliveira

Natália Corrêa Porto Barcellos



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios.fclar@unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

LITERATURAS DE EXPRESSÃO
FEMININA: ECOS DO SÉCULO XIX

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 54	p. 1-214	jan./jun. 2022
-------------	------------	-------	----------	----------------

CONSELHO EDITORIAL

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/
França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luis Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira
(UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira
(UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/
França)
Ronaldo de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos
(USP)
Sandra Margarida Nitri (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

COMISSÃO EDITORIAL

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

PARCEIRISTAS

Alcides Cardoso dos Santos (UNESP/
FCL - Araraquara)
Ana Cláudia da Silva (UnB)
André Corrêa de Sá (Universidade da
Califórnia/Santa Bárbara)
Audrey Castañon de Mattos (UNESP/
FCL-Araraquara/doutoramento)
Bruna Della Torre (USP/Pós-
doutoramento)
Calila das Mercês (IMUÊ)
Carlos Augusto de Melo (UFU)
Carlos Francisco de Morais (UFTM)
Daiana Nascimento dos Santos
(Universidad de Playa Ancha)
Daniel Marinho Laks (UFSCar)
Daniela de Brito (UFSCar/Pós-doutorado)
Edimara Lisboa (UNESP/FCL-
Araraquara)
Elisa Lima Abrantes (UFRRJ)
Elizabete Sanches (UNESP/FCHS-
Franca)
Evelyn Caroline Mello (UFSCar/Pós-
doutorado)
Fábio Figueiredo Camargo (UFU)
Fernanda Cristina da Encarnação dos
Santos (UNIFAP)
Flauzino Edinaldo Flauzino de Matos
(UNIR)
Gabriela Bruschini Grecca (UEMG)
Gerson Roani (UFV)
Handerson Joseph (UFRG)
Islene França de Assunção (UNESP/FCL-
Araraquara/doutoramento)
Jacob dos Santos Biziak (Instituto Federal
do Paraná)

Jorge Vicente Valentim (UFSCar)
José Aldo Ribeiro da Silva (Instituto
Federal do Sertão Pernambucano)
Juliana Santini (UNESP/FCL - Araraquara)
Larissa da Silva Lisboa Souza (UFRJ)
Lucía Stecher (Universidad de Chile)
Luiz Henrique Silva de Oliveira (CEFET-
MG)
Manaira Aires Athayde (Universidade de
Coimbra)
Márcia Valéria Zamboni Gobbi (UNESP/
FCL - Araraquara)
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
(UNESP/FCL - Araraquara)
Maria Lúcia Outeiro Fernandes (UNESP/
FCL - Araraquara)
Mariana Veiga Copertino (UNESP/FCL-
Araraquara/doutoramento)
Mónica González García (Pontificia
Universidad Católica de Valparaíso)
Natali Fabiana da Costa e Silva (UNIFAP)
Paulo César Andrade da Silva (UNESP/
FCL - Araraquara)
Raquel Machado Galvão (UNICAMP)
Rejane Vecchia Rocha e Silva (USP)
Rodrigo Valverde Denubilla (UFU)
Sérgio Cabral Bento (UFU)
Vima Lia de Rossi Martin (USP)

NORMALIZAÇÃO

Jéssica Romanin Mattus

REVISÃO DO PORTUGUÊS

Jéssica Romanin Mattus

REVISÃO DO INGLÊS

Nathalia Sorgon Scotuzzi

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA

Eron Pedroso Januskeivict

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990) - - Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990–

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts (Ulrichsweb :
<https://ulrichsweb.serialsolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/
EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliterature
(De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

Andressa Cristina de Oliveira, Maria Aparecida de Oliveira e Natália Corrêa Porto Barcellos 9

LITERATURAS DE EXPRESSÃO FEMININA: ECOS DO SÉCULO XIX

LITERATURES OF FEMALE EXPRESSION: ECHOES OF THE 19TH CENTURY

- Eu vou apoiá-la(s) por quanto tempo puder: a póstuma defesa das mulheres de Jane Austen.

I shall support her (them) as long as I can: Jane Austen's posthumous defense of women.

Maria Clara Pivato Biajoli 15

- Uma esponja de emoções humanas: papéis sociais femininos na estrutura narrativa de *To the lighthouse* a partir de *Frankenstein*.

A sponge of human emotions: female social roles in the narrative structure of To the lighthouse from the starting point of Frankenstein.

Erica Martinelli Munhoz 33

- Aprendendo a ser uma mulher no mundo: o caso de Margaret Hale em *North and South*.

Learning how to be a woman in the world: Margaret Hale's case in North and South.

Monica Chagas Costa 51

- “She felt it, creeping out of the sky”: madness and death as liberation in nineteenth-century women’s fiction.
 “She felt it, creeping out of the sky”: *loucura e morte como libertação na ficção de mulheres do século XIX*.
Paula Pope Ramos 73

- A liberdade como o elixir da vida na ficção de Kate Chopin.
Freedom as the elixir of life in Kate Chopin's fiction.
Rosemary Elza Finatti 85

- A imagem da mulher no século XIX: Edna Pontellier reforça ou subverte?
The image of women in the 19th century: does Edna Pontellier reinforce or subvert it?
Ana Carla Barros Sobreira..... 99

- Quem me narra? Breve investigação sobre Louise e Ana nos contos de Kate Chopin e Clarice Lispector.
Who narrates me? A brief inquiry about Louise and Ana in short stories by Kate Chopin and Clarice Lispector.
Cynthia Beatrice Costa..... 113

- A biobibliografia de Júlia Maria da Costa em Lunardi: tanatografia de autoria feminina.
The bibliography of Júlia Maria da Costa in Lunardi: thanatography of female.
Augusto Rodrigues da Silva Junior e Sara Gonçalves Rabelo..... 125

- Representações do medo em um conto de *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida.
Representations of fear in a short story from Júlia Lopes de Almeida's Ânsia eterna.
Cristina Löff Knapp..... 141

- *O perdão*: a narrativa de Andradina de Oliveira.
O perdão: the narrative of Andradina De Oliveira.
Rosa Cristina Hood Gautério..... 157

VARIA

- Os movimentos identitários das personagens femininas em *Femmes d'alger dans leur appartement*, de Assia Djébar.

Les mouvements identitaires des personnages féminins en Femmes d'Alger dans leur appartement, d'Assia Djébar.

Camila Soares López e Maria Luiza Mazza Menani..... 173

ENTREVISTA

INTERVIEW

- Interview featuring Dr. Diane Duffy – trustee of the Elizabeth Gaskell House, UK and Dr. Kim Simpson – deputy director of the Chawton House, UK.

Natália C. P. Barcellos 195

ÍNDICE DE ASSUNTOS..... 201

SUBJECT INDEX 203

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*..... 205

APRESENTAÇÃO

Nos últimos anos, como reflexo das questões mundiais contemporâneas que levantaram movimentos feministas como o *Me too*, percebeu-se também no cenário acadêmico um maior interesse pela literatura de expressão feminina. Com a pandemia, a literatura escrita por mulheres ganhou espaço para além da academia, pois é notável o número de clubes do livro, páginas nas redes sociais e influenciadores digitais dedicados à leitura e à discussão tanto de obras de autoras de clássicos da literatura universal como de autoras contemporâneas brasileiras ou estrangeiras. A começar pelo trabalho fundamental de Mary Wollstonecraft, com seu revolucionário *A Vindication of the Rights of Woman*, de 1792, que influenciou todo o pensamento do século XIX, além do pioneirismo de Jane Austen, que, dentre tantas outras questões, colocou em xeque a condição da mulher naquela sociedade que adentrava o capitalismo agrário, tendo como única possibilidade de sobrevivência a dependência de um casamento bem sucedido, passando por outras grandes escritoras como as irmãs Brontë, Mary Shelley, George Eliot, Elizabeth Gaskell, Emily Dickinson, Louisa May Alcott, o século XIX consolida-se como momento inaugural e potente no que se refere à literatura de autoria feminina.

O presente dossiê tem como objetivo propor uma reflexão sobre as bases da literatura de expressão feminina a partir do século XIX e sobre a sua importância na história da literatura, ecoando enfim em discussões contemporâneas que envolvem um debate interseccional de gênero, raça e classe.

Deste modo, esta edição inicia-se justamente problematizando a equivocada recepção da obra de Jane Austen, que, por cerca de um século, fora categorizada como literatura “menor”, sob um olhar patriarcal incapaz de perceber a denúncia inaugural que Jane Austen nos traz acerca da condição da mulher na sociedade do início do século XIX, literalmente tomada como propriedade de seu pai ou marido, tolhida, portanto, de sua liberdade enquanto indivíduo e ser social. Ressalta-se que o reconhecimento do legado de Jane Austen deveu-se muito ao olhar perspicaz de Virginia Woolf mais de um século depois. Virginia, diferentemente de Jane, teve sua obra reconhecida ainda em vida. Não obstante, por meio de seus ensaios críticos como *Um teto todo seu* (1929), Woolf fez questão de demonstrar de que forma seu caminho na literatura fora influenciado por outras grandes escritoras, conferindo enfim à obra literária de Austen seu devido reconhecimento.

Ainda acerca de Woolf, o segundo artigo apresentado neste dossiê traz novo fôlego à leitura de uma das obras mais controversas de Woolf, *To the Lighthouse* (1927), na medida em que propõe uma análise que procura demonstrar de que modo pode-se verificar a influência de *Frankenstein* (1818) por meio da problematização

dos papéis sociais femininos que compõem as estruturas narrativas. É importante mencionar que, considerada como uma obra prima da literatura universal, *Frankenstein* foi, por sua vez, escrito por uma mulher, Mary Shelley, filha de outra importante escritora, Mary Wollstonecraft, cuja produção literária é até hoje pouquíssimo estudada.

Outra grande escritora inglesa teve sua obra como objeto de estudo do terceiro artigo a ser apresentado: Elizabeth Gaskell. Em meados do século XIX, em plena Época Vitoriana permeada por crinolinas e espartilhos apertados, Gaskell, autora de um dos romances mais polêmicos de sua época, *Ruth* (1853), conseguiu conciliar sua vida doméstica com a profissão de escritora, desafiando a sociedade ao decidir abandonar o pseudônimo num universo em que mulheres não eram bem-vistas enquanto escritoras, colocando em risco sua reputação e a de sua família. Neste artigo, temos justamente a problematização da figura da mulher naquela rígida sociedade patriarcal à luz de Margaret Hale, protagonista de *North and South* (1854), que narra uma saga familiar à medida que denuncia a exploração da classe trabalhadora pelas classes dominantes no auge do processo de industrialização na Inglaterra.

No contexto norte-americano, Kate Chopin revoluciona a cena literária com suas protagonistas que buscam a Liberdade para além do espaço confinado das casas patriarcais. Nesta edição, há a contribuição de quatro textos sobre a escritora. O primeiro compara “A história de uma hora” e “Amor”, de Clarice Lispector, investigando como a voz que narra as personagens funciona como uma voz autoritária que controla a narrativa das personagens, o que imita o controle da sociedade patriarcal sobre as mulheres. O segundo texto dedicado à autora em questão analisa duas narrativas: *A história de uma hora* e *Emancipação: Uma fábula da vida*, ambos sobre o anseio da mulher por liberdade. O último aproxima o humano do não humano, para demonstrar a irracionalidade de uma sociedade que priva a mulher da liberdade e da expressão. Já o terceiro texto apresenta uma análise comparativa de *The Story of an Hour*, *The Awakening*, de Kate Chopin, e *The Yellow Wallpaper*, de Charlotte Perkins Gilman, observando como as personagens alcançam a liberdade/liberação por meio da loucura e da morte como uma forma de recusa dos paradigmas restritos que regulavam a vida das mulheres. O último texto analisa de que modo a personagem Edna Pontellier subverte a ordem patriarcal. Por meio de uma teoria decolonial, a autora discute as questões de gênero dentro do cenário político e cultural do romance *The Awakening*.

Na literatura brasileira, vislumbramos três contribuições de peso, que tratam de escritoras esquecidas ou pouco lidas em sua contemporaneidade e que são resgatadas pelos estudos literários de autoria feminina no século XXI. Uma delas é a autora ignorada pela crítica Júlia Maria da Costa, que aborda em sua obra, de forma revolucionária, diálogos com a opressão da sociedade patriarcal; Andradina de Oliveira, escritora gaúcha que questiona a estrutura familiar tradicional em

um momento de transformações na sociedade e nos costumes, e Júlia Lopes de Almeida, que, com uma obra que coteja elementos do fantástico, desvela a presença do medo.

Integrando a seção varia, mas ainda dentro do eixo temático proposto, temos o interessantíssimo artigo que versa sobre a construção das personagens femininas em uma obra da autora argelina Assia Djebar sob uma perspectiva pós-colonial.

Por fim, encerrando o dossiê, apresentamos uma entrevista com duas pesquisadoras responsáveis pela direção dos museus *Chawton House* e *Elizabeth Gaskell House*, ambos situados no Reino Unido. Nesta entrevista exclusiva, as doutoras Kim Simpson e Daiane Duffy dividem suas perspectivas acerca do aumento considerável de pessoas interessadas nas obras de escritoras dos séculos 18 e 19 a partir do contexto recente de pandemia da covid-19.

Andressa Cristina de Oliveira
Maria Aparecida de Oliveira
Natália Corrêa Porto Barcellos

***LITERATURAS DE EXPRESSÃO
FEMININA: ECOS DO SÉCULO XIX
LITERATURES OF FEMALE EXPRESSION:
ECHOES OF THE 19TH CENTURY***

EU VOU APOIÁ-LA(S) POR QUANTO TEMPO PUDER: A PÓSTUMA DEFESA DAS MULHERES DE JANE AUSTEN

Maria Clara Pivato BIAJOLI*

- **RESUMO:** O presente artigo analisa passagens selecionadas dos romances *Northanger Abbey* e *Persuasion*, da escritora inglesa Jane Austen, publicados em uma edição conjunta após sua morte, em 1817, para refletir sobre a mesma questão em ambos: a defesa das mulheres. No primeiro romance, Austen faz questão de se inserir em uma tradição literária composta por escritoras quando empreende sua famosa defesa do romance moderno, porém seu alinhamento é imediatamente apagado na nota biográfica escrita pelo irmão Henry Austen que acompanha a edição, e posteriormente o apagamento é reforçado com a biografia escrita pelo seu sobrinho James Edward Austen-Leigh, de 1870, ambos os textos tendo grande impacto na crítica literária de suas obras até o advento dos estudos feministas. No segundo romance, Austen efetua uma comparação entre sua heroína, Anne Elliot, e a personagem do Capitão Benwick para questionar a concepção de que as mulheres são física e emocionalmente mais frágeis que os homens e, por isso, mais inconstantes. Dessa forma, mostraremos que a justaposição de dois romances produzidos com uma grande diferença temporal entre eles acaba por iluminar uma constante na obra de Austen: as mulheres ao centro, apesar de seus erros.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Defesa. Jane Austen. Mulheres. *Northanger Abbey*. *Persuasion*.

Quando a escritora inglesa Jane Austen morreu, em julho de 1817, deixou *dois manuscritos que ainda não tinham sido enviados para publicação*. *O primeiro havia sido escrito quase vinte anos antes como uma paródia aos romances góticos. Na época chamado de “Susan”, Austen conseguira vendê-lo a um editor, Crosby & Co., que nunca publicou o livro, frustrando muito a autora. Passados treze anos, Austen comprou “Susan” de volta em 1816 e, ao que tudo indica, estava tentando prepará-lo para publicação com o título provisório de “Catherine”. A última menção a esse manuscrito foi feito em uma carta à sobrinha Fanny Knight em 13 de março de 1817, na qual ela diz: “Miss Catherine is put upon the shelf for the*

* UNIFAL – Universidade Federal de Alfenas – Instituto de Ciências Humanas e Letras – Departamento de Letras – Alfenas, Minas Gerais, Brasil. maria.biajoli@unifal-mg.edu.br.

present, and I do not know that she will ever come out; but I have a something ready for publication, which may, perhaps, appear about a twelvemonth hence” (AUSTEN, 2014, p. 348)¹. O segundo manuscrito, também mencionado nessa carta, era “The Elliots”, um romance que Austen finalizara meses antes e que, por ainda não o ter enviado ao seu editor, conjectura-se se ainda passaria por revisões. Após a morte da autora, seus irmãos, Cassandra e Henry Austen, decidiram enviar ambos os manuscritos para serem publicados com diferentes títulos escolhidos por eles (se haviam sido considerados anteriormente pela própria Austen, não sabemos). Assim, no final de dezembro de 1817 (1818 na capa), saiu a edição conjunta de *Northanger Abbey* (“Catherine”) e *Persuasion* (“The Elliots”), os dois últimos romances de Jane Austen a serem publicados. Artificialmente agrupados dessa forma, esses dois romances têm em comum uma discussão rica a respeito da literatura da época, do leitor e da leitura. O que destacarei aqui, porém, é a defesa das mulheres, tanto como autoras quanto como personagens, que encontramos em ambos.

Northanger Abbey e a tradição literária feminina

No capítulo cinco de *Northanger Abbey*, o narrador interrompe a história para defender a prática de suas personagens de ler romances, um pequeno manifesto já muito analisado pela crítica literária por ser uma resposta contundente ao debate a respeito da ascensão e da recepção desse gênero naquele período². Gostaria de chamar a atenção, contudo, para um detalhe na passagem a seguir, em que a marcante ironia de Austen se volta não só para os detratores do romance, mas também à prática comum entre seus próprios leitores de ecoar a condenação do gênero e de esconder sua leitura:

*“I am no novel reader; I seldom look into novels; do not imagine that I read novels; it is really very well for a novel”. Such is the common cant. “And what are you reading, Miss ___?” “Oh, it is only a novel!”, replies the young lady; while she lays down her book with affected indifference, or momentary shame. “It is only Cecilia, or Camilla, or Belinda”.*³ (AUSTEN, 2006a, p. 31)

¹ “Miss Catherine está na prateleira por ora, e eu não sei quando ela vai sair de lá; mas eu tenho algo pronto para publicação, o qual pode, talvez, aparecer daqui a um ano” (todas as traduções são da autora do artigo).

² Ver, por exemplo, VASCONCELOS, S. G. **A Formação do Romance Inglês**. Ensaios Teóricos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; FAPESP, 2007.

³ “‘Eu não sou um leitor de romances, eu raramente leio romances, não imagine que eu leia romances, é até muito bom para um romance’. Esses são o jargão comum. ‘E o que está lendo, Miss ___? Oh, é somente um romance!’ responde a jovem, enquanto coloca de lado seu livro com indiferença afetada ou vergonha momentânea. ‘É somente Cecilia, ou Camilla, ou Belinda’”.

Dado o controle cuidadoso de Austen com sua escrita⁴, não podemos ignorar que os títulos acima, abandonados rapidamente com indiferença fingida ou embaraço por uma jovem leitora, foram conscientemente escolhidos como exemplos de romances a serem defendidos. *Cecilia* (1782) e *Camilla* (1796) são duas obras da escritora inglesa Frances Burney, e *Belinda* (1801) foi escrito pela irlandesa Maria Edgeworth. Apenas algumas linhas antes dessa passagem, Austen havia definido o romance como a obra em que “*the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour, are conveyed to the world in the best chosen language*”⁵ (AUSTEN, 2006a, p. 31). É muito significativo que ela incluía apenas romances escritos por mulheres como exemplos tanto desse gênero literário de grande qualidade quanto como daquelas obras vítimas de um desdém absurdo, fingido ou não. Austen se posiciona, portanto, propositalmente ao lado de outras escritoras, predecessoras ou contemporâneas à sua obra, e quando ela exclama, ainda nessa defesa do romance, “*Let us not desert one another*”⁶ (p. 30), parece possível ouvir um apelo às romancistas e também, por que não, às suas leitoras. Como afirma Rachel Brownstein (1994, p. 86), até a opção de Austen por publicar seus romances sob a assinatura de “*By a Lady*” é uma declaração não só de sua classe, mas de seu gênero, iluminando sua posição como **mulher** escritora, algo deliberadamente ambíguo nos pseudônimos de Curren, Ellis e Acton Bell, ou negado em George Eliot. No caso de *Northanger Abbey*, ela ainda fez uma alteração posterior no texto para marcar seu pertencimento a esse grupo⁷.

Tal alinhamento, porém, foi apagado pela sua família nas biografias produzidas a seu respeito no século XIX. Já na primeira edição de *Northanger Abbey* e *Persuasion*, Henry Austen incluiu um prefácio que revelava finalmente a identidade de sua irmã para seu público leitor, o “*Biographical Notice of the Author*”. Apesar de declarar que “*A life of usefulness, literature, and religion, was not by any means a life of event*” (AUSTEN, 2002, p. 137)⁸, Henry Austen

⁴ Ver, por exemplo, no estudo de Kathryn Sutherland *Jane Austen's Textual Lives* (2005), sua análise dos poucos manuscritos sobreviventes de Austen, em que ela mostra como as revisões da autora em seus textos eram constantes e buscavam aprimorar a relação entre a linguagem e o conteúdo.

⁵ “[...] os maiores poderes da mente são apresentados, e na qual o mais completo conhecimento da natureza humana, a mais feliz delineação de suas variedades, a mais viva efusão de espírito e humor, são trazidas para o mundo na mais seleta linguagem”.

⁶ “Não vamos abandonar uns aos outros”. Ou, no caso, talvez “umas às outras”.

⁷ De acordo com uma anotação de Cassandra Austen, *Northanger Abbey* teria sido escrito entre 1798 e 1799. O manuscrito provavelmente foi alterado quando Austen tentou publicá-lo em 1803 e novamente depois de 1816, porém é impossível determinar precisamente quando ela incluiu as referências à Burney e Edgeworth. Se em 1816, tal inserção é ainda mais interessante, porque nesse momento Austen já era uma escritora publicada, fortalecendo seus laços com suas colegas romancistas.

⁸ “Uma vida de utilidade, literatura e religião não foi de nenhuma maneira uma vida de eventos”.

precisava trazer informações a respeito da irmã, mesmo que, pelos seus parâmetros, a vida dela não tivesse sido marcada por eventos memoráveis – a despeito da sua publicação de quatro romances. Para tentar explicar como isso veio a acontecer, detalhes da educação de Austen são apresentados para garantir que o público tivesse uma imagem “correta” a seu respeito. Ressaltando o papel da família, em especial do pai, Reverendo George Austen, que teria influenciado a filha com seu gosto refinado pela literatura “apropriada”, Jane Austen teria se tornado uma leitora de obras respeitadas pelo público e crítica daquelas obras mais “grosseiras”:

*Her favourite moral writers were Johnson in prose, and Cowper in verse. It is difficult to say at what age she was not intimately acquainted with the merits and defects of the best essays and novels in the English language. [Samuel] Richardson's power of creating, and preserving the consistency of his characters [...] gratified the natural discrimination of her mind, whilst her taste secured her from the errors of his prolix style and tedious narrative. She did not rank any work of Fielding quite so high. Without the slightest affectation she recoiled from every thing gross. Neither nature, wit, nor humour, could make her amends for so very low a scale of morals.*⁹ (AUSTEN, 2002, p. 139-140)

Henry Austen tem perfeita ciência de que as obras que ele listaria em seu prefácio como preferidas de Jane Austen teriam impacto direto na imagem que as pessoas fariam de sua irmã. Seguindo uma lógica de que “você é o que você lê”, ele cita diretamente autores consagrados e indica claramente que sua irmã não apreciava Henry Fielding pelos problemas morais em suas histórias. A única menção a respeito de outras mulheres escritoras aparecem apenas como referência de popularidade e importância: Austen “*sent into the world those novels, which by many have been placed on the same shelf as the works of a D'Arblay and an Edgeworth.*”¹⁰ (AUSTEN, 2002, p.137).

Tal exclusão permanece na biografia mais extensa, publicada em 1870 pelo sobrinho-neto de Austen, James Edward Austen-Leigh, intitulada *A Memoir of Jane Austen*. James Edward teve o mesmo cuidado de Henry Austen em listar os autores

⁹ “Seus escritores moralistas preferidos eram Johnson em prosa e Cowper em verso. É difícil dizer em que idade ela não conhecia profundamente os méritos e defeitos dos melhores ensaios e romances de língua inglesa. O poder de criação de Richardson e a preservação da consistência de suas personagens [...] agradavam à discriminação natural de sua mente, enquanto o seu gosto a preservou dos erros de seu estilo prolixo e narrativa tediosa. Ela não valorizava nenhuma obra de Fielding. Sem nenhum tipo de afetação ela recuava frente a qualquer coisa baixa. Nem natureza, espírito ou humor poderia atenuar tão baixa escala de moralidade”.

¹⁰ “[...] enviou ao mundo aqueles romances, os quais por muitas pessoas foram colocados nas mesmas prateleiras que as obras de uma D'Arblay e uma Edgeworth.” “D'Arblay” é o sobrenome de Frances Burney após se casar com o General Alexandre D'Arblay.

que Jane Austen admirava para assegurar uma imagem positiva de sua formação e, por conseguinte, de sua obra:

*She read French with facility, and knew something of Italian. [...] She was well acquainted with the old periodicals from the 'Spectator' downwards. Her knowledge of Richardson's works was such as no one is likely again to acquire [...] Amongst her favourite writers, Johnson in prose, Crabbe in verse, and Cowper in both, stood high. Scott's poetry gave her great pleasure.*¹¹ (AUSTEN-LEIGH, 2002, p. 70)

Encontramos aqui a mesma escolha em nomear autores homens como seus escritores preferidos e, podemos subentender, seus modelos. É importante ressaltar que não temos evidências para afirmar que se trata de uma listagem falsa, que Austen não apreciava os nomes mencionados pelo seu sobrinho; muito pelo contrário, suas cartas estão permeadas por referências a esses autores, de maneira a indicar que tanto ela quanto seus correspondentes eram muito familiarizados com suas obras. Ainda assim, como observa Katie Halsey, trata-se de uma lista segura e com objetivos claros:

*Henry and James Edward [...] are constructing idealized portraits of Jane Austen, to appeal to the taste of their publics. In so doing, they choose to mention, of the extensive array of literature Jane Austen read, the books that function as evidence for the person they say she was.*¹² (HALSEY, 2013, p. 25)

Assim como seu tio fizera em 1817, James Edward menciona apenas outras escritoras mulheres ou para estabelecer uma comparação de popularidade, ou para destacar a reclusão de sua tia da vida pública, urbana e de circuitos literários. Por si só, a insistência em um isolamento de Austen e sua opção por um confinamento no campo nega o que Kathryn Sutherland (2005) chama de “atos de colaboração”, sejam linguísticos, intelectuais ou culturais, os quais moldam as obras literárias e seus textos desde muito cedo, e essa negação, segundo a autora, acabou sendo o aspecto mais importante na visão da obra de Austen como um objeto de estudo hermeticamente selado (p. 270). Contudo, a tentativa da família de transformar o

¹¹ “Ela lia francês com facilidade e sabia um pouco de italiano. [...] Ela estava familiarizada com os antigos periódicos, desde o ‘Spectator’ a seus inferiores. Seu conhecimento das obras de Richardson era tal que provavelmente ninguém nunca vai superá-la. [...] Entre seus escritores preferidos, os mais importantes para ela eram Johnson em prosa, Crabbe em verso e Cowper em ambos. A poesia de Scott também lhe era muito prazerosa”.

¹² “Henry e James Edward [...] estão construindo retratos idealizados de Jane Austen para apelar ao gosto do público. Ao fazer isso, eles escolhem mencionar, da extensa lista do que Jane Austen leu, apenas os livros que funcionavam como evidência da pessoa que eles afirmavam que ela era.”

conjunto da obra de Austen em um passatempo não só impediu por muito tempo a sua existência como uma escritora atenta para a produção literária que a cercava e com a qual ela certamente dialogou, mas, em particular, isolou-a de uma tradição literária feminina na qual ela mesma se inseriu.

O resultado pode ser observado em obras críticas do século XX responsáveis pelo posicionamento de Austen no grande cânone literário inglês. No estudo *The Great Tradition* (1948), de F. R. Leavis, uma institucionalização dos “clássicos ingleses”, Jane Austen surge, na solidão de seu pioneirismo, como o primeiro nome de uma pequena lista que inclui George Eliot, Henry James e Joseph Conrad. Já Ian Watt, em seu *The Rise of the Novel* (1957), enxergaria Austen como a herdeira direta de Samuel Richardson, Henry Fielding e Daniel Defoe, a responsável por combinar seus estilos e criar o romance moderno maduro. Ambos ignoraram ou viram como “menores” escritoras como Penelope Aubin, Aphra Behn, Delarivière Manley e Eliza Haywood, por exemplo, rompendo uma rede de conexões entre essas escritoras da década de 1720 e os “pais fundadores” do romance que, na verdade, seriam seus contemporâneos, no caso de Defoe, ou seus herdeiros, no caso de Richardson e Fielding. Paula R. Backscheider argumenta que:

*[...] the formative decade for the English novel was the 1720s, not the era of Richardson and Fielding, and [...] it was dominated by Penelope Aubin, Daniel Defoe, Eliza Haywood, and a few other novelists, most of whom were women. [...] [T]heir generation developed it [a literary prose fiction], experimented with it, and left these constituting spaces for Mary Collyer, Sarah Fielding, Samuel Richardson, Charlotte Lennox, Henry Fielding, Sarah Scott, and others to recognize as the novel.*¹³ (BACKSCHEIDER, 2002, p. 2)

Essas escritoras, para a crítica literária do pós-Segunda Guerra, não fazem parte do cânone dos autores que “inventaram” o romance moderno. Contudo, insiste Backscheider, “*English prose fiction was dominated by women; this fact is still given recognition too infrequently and the texts seldom treated as more than a rival or counter tradition.*”¹⁴ (BACKSCHEIDER, 2002, p. 4). Um dos resultados desse apagamento é que, apesar de um grande número de romances ter sido escrito por mulheres durante todo o século XVIII, a história do gênero construída no

¹³ “[...] a década formativa do romance inglês foi a de 1720, não a era de Richardson e Fielding, e [...] foi dominada por Penelope Aubin, Daniel Defoe, Eliza Haywood e alguns outros romancistas, a maioria dos quais eram mulheres. [...] Sua geração desenvolveu isso [uma ficção literária em prosa], experimentou com isso e deixou esses espaços constitutivos para Mary Collyer, Sarah Fielding, Samuel Richardson, Charlotte Lennox, Henry Fielding, Sarah Scott e outros para reconhecer como o romance.”

¹⁴ “A prosa de ficção inglesa era dominada por mulheres; esse fato é ainda infrequentemente reconhecido e as obras tratadas mais como uma tradição rival ou uma contradição.”

século XX, pelo menos até o advento da crítica literária feminista, não as incluiu no centro de sua linha de desenvolvimento, relegando escritoras muito populares, como Frances Burney e Ann Radcliffe, às margens, e consolidando Jane Austen como um “gênio feminino excepcional” – algo que ela mesma nega em *Northanger Abbey*.

Essas escritoras são mencionadas novamente no romance, agora vítimas do desdém masculino. Na passagem abaixo, John Thorpe, que busca conquistar a heroína Catherine Morland apenas quando a supõe uma rica herdeira, não hesita em oferecer suas opiniões sobre romances, reproduzindo as palavras do senso comum parodiadas pelo narrador anteriormente:

“Have you ever read Udolpho, Mr. Thorpe?”

“Udolpho! Oh, Lord! Not I; I never read novels; I have something else to do.”
[...]

“I think you must like Udolpho, if you were to read it; it is so very interesting.”

“Not I, faith! No, if I read any, it shall be Mrs. Radcliffe’s; her novels are amusing enough; they are worth reading; some fun and nature in them.”

“Udolpho was written by Mrs. Radcliffe,” said Catherine, with some hesitation, from the fear of mortifying him.

“No sure; was it? Aye, I remember, so it was; I was thinking of that other stupid book, written by that woman they make such a fuss about, she who married the French emigrant.”

“I suppose you mean Camilla?”

“Yes, that’s the book; such unnatural stuff! An old man playing at see-saw, I took up the first volume once and looked it over; but I soon found it would not do; indeed I guessed what sort of stuff it must be before I saw it: as soon as I heard she had married an emigrant, I was sure I should never be able to get through it.”¹⁵ (AUSTEN, 2006a, p. 43).

¹⁵ “O senhor já leu Udolpho, Mr. Thorpe?!’ / ‘Udolpho! Ó Deus! Eu não, eu nunca leio romances, eu tenho mais o que fazer.’ [...] / ‘Eu acho que o senhor iria gostar de Udolpho, se o lesse, é muito interessante.’ ‘Eu não, eu juro. Não, se eu ler algum, será da Sra. Radcliffe, seus romances são divertidos o suficiente, eles valem a pena, há algo divertido e natural neles.’ / ‘Udolpho foi escrito pela Mrs. Radcliffe’, disse Catherine, hesitando com medo de envergonhá-lo. / ‘Não pode ser, foi? Sim, eu lembro, é mesmo; eu estava pensando sobre aquele outro livro estúpido, escrito por aquela mulher sobre quem falamos tanto, ela que se casou com um imigrante francês.’ / ‘Eu imagino que se refira a Camilla?’ / ‘Sim, esse é o livro, tanta coisa não natural! Um homem idoso brincando de gangorra, eu peguei o primeiro volume uma vez e dei uma olhada, mas logo vi que não serviria, na verdade eu adivinhei que tipo de coisa seria antes de vê-lo: assim que eu ouvi que ela tinha se casado com um imigrante, eu tive certeza de que eu nunca poderia ler tudo.’”

Em uma conversa rápida, Thorpe conseguiu confundir autoras, demonstrar a limitação do seu escopo de leitura e entendimento, contradizer-se, mostrar-se xenofóbico, condescendente e menosprezar o romance *Camilla*, o qual, como vimos, já havia sido defendido dois capítulos antes. Ou seja, após seu rápido manifesto, Austen insere na história um exemplo “prático” daquilo que criticava – agora, na voz de um homem que assume uma posição de superioridade sobre uma mulher. Essa heroína, porém, não necessita de um herói para salvá-la porque a própria fala de Thorpe o condena inequivocamente. Em comparação, quando perguntado por Catherine se lia romances, Henry Tilney tem uma resposta bem diferente: “*The person, be it gentleman or lady, who has not pleasure in a good novel, must be intolerably stupid.*”¹⁶ (AUSTEN, 2006a, p. 95). O adjetivo que Thorpe havia usado para definir *Camilla* e os romances em geral – “estúpido” – se volta contra ele e sua tentativa de humilhar Catherine pelas suas preferências, marcando uma diferença clara entre os dois cavalheiros.

Ainda que o tipo de leitura praticado por Catherine esteja em discussão em *Northanger Abbey*, Austen recusa a visão dos moralistas do período, que diriam que essa heroína deveria parar de ler romances porque eles eram perigosos para mulheres, seres mais influenciáveis ou menos racionais que os homens. Ao contrário, como esses moralistas normalmente indicavam não apreciar esse gênero literário, nós já sabemos qual era a opinião de Austen a seu respeito – e o adjetivo que ela usaria para defini-los.

***Persuasion* e a imagem das mulheres frágeis**

Se *Northanger Abbey* sutilmente nos lembra que escritoras mulheres são parte central da história do romance moderno, ainda que sob ataque, *Persuasion* nos provoca a refletir sobre outros discursos depreciativos a respeito das mulheres dentro (e fora) dos romances. A primeira passagem que destaque traz a oposição e aproximação tecidas entre a heroína Anne Elliot e o personagem secundário Captain Benwick. Ambos compartilham de uma melancolia semelhante por conta de um amor perdido – a dele, pública, pela morte de sua noiva, Fanny Harville; a dela, privada, pelo rompimento de seu noivado com Captain Wentworth, agravada pelo seu retorno à Inglaterra e crescente aproximação com a jovem Louisa Musgrove. No dia em que se conhecem, Anne e Benwick sentam-se juntos, levemente afastados do grupo de seus amigos que conversavam animadamente, e encontram um assunto em comum na poesia:

¹⁶ “A pessoa, seja uma dama ou um cavalheiro, que não tem prazer em um bom romance deve ser intoleravelmente estúpida.”

He was evidently a young man of considerable taste in reading, though principally in poetry; [...] and having talked of poetry, the richness of the present age, and gone through a brief comparison of opinion as to the first-rate poets, trying to ascertain whether Marmion or The Lady of the Lake were to be preferred, and how ranked the Giaour and The Bride of Abydos; and moreover, how the Giaour was to be pronounced, he showed himself so intimately acquainted with all the tenderest songs of the one poet, and all the impassioned descriptions of hopeless agony of the other; he repeated, with such tremulous feeling, the various lines which imaged a broken heart, or a mind destroyed by wretchedness, and looked so entirely as if he meant to be understood, that she ventured to hope he did not always read only poetry, and to say, that she thought it was the misfortune of poetry to be seldom safely enjoyed by those who enjoyed it completely; and that the strong feelings which alone could estimate it truly were the very feelings which ought to taste it but sparingly. His looks shewing him not pained, but pleased with this allusion to his situation, she was emboldened to go on; and feeling in herself the right of seniority of mind, she ventured to recommend a larger allowance of prose in his daily study; and on being requested to particularize, mentioned such works of our best moralists, such collections of the finest letters, such memoirs of characters of worth and suffering, as occurred to her at the moment as calculated to rouse and fortify the mind by the highest precepts, and the strongest examples of moral and religious endurance.¹⁷ (AUSTEN, 2006b, p. 108-109)

Apesar de sua tristeza, Benwick logo se mostra um falante animado sobre esse assunto, cômicamente indicado pela sucessão de temas abordados por ele, na qual

¹⁷ “Ele era evidentemente um jovem homem com um gosto considerável pela leitura, apesar de principalmente em poesia; [...] e tendo falado sobre poesia, sobre a riqueza do presente período, e efetuado uma breve comparação entre os melhores poetas, tentando determinar se Marmion ou The Lady of the Lake deveria ser preferido, e em que posição colocar Giaour e The Bride of Abydos; e, além disso, como Giaour deveria ser pronunciado, ele se mostrou um conhecedor tão profundo de todos os cantos de um poeta e todas as descrições de agonias desesperançadas de outro; ele repetiu, com instável sentimento, os vários versos que descreviam um coração partido ou uma mente destruída pelo sofrimento, e aparentemente totalmente desejar ser compreendido, que ela arriscou a esperança de que ele não lia apenas poesia, e dizer que ela pensava que o fardo de a poesia ser tão raramente admirada com segurança por aqueles que a admiravam completamente; e que os fortes sentimentos, os quais apenas poderiam verdadeiramente apreciá-la, eram os mesmos que deveriam apenas prová-la com moderação. Sua expressão, mostrando que não ficara triste com essa alusão a seu sofrimento, mas sim contente, encorajou-a a continuar; e sentindo em si mesma o direito pela superioridade de mente, arriscou recomendar uma dose maior de prosa em seu estudo diário e, ao receber o pedido para dar recomendações, mencionou as obras de nossos melhores moralistas, as coleções das melhores cartas, as memórias de tais pessoas de caráter valoroso e de sofrimento que podiam ocorrer a ela no momento de forma calculada para melhorar e fortalecer a mente pelos preceitos mais elevados, e os exemplos mais fortes de resistência moral e religiosa.”

não percebemos a participação de Anne na conversa – a lista soa muito mais como um monólogo. A voz de Anne aparece, contudo, quando ela manifesta sua opinião a respeito do que Benwick lia em geral – não só poesia, certamente? Trata-se de uma passagem interessante que inverte a imagem, comum na época, da mulher como sexo frágil porque muito emotiva e pouco racional. Dos dois, é Benwick que alimenta sua depressão lendo apenas as obras que ecoam seu estado de espírito e seu coração partido. Quando Anne alerta, delicadamente, para o perigo dessa conduta e recomenda uma “dose maior de prosa” ao colega, apoia-se na percepção de ter o direito de aconselhá-lo por conta de sua mente superior e, como observa Halsey, acaba por questionar *“the hierarchy of instruction in which Benwick would have, by virtue of his sex, the right to educate her”*¹⁸ (HALSEY, 2013, p. 45). Contudo, a própria Anne enxerga a ironia em sua lição, pois ela mesma conclui, *“on more serious reflection, that, like many other great moralists and preachers, she had been eloquent on a point in which her own conduct would ill bear examination”*¹⁹ (AUSTEN, 2006b, p. 109). Ainda assim, o leitor reconhece sua experiência em sua fala: sabemos que Anne também teve que, durante oito anos, suportar e viver com um coração partido, portanto é provável que todos os autores e obras que recomenda façam referência ao seu próprio esforço, a tudo que ela leu durante esse longo período para sobreviver dentro de uma casa isolada no campo e dentro de uma família em que não tinha qualquer relevância.

Quando sabe da história triste de Benwick, porém, ela já reflete sobre como a diferença de gênero entre eles certamente produzirá resultados distintos em suas vidas:

*“And yet,” said Anne to herself, as they now moved forward to meet the party, “he has not, perhaps, a more sorrowing heart than I have. I cannot believe his prospects so blighted for ever: He is younger than I am; younger in feeling, if not in fact; younger as a man. He will rally again, and be happy with another.”*²⁰
(AUSTEN, 2006b, p. 104-105)

Nesse momento, Anne não tem esperanças para si mesma. Seu pensamento deixa claro que acredita que **ele** irá superar e ser feliz com outra, mas não ela. A diferença é que Benwick ainda é jovem e, principalmente, um **homem** jovem.

¹⁸ “[...] a hierarquia tradicional de gênero em que Benwick, por conta de seu sexo apenas, teria o direito de educá-la.”

¹⁹ “[...] ao refletir melhor, que, como muitos dos grandes moralistas e pregadores, ela havia sido eloquente em um assunto sobre o qual sua própria conduta mal suportaria um exame cuidadoso.”

²⁰ “‘Mesmo assim’, disse Anne para si mesma, conforme eles seguiam em frente para conhecer o outro grupo, ‘ele não tem, talvez, um coração mais dolorido do que o meu. Eu não posso acreditar que seu futuro esteja arruinado para sempre. Ele é mais jovem do que eu, mais jovem em sentimentos, se não de fato, mais jovem como um homem. Ele vai se recuperar e será feliz com outra’.”

Anne, em comparação, com sua idade de vinte e sete anos, já se aproximava de um limiar nessa sociedade que a decretaria para sempre solteira. Contudo, a diferença principal entre eles não é a idade – mental, no caso –, mas seu gênero, a forma como os papéis diferentes esperados de um homem e de uma mulher poderiam impactar até mesmo a cura para um amor perdido.

Tal oposição fica ainda mais clara em outra passagem, em que Anne conversa com Captain Harville depois de anunciado o noivado de Benwick e Louisa Musgrove – confirmando, assim, a previsão de Anne citada anteriormente:

“Poor Fanny! she would not have forgotten him so soon!”

“No,” replied Anne, in a low, feeling voice. “That I can easily believe.”

“It was not in her nature. She doted on him.”

“It would not be the nature of any woman who truly loved.”

Captain Harville smiled, as much as to say, “Do you claim that for your sex?” and she answered the question, smiling also, “Yes. We certainly do not forget you as soon as you forget us. It is, perhaps, our fate rather than our merit. We cannot help ourselves. We live at home, quiet, confined, and our feelings prey upon us. You are forced on exertion. You have always a profession, pursuits, business of some sort or other, to take you back into the world immediately, and continual occupation and change soon weaken impressions.”

“Granting your assertion that the world does all this so soon for men (which, however, I do not think I shall grant), it does not apply to Benwick. He has not been forced upon any exertion. The peace turned him on shore at the very moment, and he has been living with us, in our little family circle, ever since.”

“True,” said Anne, “very true; I did not recollect; but what shall we say now, Captain Harville? If the change be not from outward circumstances, it must be from within; it must be nature, man’s nature, which has done the business for Captain Benwick.”

“No, no, it is not man’s nature. I will not allow it to be more man’s nature than woman’s to be inconstant and forget those they do love, or have loved. I believe the reverse. I believe in a true analogy between our bodily frames and our mental; and that as our bodies are the strongest, so are our feelings; capable of bearing most rough usage, and riding out the heaviest weather.”

“Your feelings may be the strongest,” replied Anne, “but the same spirit of analogy will authorise me to assert that ours are the most tender. Man is more robust than woman, but he is not longer lived; which exactly explains my view of the nature of their attachments[...].”²¹ (AUSTEN, 2006b, p. 252-254)

²¹ “‘Pobre Fanny! Ela não o teria esquecido tão cedo!’ / ‘Não’, respondeu Anne em uma voz baixa e

É um trecho longo que merece uma leitura atenta. Captain Harville está decepcionado que a irmã tenha sido tão rapidamente esquecida por Benwick e suplantada por Louisa Musgrove. Sua surpresa advém do fato de que ele acredita que os homens têm, por natureza, a capacidade de sentir emoções com mais força, da mesma forma como seus corpos são mais fortes do que o feminino, e capazes de nutrir seus sentimentos por mais tempo, assim como seus corpos também são mais resistentes. Anne, por sua vez, defende as mulheres como mais constantes por dois motivos diferentes – ambos apoiados, implicitamente, em sua experiência individual e em comparação com o que havia observado em Wentworth até então. O primeiro considera os tipos de vidas diferentes de homens e mulheres. Ela aponta para como as mulheres são isoladas em suas casas, sem distrações, vítimas de seus sentimentos, enquanto os homens são forçados a esquecer pelas necessidades de seus negócios, da vida pública ou de sua profissão. O leitor poderá se lembrar de que, capítulos antes, Mrs. Croft, irmã de Wentworth e casada com um almirante, fez uma reflexão semelhante. Tendo passado boa parte de sua vida navegando junto com o marido, ela analisa sua experiência:

*The only time I ever really suffered in body or mind, the only time that I ever fancied myself unwell, or had any ideas of danger, was the winter that I passed by myself at Deal [...]. I lived in perpetual fright at that time, and had all manner of imaginary complaints from not knowing what to do with myself, or when I should hear from him next [...].*²² (AUSTEN, 2006b, p. 76-77)

comovida, ‘Nisso eu posso facilmente acreditar.’ / ‘Não era da natureza dela. Ela o amava muito.’ ‘Não seria da natureza de nenhuma mulher que realmente amou.’ O capitão Harville sorriu, enquanto dizia ‘Declara isso para seu sexo?’ e ela respondeu a questão sorrindo também, ‘Sim. Nós certamente não os esquecemos tão rapidamente quanto vocês nos esquecem. É, talvez, nosso destino e não nosso mérito. Não podemos evitar. Vivemos em casa, quietas, confinadas, e nossos sentimentos nos atacam. Vocês são forçados a agir. Sempre têm uma profissão, objetivos, negócios de um tipo ou outro, para levá-los de volta ao mundo imediatamente, e ocupação contínua e mudança logo enfraquece as impressões.’ / ‘Aceitando sua afirmação de que o mundo faz isso logo para os homens (o que, contudo, eu não acho que vou aceitar de jeito nenhum), não pode ser aplicada ao caso de Benwick. Ele não foi forçado a agir. A paz fez com que voltasse para casa no mesmo momento, e ele tem morado conosco, em nosso pequeno círculo familiar, desde então.’ / ‘Verdade’, disse Anne, ‘é verdade, eu não me lembrei, mas o que devemos dizer agora, Capitão Harville? Se a mudança não vem de circunstâncias externas, deve vir de dentro, deve ser a natureza, a natureza masculina, que fez a mudança em Benwick.’ / ‘Não, não, não é da natureza masculina. Eu não vou permitir que seja parte maior da natureza masculina do que da feminina ser inconstante e esquecer aqueles que eles amam ou já amaram. Eu acredito no oposto. Eu acredito em uma verdadeira analogia entre nossas constituições físicas e mentais, e, como nossos corpos são mais fortes, assim são nossos sentimentos, capazes de tolerar abusos e suportar o clima mais duro.’ / ‘Seus sentimentos podem ser mais fortes’, respondeu Anne, ‘mas o mesmo espírito de analogia vai me autorizar a afirmar que os nossos são mais tenros. O homem é mais robusto do que a mulher, mas ele não vive mais, o que explica exatamente a minha visão sobre a natureza de seus sentimentos’.”

²² “A única vez em que eu realmente sofri de corpo ou mente, a única vez em que me imaginei

Mrs. Croft, assim, refuta a visão de Wentworth de que mulheres, por sua fragilidade, não deveriam estar em navios da marinha junto com os homens, insistindo que ela sempre esteve confortável em diferentes embarcações e que a única vez em que esteve doente, de corpo e mente, foi quando permaneceu sozinha em casa. O primeiro argumento de Anne, portanto, parece retomar a opinião de Mrs. Croft, ao mesmo tempo em que, fazendo isso, também questiona a dita fragilidade feminina. Mrs. Croft suportou muitos climas duros e afirma, ao contrário, que não gostava de ver as mulheres mencionadas apenas como “*fine ladies, instead of rational creatures. We none of us expect to be in smooth water all our days*”²³ (AUSTEN, 2006b, p. 75).

Contudo, o segundo argumento de Anne é a própria delicadeza feminina, que faz com que elas vivam mais tempo que os homens, ainda que estes sejam mais fortes, da mesma forma como seus sentimentos também subsistem por mais tempo: são menos explosivos, mas ardem de forma mais duradoura. Em jogo, então, estão as contradições presentes nas expectativas e concepções da sociedade a respeito de cada gênero, imbuídas também nas trajetórias das personagens. Às mulheres, exatamente porque são consideradas mais frágeis, cabe a proteção do lar, mas que acaba por torná-las presas fáceis para suas emoções, como foi o caso particular de Anne. Ao mesmo tempo, se retomarmos a comparação do sofrimento de Anne e Benwick, ela certamente demonstrou muito mais resiliência e ele, muito mais intensidade, o que poderia confirmar o argumento de Harville. Porém, como os sentimentos de Benwick foram logo alterados, Anne parece estar correta novamente.

Em seguida, Harville faz um apelo à literatura como prova de sua opinião, lembrando que todas as histórias – das quais ele não é capaz de citar exemplos, o que torna seu argumento genérico – trazem exemplos da inconstância dos sentimentos das mulheres, mas ele mesmo antevê a objeção de Anne, observando que tais histórias foram todas escritas por homens:

“[...] But let me observe that all histories are against you--all stories, prose and verse. If I had such a memory as Benwick, I could bring you fifty quotations in a moment on my side the argument, and I do not think I ever opened a book in my life which had not something to say upon woman's inconstancy. Songs and proverbs, all talk of woman's fickleness. But perhaps you will say, these were all written by men.”

doente, ou tinha qualquer ideia de perigo, foi durante o inverno que passei sozinha em Deal [...]. Eu vivia constantemente alarmada naquela época e tinha todos os tipos de reclamações imaginárias por não saber o que fazer comigo mesma, ou quando eu receberia notícias dele.”

²³ “Damas refinadas em vez de criaturas racionais. Nenhuma de nós espera estar em águas calmas todos os nossos dias.”

“Perhaps I shall. Yes, yes, if you please, no reference to examples in books. Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands. I will not allow books to prove anything.”

[...]“I believe you capable of everything great and good in your married lives. I believe you equal to every important exertion, and to every domestic forbearance, so long as--if I may be allowed the expression--so long as you have an object. I mean while the woman you love lives, and lives for you. All the privilege I claim for my own sex (it is not a very enviable one; you need not covet it), is that of loving longest, when existence or when hope is gone.”²⁴ (AUSTEN, 2006b, p. 254-256)

De fato, Anne recusa como evidência qualquer referência sobre mulheres na literatura porque, afinal, a pena nunca esteve, com frequência similar, nas mãos delas, e sim nas mãos dos homens, da mesma forma como elas nunca receberam a mesma educação que eles, nem mesmo as mulheres ricas. Harville também afirma nunca ter aberto um livro em sua vida que não falasse alguma coisa sobre a volubilidade das mulheres, porém fomos informados, muitos capítulos antes, que *“Captain Harville was no reader; but he had contrived excellent accommodations, and fashioned very pretty shelves, for a tolerable collection of well-bound volumes, the property of Captain Benwick”²⁵* (AUSTEN, 2006b, p. 106). Os únicos livros presentes em sua casa pertencem a Benwick e provavelmente nunca foram lidos por Harville porque, em sua lista de ocupações, o narrador traz apenas atividades manuais, como a construção das bonitas prateleiras.

²⁴ “Mas deixe-me observar para você que todas as histórias estão contra vocês – todas as histórias, em prosa e verso. Se eu tivesse uma memória como a de Benwick, eu poderia trazer cinquenta citações em um instante para o meu lado do argumento, e eu não acho que jamais abri um livro na minha vida em que não tinha alguma coisa a respeito da inconstância feminina. Canções e provérbios, todos falam da volubilidade da mulher. Mas talvez você dirá que elas foram todas escritas por homens.’/ ‘Talvez eu deva. Sim, sim, por favor, sem referências a exemplos em livros. Os homens sempre tiveram todas as vantagens sobre nós para contar sua própria história. A educação foi deles em um grau tão mais elevado, a pena esteve em suas mãos. Eu não vou permitir que livros provem coisa alguma.’ [...] ‘Eu acredito que vocês são capazes de tudo de grandioso e bondoso em suas vidas de casado. Eu acredito que são capazes de todos os esforços importantes, e toda a tolerância doméstica, desde que – se me permite a expressão – desde que vocês tenham um objeto. Eu quero dizer, enquanto a mulher que amam vive, e vive para vocês. Todo o privilégio que eu reivindico para o meu sexo (não é nada invejável, não precisa desejá-lo) é o de amar por mais tempo quando a existência ou quando a esperança acabou.’”

²⁵ “O Capitão Harville não era nenhum leitor, mas ele tinha conseguido produzir excelentes acomodações e construir prateleiras muito bonitas para uma coleção tolerável de volumes bem-encadernados, de propriedade do Capitão Benwick.”

O mais interessante a respeito dessa passagem, contudo, são suas referências metalinguísticas que provocam o leitor. Harville diz que nunca leu nenhum livro que falasse sobre a constância do sentimento feminino, porém é personagem em uma história que se apoia exatamente sobre esse tema; Anne diz que a pena sempre esteve nas mãos de homens e por isso não pode admitir essas histórias como provas, mas é a heroína de um romance produzido por uma mulher que poderia ser utilizado como exemplo em discussão semelhante por uma leitora real. O próprio romance *Persuasion*, portanto, parece ser um participante do debate e torna a questão ainda mais difícil de ser respondida quando traz, logo depois, a carta-declaração de Captain Wentworth a Anne, em que ele afirma: “*Dare not say that man forgets sooner than woman, that his love has an earlier death. I have loved none but you. Unjust I may have been, weak and resentful I have been, but never inconstant*”²⁶ (AUSTEN, 2006b, p. 258). Como ambos, Anne e Wentworth, uma mulher e um homem, a primeira isolada em casa, o segundo ativo na marinha em tempo de guerra, mantiveram-se constantes em seu amor um pelo outro durante o exato mesmo período, parece que a discussão não deve ser apoiada em uma diferença de gênero, mas em indivíduos. Ainda assim, para se chegar a essa conclusão, o romance precisou desconstruir uma imagem negativa a respeito das **mulheres**, mobilizada como argumento por um homem para tentar entender a inconstância de outro homem.

Considerações finais

Para além do debate persistente a respeito do posicionamento político de Jane Austen, se liberal ou conservadora, se profeminista ou radical, é impossível negar que as mulheres, fictícias e reais, estão no centro de sua produção literária. A crítica trazida pelos estudos feministas foi essencial às interpretações das suas obras, que contrariavam uma imagem muito aceita durante a primeira metade do século XX de que seus romances reforçavam a moral conservadora da época e podiam ser lidos como manuais de conduta na ficção. Por exemplo, Sandra Gilbert e Susan Gubar argumentaram, na grande obra de referência *The Madwoman in the Attic* (1979), que aqueles que condenavam Austen por uma aparente anuência aos limites impostos pela sua sociedade não estavam conseguindo enxergar um traço subversivo constante em suas histórias, pois, na verdade, “*it is shocking how persistently Austen demonstrates her discomfort with her cultural inheritance, specifically her dissatisfaction with the tight place assigned women in patriarchy*”²⁷

²⁶ “Não se atreva a dizer que o homem esquece mais rápido do que a mulher, que seu amor morre mais cedo. Eu não amei ninguém a não ser você. Injusto posso ter sido, fraco e rancoroso eu fui, mas nunca inconstante.”

²⁷ “[...] é surpreendente a insistência com que Austen demonstra o seu desconforto com a sua

(GILBERT; GUBAR, 2000, p. 112). Esse desconforto aparece claramente nos dois romances analisados aqui: no seu alinhamento, em *Northanger Abbey*, com outras mulheres escritoras e na defesa de sua arte e no seu questionamento, em *Persuasion*, de imagens estereotipadas que circulavam a respeito das mulheres na literatura do período. A publicação justaposta desses dois romances, a qual não foi preparada por Austen, acaba provocando sua leitura em paralelo, mesmo tendo sido escritos com um intervalo de quase vinte anos entre eles. O resultado é que podemos perceber que, desde seus primeiros esforços como romancista até quando já uma escritora publicada, Austen manteve uma constante temática de defesa das mulheres.

Todavia, defesa não deve ser confundida com idealização. As heroínas desses dois romances não são perfeitas. Catherine Morland é sim uma leitora inocente de romances góticos, mas seu principal erro foi o de usar da linguagem da ficção para expressar seu próprio desconforto com uma figura masculina autoritária muito real. Já Anne Elliot carregou consigo o peso do arrependimento de uma decisão no passado que estava associado à ideia de dever e, por consequência, aquiescência automática, algo esperado das mulheres. Em ambos os casos – na verdade, em toda a obra de Austen –, os erros e as falhas muito evidentes de suas heroínas não foram tratados com a vingança moralizante de muitos romances do mesmo período. Ao contrário, e, apesar dos comentários irônicos do narrador e das lições necessárias para seu amadurecimento, as protagonistas parecem gozar do apoio incondicional de sua criadora. O que me faz lembrar das palavras de Austen escritas em uma carta de 16 de fevereiro de 1813 à amiga Martha Lloyd. Ela menciona os escândalos que envolviam casos de infidelidade a respeito do relacionamento do Príncipe de Gales e sua esposa, Caroline de Brunswick-Wolfenbüttel. Austen declara, apesar da questionável moralidade da princesa: “*Poor woman, I shall support her as long as I can, because she is a Woman [...]*”²⁸ (AUSTEN, 2014, p. 216-217).

BIAJOLI, M. C. P. I shall support her (them) as long as I can: Jane Austen’s posthumous defense of women. *Itinerários*, Araraquara, n. 54, p. 15-32, jan./jun. 2022.

■ **ABSTRACT:** *This essay analyzes selected excerpts from the novels Northanger Abbey and Persuasion, written by the English author Jane Austen and published in a combined edition after her death in 1817, to assess the same topic, the defense of women. In the first novel, Austen purposefully inserts herself into a literary tradition of women writers while carrying on her famous defense of the novel. However, her alignment is*

herança cultural, especificamente a sua insatisfação com o pequeno lugar atribuído às mulheres no patriarcado.”

²⁸ “Pobre mulher, eu vou apoiá-la por quanto tempo puder, porque ela é uma mulher.”

immediately erased in the biographical note composed by her brother Henry Austen to accompany the edition, an erasure later reinforced with the biography written by her nephew James Edward Austen-Leigh in 1870, both having a strong impact on the literary criticism of Austen's work until the rise of feminist studies. In the second novel, Austen produces a comparison between her heroine, Anne Elliot, and the character of Captain Benwick to question the current conception of women as more physically and emotionally fragile than men and, therefore, more inconstant. We demonstrate, then, that the juxtaposition of two novels, written with a large interval of time between them, ends up illuminating a constant in Austen's work: that women are at its center, despite their mistakes.

■ **KEYWORDS:** *Defense. Jane Austen. Northanger Abbey. Persuasion. Women.*

REFERÊNCIAS

AUSTEN, H. Bibliographical Notice of the Author. *In:* SUTHERLAND, K. (ed.). **A Memoir of Jane Austen.** And Other Family Recollections. Oxford World's Classics. New York: Oxford University Press, 2002. p. 135-143.

AUSTEN, J. **Jane Austen's Letters.** Ed. Deirdre Le Faye. 4. ed. Oxford: Oxford University Press, 2014.

AUSTEN, J. **Northanger Abbey.** Ed. Barbara Benedict e Deirdre Le Faye. Cambridge: Cambridge University Press, 2006a.

AUSTEN, J. **Persuasion.** Ed. Janet Todd e Antje Blank. Cambridge: Cambridge University Press, 2006b.

AUSTEN-LEIGH, J. E. A memoir of Jane Austen. *In:* SUTHERLAND, K. (ed.). **A Memoir of Jane Austen.** And Other Family Recollections. Oxford World's Classics. New York: Oxford University Press, 2002. p.1-134.

BACKSCHEIDER, P. R. The Novel's Gendered Space. *In:* BACKSCHEIDER, P. R. (org.) **Revising Women.** Eighteenth-Century 'Women's Fiction' and Social Engagement. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002. p.1-30.

BROWNSTEIN, R. M. **Becoming a Heroine.** Reading About Women in Novels. New York: Columbia University Press, 1994.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic:** the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination USA. New Haven: Yale University Press, 2000.

HALSEY, K. **Jane Austen and her Readers, 1786-1945.** London: Anthem Press, 2013.

LEAVIS, F. R. **The Great Tradition.** George Eliot, Henry James, Joseph Conrad. Londres: Faber and Faber, 2011. (ebook)

SUTHERLAND, K. **Jane Austen's Textual Lives**: From Aeschylus to Bollywood. Oxford: Oxford University Press, 2005.

WATT, I. **A Ascensão do Romance**. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019.



UMA ESPONJA DE EMOÇÕES HUMANAS: PAPÉIS SOCIAIS FEMININOS NA ESTRUTURA NARRATIVA DE *TO THE LIGHTHOUSE* A PARTIR DE *FRANKENSTEIN*

Erica Martinelli MUNHOZ*

- **RESUMO:** Este trabalho almeja demonstrar como a estrutura narrativa do romance *To the lighthouse*, de Virginia Woolf, espelha aspectos da sua personagem Mrs. Ramsay, tomando a metáfora da “esponja de emoções humanas” (WOOLF, 1992) como figura que resume a função narrativa de Mrs. Ramsay no romance, assim como sua função social de esposa e mãe. Parte-se, para tanto, de uma aproximação comparativa com a estrutura de *Frankenstein*, de Mary Shelley, cujas múltiplas narrativas formam círculos concêntricos (LECERCLE, 1997), espelhando as metáforas da maternidade analisadas na obra pela crítica literária feminista. Procedimentos como a indistinção entre marcadores de voz em *Frankenstein* (NEWMAN, 1986) podem ser relacionados, por exemplo, com a dissolução de uma voz narrativa objetiva na obra de Woolf (AUERBACH, 1971), sugerindo pontos de contato entre as autoras que, historicamente separadas justamente pelo realismo do século XIX, se tornam figuras-chave no desenvolvimento do romance moderno. As discussões a respeito da mulher e da literatura não estão limitadas, na obra de Woolf, assim como se observava a respeito de Shelley, apenas à representação feminina, mas permeiam o texto em níveis formais e estilísticos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Crítica literária feminista. Estrutura narrativa. Mary Shelley. Virginia Woolf.

Introdução

Além de importantes nomes da literatura de língua inglesa, Virginia Woolf (1882 – 1941) e Mary Wollstonecraft Shelley (1797 – 1851) são representantes fundamentais da história da literatura escrita por mulheres. Se as obras de outras autoras inglesas do século XIX (como as irmãs Brontë e George Eliot, por exemplo) são amplamente consideradas fundacionais para a reflexão em torno da relação

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem – Departamento de Teoria e História Literária. Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária – Campinas, São Paulo, Brasil. 13083-859 – e162266@dac.unicamp.br.

histórica da mulher com a produção literária, a obra de Mary Shelley precede esses exemplos. O resgate e a valorização de sua obra pela crítica feminista contribuíram diretamente para a construção de um campo de reflexões a respeito da literatura e da mulher. Virginia Woolf, de outro lado, é um dos nomes mais referenciados na crítica literária feminista desde suas primeiras gerações até hoje, sendo o seminal *Um teto todo seu* (1929) ainda considerado o texto fundacional da crítica literária feminista¹, porém essa mesma crítica tardou a reconhecer a qualidade de suas obras literárias.

Após a obra ter sido redescoberta de forma criativa e apaixonada pelas críticas feministas dos anos 1970 (HOEVELER, 2003, p. 82), *Frankenstein* se mostrou terreno fértil para as mais diversas linhas críticas, como os estudos queer, pós-coloniais, *desabilito studies* etc., além de ter alcançado reconhecimento acadêmico que não teria sido possível sem a *ginocrítica* e sua empreitada de recuperação de autoras do século XIX².

Leituras como as de Ellen Moers (em *Literary Women*, 1976) e Gilbert e Gubar (em *The madwoman in the attic*, 1979) tomam elementos biográficos como pontos de partida para a análise de metáforas produtivas na obra de Mary Shelley, levantando questões sobre maternidade e a experiência de “dar vida” como um processo simbólico ambivalente entre vida e morte. Dados biográficos como a experiência trágica de ter perdido um bebê de poucas semanas (HOEVELER, 2003, p. 46), além da morte de sua mãe, Mary Wollstonecraft, logo após dar à luz a própria Mary Shelley, informam as leituras do período: “*For Moers, Frankenstein is a ‘birth myth’ that reveals the ‘revulsion against newborn life, and the drama of guilt, death, and flight surrounding birth and its consequences.*” (2003, p. 46)³. Em vez de reduzir a obra à individualização excessiva da experiência, risco que

¹ “Virginia Woolf is rightly considered the founder of modern feminist literary criticism. Prior to her landmark contributions to the field, in particular her feminist manifesto of literary criticism, *A Room of One’s Own* (1929), very few works register in historical accounts of its genesis.” (PLAIN; SELLERS, 2007, p. 66) [“Virginia Woolf é corretamente considerada a fundadora da crítica literária feminista moderna. Antes de suas contribuições fundamentais ao campo, particularmente seu manifesto feminista de crítica literária, *Um quarto só seu* (1929), muito poucos estudos marcam suas origens históricas.” (tradução nossa)]

² “Mary Shelley’s *Frankenstein*, now it seems on virtually every university’s first-year English course, was simply not regarded as literature. In Leavis’ famous divide between ‘mass civilization’ and ‘minority culture’, *Frankenstein* was undoubtedly, like so much women’s writing, on the wrong side.” (PLAIN; SELLERS, 2007, p. 121). [“*Frankenstein* de Mary Shelley, que agora figura no primeiro ano de quase todos os cursos universitários de Inglês, simplesmente não era considerado literatura. Na famosa divisão de Leavis entre ‘civilização de massa’ e ‘cultura minoritária’, *Frankenstein* estava, sem dúvidas, como boa parte da escrita de mulheres, do lado errado.” (tradução nossa)]

³ “Para Moers, *Frankenstein* é um ‘mito de nascimento’ que revela a ‘repulsa pela vida recém gerada, e o drama da culpa, morte e fuga que circundam o nascimento e suas consequências.” (HOEVELER, 2003, p. 46, tradução nossa).

correm certas leituras atreladas à biografia dos autores⁴, essas análises ultrapassam o elemento individual por meio da metáfora, contribuindo para as complexas construções simbólicas em torno da difícil relação histórica da mulher com a maternidade e com a escrita, além de situar Shelley diante da tradição literária, por exemplo ao apontar o diálogo direto da obra com *Paraíso Perdido*, de Milton, como fazem Gilbert e Gubar (1979, p. 213).

No âmbito da crítica literária feminista, até os anos 1980 houve pouco engajamento feminista com o modernismo (PLAIN; SELLERS, 2007, p. 131). Dessa forma, a mesma geração cuja criatividade abriu as portas para uma miríade de reflexões críticas em torno dos elementos simbólicos em *Frankenstein* parece ter tido certa dificuldade de ler a obra literária de Virginia Woolf em sua complexidade, mais interessadas nas autoras do século XIX do que na escrita experimental da autora moderna. A voz feminina mais expressiva do período modernista foi recuperada, então, muito mais como ensaísta, predecessora desse mesmo pensamento crítico, do que como autora literária e objeto de estudo. Dentre os poucos trabalhos que se interessam por Woolf enquanto romancista durante esse período, alguns chegam a reproduzir, em parte, as leituras mais convencionais da obra (PLAIN; SELLERS, 2007, p. 121). É o caso de Kate Millett (1970), por exemplo, que considera que Woolf glorifica donas de casa (Mrs. Ramsay e Mrs. Dalloway) e afirma que a autora falha em retratar de maneira adequada as frustrações de uma mulher artista na figura de Lily Briscoe. Numa linha semelhante, Elaine Showalter (1977), ao analisar a personagem Mrs. Ramsay, de *To the lighthouse*, entende “a estética de Woolf[...] como ‘extensão de sua visão do papel social da mulher: receptividade ao ponto da autodestruição, síntese criativa ao ponto da exaustão’” (OLIVEIRA, 2013, p. 103). Ou seja, Showalter parece demonstrar, na sua leitura de Woolf, a expectativa de uma representação única e unívoca da experiência feminina ou de sua realidade, priorizando a representação feminina como foco principal da crítica feminista. As análises de Showalter, já bastante criticadas, demonstram também uma expectativa de continuidade entre experiência biográfica e texto literário:

⁴ A problemática da redução à experiência biográfica aparece de forma mais pungente, no caso específico de *Frankenstein*, nas leituras ao longo da década de oitenta, quando, apesar de aprofundar a discussão a respeito de corpo e texto (por influência do desconstrutivismo do feminismo francês), certas leituras psicanalíticas tomam os acontecimentos biográficos não apenas como pontos de partida, mas explicações diretas do fenômeno literário. É o caso do debate entre William Veeder (1986) que, partindo sua leitura tradicionalmente freudiana do “Édipo negativo”, atribui as motivações do texto diretamente à relação de Mary Shelley com seu pai, e Paul Rounquist (1991) que, ao contrário, atribui a obra à relação negativa da autora com a figura de sua mãe (HOVELER, 2003, p. 53). Essa discussão exemplifica o uso reducionista da biografia na crítica da obra, bastante diferente das interpretações metafóricas de elementos biográficos pela crítica feminista dos anos setenta.

In To The Lighthouse, for example, Mrs. Ramsay spends herself in repeated orgasms of sympathy: 'There was scarcely a shell of herself left for her to know herself by; all was so lavished and spent.' Similarly, Woolf herself was drained and spent at the conclusion of each novel. (SHOWALTER, 1982, p. 296)⁵

A abordagem aqui proposta busca ir na contramão da leitura de Mrs. Ramsay como representação feminina idealizada ou glorificada, ou mesmo como visão unívoca de Woolf sobre a mulher, investigando as formas como as vivências da personagem (e seu papel social) constituem aspectos formais da obra, com foco na estrutura narrativa. Quero argumentar, inclusive, que a escolha da personagem Mrs. Ramsay como base para a estrutura narrativa em *To the lighthouse* pode ser pensada como uma escolha feminista, por operar a vivência da domesticidade e de papéis tradicionalmente femininos, de modo que estes também possam produzir literatura. Esse gesto não significa relegar a mulher a um papel impossível de transcender, pois não se trata de defender ou atacar a representação de Mrs. Ramsay, mas transcender esse papel por meio da produção literária.

As leituras feministas de *Frankenstein* foram capazes de identificar na obra, por meio dos elementos simbólicos, uma série de importantes discussões em torno do papel da maternidade, experiência concreta e historicamente estabelecida como função social da mulher. É possível associar esses elementos também às leituras que levam em consideração aspectos mais formais da obra, especialmente sua estrutura narrativa em moldura. Partindo dessa leitura de elementos em conjunto, já estabelecida em relação à obra de Mary Shelley, proponho lançar luz sobre aspectos da obra *To the lighthouse*, de Virginia Woolf, em particular sua primeira parte, “The Window”, considerando a forma como experiências e papéis sociais atribuídos tradicionalmente à mulher são metaforizados na obra não apenas nas figuras femininas ali representadas, mas principalmente na estrutura narrativa e na relação que se estabelece entre os diferentes focos na obra.

Distância histórica, proximidade narrativa

As diferenças temáticas e estilísticas entre as duas obras aqui discutidas não poderiam ser mais gritantes (*Frankenstein* [1818] narra a trajetória de um personagem que, após dar vida a um ser em seu laboratório, passa a fugir de sua própria criatura, enquanto *To the lighthouse* [1927] acompanha os fluxos de consciência de uma família e seus amigos em sua casa de veraneio). Porém, a

⁵ “Em *Ao Farol*, por exemplo, Mrs. Ramsay se desgasta em repetidos orgasmos de simpatia: ‘Quase não restava uma casca dela para que ela pudesse se reconhecer; estava toda extenuada e gasta’. Similarmente, a própria Woolf ficava drenada e desgastada ao concluir cada romance.” (SHOWALTER, 1982, p. 296, tradução nossa)

distância histórica entre elas será justamente o fator que nos permitirá aproximar suas estruturas narrativas. Considerando a distinção das múltiplas vozes narrativas (em *Frankenstein*), ou a dissolução da unidade do foco narrativo (em *To the lighthouse*), é possível perceber que ambas as estruturas narrativas se distanciam do tratamento realista do narrador.

Tendo suas bases na tradição gótica, *Frankenstein* não apresenta seus personagens da forma como o faz a tradição do romance realista do século XIX (NEWMAN, 1986, p. 143). Mary Shelley, assim como Bronzë, também discutida por Newman, representa a personalidade humana em termos de abstração, qualidades ou estados de espírito, de forma simbólica ou oblíqua, diferente da análise explícita e cuidadosa da psicologia individual, oferecida pelo realismo do século XIX: “*Consequently they are less concerned with the motivations in individual psychology for the telling of a given story than with general tendencies in the nature of narrative itself.*” (NEWMAN, 1986, p. 143)⁶

To the lighthouse, de Virginia Woolf, de outro lado, escrito em 1927, é um exemplar do romance moderno-modernista. No momento da sua escrita, o romance realista já se estabeleceu e transformou, e o romance ocidental está se desenvolvendo em outras direções. Nesse sentido, a distância entre *Frankenstein* e *To the lighthouse* é também aquilo que os aproxima. É por meio da visão de diferentes personagens que o leitor tem acesso ao universo da narrativa, aos outros personagens e aos acontecimentos. Se em *Frankenstein* não se tinha ainda passado pelo momento histórico em que o romance se preocupa com uma descrição aprofundada de diferenças individuais dos personagens, no momento do romance moderno em que Virginia Woolf escreve, as diferenças individuais, as visões de mundo particulares são ponto-pacífico, lugar-comum do romance, a ponto de se construir, na sua escrita, certa radicalização dessa visão individual, que acaba por desmanchá-la. As obras de Mary Shelley e Virginia Woolf estariam, em termos históricos, de lados opostos do romance realista do século XIX, formando nas suas duas pontas um tipo de moldura.

Estrutura circular e narração em *Frankenstein*

Mesmo sendo estruturada a partir da narrativa em moldura (a história narrada por Walton serve como moldura para a história contada por Victor Frankenstein), a obra de Mary Shelley não segue a linha dos exemplos clássicos, como *O Decameron* e *As mil e uma noites*, pois se trata de múltiplas narrativas que contêm outras narrativas, contadas por diferentes vozes: uma moldura dentro da

⁶ “Consequentemente, há menos preocupação com as motivações para a narração da história na psicologia individual do que com as tendências na natureza da narração em si.” (NEWMAN, 1986, p. 143, tradução nossa).

outra. A própria história narrada por Victor Frankenstein serve como moldura para a história contada pelo monstro, que, por sua vez, contém a narrativa ouvida por ele na casa dos DeLancey. A especificidade da obra de Mary Shelley em relação ao modelo da narrativa em moldura não está, portanto, na quantidade de histórias inseridas em uma moldura, mas na multiplicidade de camadas de vozes narrativas: diversas molduras. Jean-Jacques Lecercle denomina o processo como “encaixotamento”, no qual os narradores são muitos, e as vozes narrativas são como bonecas russas (LECERCLE, 1997, p. 82).

Newman (1986) supõe que o recurso a essa estrutura, que apaga marcadores que diferenciam as vozes de cada narrador, induziria o leitor a ficar menos atento às diferenças individuais e psíquicas de quaisquer personagens para, em vez disso, despertar-lhe questionamentos sobre o próprio ato de narrar⁷. Não se trataria, então, de questionar a confiança no narrador, mas a confiança na própria ideia de uma voz narrativa: “*storytelling itself is suspect: narrative has become, in these novels, a form of seduction*”. (NEWMAN, 1986, p. 143)⁸

Além da imagem das “bonecas russas”, Lecercle (1997) observa também outra estrutura concêntrica na obra. Em seu capítulo a respeito da sintaxe narrativa em Frankenstein, o autor utiliza a imagem de círculos concêntricos para representar os “nascimentos” (momentos em que o personagem aparece pela primeira vez) e as mortes (literais) dos diversos personagens na narrativa. O esquema proposto por Lecercle abre um parêntese para cada personagem introduzido e fecha os parênteses à medida que os mesmos personagens vão morrendo dentro da trama, observando que há uma simetria entre esses pontos. O desenho se torna muito similar à imagem das narrativas concêntricas, a partir das quais o leitor se aprofunda cada vez mais na história. São dois, portanto, os níveis em que a narrativa de Mary Shelley se estrutura em torno dos círculos: as narrativas “encaixotadas” uma dentro da outra e os ciclos de nascimento e morte dos personagens, que formam aberturas e fechamentos simétricos.

Vida e morte estão inevitavelmente atreladas no romance de Mary Shelley, na medida em que dar a vida relaciona-se diretamente com causar a morte, relação

⁷ A transição entre as diferentes vozes narrativas em *Frankenstein* é construída por Mary Shelley de forma bastante sutil, segundo Newman (1986), de modo que se torna difícil afirmar até que ponto devemos, enquanto leitores, levar em consideração a passagem da narração de um personagem para outro e até que ponto se traduz claramente e fielmente em cada narrativa as percepções do personagem que narra a história em questão. O leitor está diante de uma contradição: de um lado, deve entender que cada narrativa seria contada pela voz de um personagem diferente, enquanto de outro lembra-se que ouviria sempre unicamente a voz de Walton. Nesse processo, segundo Newman (1986, p. 143), seriam apagados marcadores (que podem ser denominados como “voz”) que nos permitiriam distinguir os narradores enquanto indivíduos.

⁸ “O próprio ato de contar uma história se torna suspeito: a narrativa se tornou, nesses romances, uma forma de sedução.” (NEWMAN, 1986, p. 143, tradução nossa).

que é espelhada pelo formato cíclico da narrativa. As duas estruturas concêntricas identificadas por Lecerle na obra podem ser associadas à simbólica da maternidade, longamente discutida pela crítica feminista do romance. O imaginário da maternidade é uma presença metafórica constante nas leituras de *Frankenstein*, mesmo nas críticas posteriores, que se opõem às primeiras leituras feministas em diversos aspectos, como é o caso de Spivak, que associa o laboratório de Victor Frankenstein a um útero artificial (SPIVAK, 1985, p. 255). Essa temática metaforizada na obra é também uma presença estrutural: na estrutura narrativa das bonecas russas e nos círculos concêntricos, as imagens da maternidade (distantes de qualquer idealização, associadas diretamente à monstrosidade e à morte) se tornam parte da estrutura da obra.

A estrutura dos círculos concêntricos é percorrida pelo leitor na direção de sua interioridade, gerando a expectativa de um cerne revelador de algum tipo de verdade, mas essa expectativa é frustrada (NEWMAN, 1986, p. 114). Como mostra Newman (1986), a estrutura da moldura implica a imagem de uma narrativa fechada e contida em seus limites e aponta continuamente, ao mesmo tempo, para sua própria exterioridade. Podemos pensar que os impulsos simultâneos de interiorização e exteriorização da narrativa em moldura, especificamente no caso da multiplicidade de molduras na obra de Mary Shelley, dificultam a escolha do olhar do leitor em uma única direção: o que importa não é o cerne, mas o encaixotamento em si. Em vez de nos perdermos no mergulho nas narrativas, somos levados a observar a forma como a obra se estrutura, as bonecas russas e sua representação do tema ambivalente da geração da vida/morte na obra. Dessa forma, uma leitura feminista de *Frankenstein*, que leva inclusive em consideração as conquistas das leituras das primeiras gerações da crítica feminista, não precisa se limitar, porém, à representação feminina ou apenas à discussão temática na qual se apresentam os elementos simbólicos que a ela interessam.

Os círculos de Virginia Woolf

Se vimos que em *Frankenstein* a transição sutil entre narradores sugere algo como a dissolução do narrador enquanto sujeito-personagem psicologicamente constituído, podemos pensar que esse fenômeno se radicaliza na obra de Woolf. “Quem é que fala nesse parágrafo?”, pergunta Auerbach (1971, p. 479), em “A meia marrom”, ao analisar minuciosamente um trecho de *To the lighthouse*. A pergunta exemplifica uma sensação recorrente para o leitor. A resposta não pode simplesmente ser “Mrs. Ramsay”, como verifica Auerbach, pois a frase discutida por ele (“*Never did anybody look so sad.*”⁹) é uma descrição da personagem, e não de algo pensado pela própria, e o verbo pressupõe alguém que a observa. É a partir

⁹ “Nunca ninguém teve um ar tão triste”, na tradução de Bottman (WOOLF, 2013, p. 30).

desse ponto que Auerbach apresenta uma interessante descrição desses vestígios de narrador:

E naquilo que se segue nem parece que são seres humanos a falar, mas ‘espíritos entre o céu e a terra’, espíritos carentes de nome, que podem penetrar nas profundidades de um ser humano, sabem algo a seu respeito, mas não podem obter uma visão clara acerca do que aí acontece, de tal forma que a sua informação parece incerta [...]. Seja como for: aqui também não se trata da manifestação objetiva do escritor sobre suas personagens. (AUERBACH, 1971, p. 479)

A narração em *To the lighthouse* acompanha de perto uma série de personagens, dando ao leitor acesso aos pensamentos e movimentos delas, de modo que estas conduzem o olhar do leitor a partir de suas experiências e impressões. Dentro da teoria do foco narrativo de Norman Friedman, trata-se da “consciência seletiva múltipla”, na qual há predominância do discurso indireto livre, e “os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários” (LEITE, 2002, p. 47). Podemos pensar também na narração do romance a partir de “construções via refletores” (LACERDA, 2021, p. 91), cuja definição parte de Henry James: “um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas ideias.” (LEITE, 2002, p. 13). Diversos personagens da obra, ainda que não todos, constituem-se no romance como **refletores**, focos de onde parte a narração, olhos através dos quais o leitor vê¹⁰. A transição entre esses diferentes refletores não é um movimento aleatório, a estrutura está construída em torno de um cerne tanto no sentido do espaço como no da narração, ambos cuidadosamente entrelaçados. Esse cerne é Mrs. Ramsay.

Ao descrever a forma como se comporta o foco narrativo na obra de Woolf, parecerá intuitivo utilizar verbos relacionados ao espaço e ao movimento: o olhar do leitor **passeia**, **passa por** diversos personagens, **acompanha** os movimentos da personagem. Não é à toa: a construção dessa variação de pontos focais (ou refletores, como vimos) é feita de acordo com a espacialidade dos personagens na narrativa, acompanha os seus movimentos em torno da casa. Intitulada “*The window*” (“A janela”), a primeira parte do romance se refere justamente ao ponto no espaço em que se encontra Mrs. Ramsay, sentada com seu filho James. A imagem da janela sugere que Mrs. Ramsay observa a todos. Também o caminho do olhar do leitor, ao passear pelos diversos personagens, não é randômico nem linear. Em vez de partir de um ponto e se afastar cada vez mais, embrenhando-se pelas diferentes vidas e experiências dos personagens, os passeios formam círculos que vão e voltam do

¹⁰ É o caso, durante a primeira parte do romance, de William Banks, Mr. Ramsay, Lily Briscoe e principalmente Mrs. Ramsay.

mesmo lugar. Tanto a transição entre os focos narrativos como a espacialidade na obra descrevem movimentos cíclicos.

O texto começa com uma fala de Mrs. Ramsay: “‘Yes, of course, if it’s fine tomorrow,’ said Mrs. Ramsay [...]” (WOOLF, 1992, p. 7)¹¹, respondendo ao filho James, que perguntara se poderiam visitar o farol no dia seguinte. Em seguida, os leitores são apresentados brevemente às reações emocionais de James (apenas internas, nada expresso verbal ou fisicamente), antes de retornar, por mais algumas páginas, às reações e impressões de Mrs. Ramsay. Essa alteração marca o primeiro movimento dos focos narrativos, que poderia ser expresso por um círculo que passa por Mrs. Ramsay e James, retornando a Mrs. Ramsay. Em seguida será iniciado outro círculo, quando Mrs. Ramsay convida Charles Tansley para ir com ela à cidade, e então iniciamos um novo passeio do olhar do leitor pelo espaço, que se transforma enquanto acompanhamos os dois personagens, mas também outro passeio do foco narrativo, que novamente parte de Mrs. Ramsay, passa por Charles Tansley e retorna a ela. Esse esquema se repetirá mais ou menos da mesma forma durante toda a primeira parte da obra, passando de Mrs. Ramsay a outros personagens e retornando a ela¹². Seria possível imaginar, semelhante ao modelo dos círculos concêntricos em *Frankenstein*, uma estrutura feita de círculos que se conectam em um mesmo ponto (Mrs. Ramsay), acompanhando os “passeios do olhar” realizados pelo leitor, passando pelos personagens que se tornam **refletores** na estrutura narrativa. Tais círculos formariam uma figura em expansão (a cada vez que acompanhamos um novo personagem e retornamos a Mrs. Ramsay, o caminho percorrido espacialmente é mais longo, porém sempre retorna à casa)¹³.

¹¹ “Sim, claro, se amanhã estiver bom – disse a sra. Ramsay.” (WOOLF, 2013, p. 4).

¹² Retornando à casa, e aos pensamentos de Mrs. Ramsay, retomamos o tema inicial: Charles Tansley repete a James que eles não devem ir ao farol, e Mrs. Ramsay procura dar esperanças a seu filho. Em seguida ela se torna absorta em seus pensamentos novamente, e nós os acompanhamos por mais algumas páginas, até que ela percebe Lily Briscoe passando. Nesse momento o leitor é como que carregado por Lily, afastado do ponto central (Mrs. Ramsay), e levado a caminhar pelo jardim, onde Lily vai conversar com William Banks. Nesse trecho, o foco transita entre Lily Briscoe e William Banks, como tinha feito anteriormente entre Mrs. Ramsay e C. Tansley. Em seguida retornamos novamente a Mrs. Ramsay.

¹³ Limite-me aqui a descrever o caminho do foco narrativo apenas na primeira parte, até o momento em que começa o jantar, já que a partir dali as mudanças são mais frequentes (o leitor pode observar, porém, que a cena do jantar se repete mais ou menos na mesma estrutura: partindo de Mrs. Ramsay e retornando a ela sempre):

1: (p. 7 a 13) Mrs. Ramsay – James – Mrs. Ramsay; **2:** (p. 13 a 20) Mrs. Ramsay – Charles Tansley – Mrs. Ramsay; **3:** (p. 20 a 31) Mrs. Ramsay – Lily Briscoe – William Banks – Mrs. Ramsay; **4:** (p. 22 a 30) Lily Briscoe – William Banks – Lily Briscoe – William Banks; **5:** (p. 31 a 44) Mrs. Ramsay – Mr. Ramsay – Mrs. Ramsay; **6:** (p. 44 a 61) Mrs. Ramsay – Mr. Ramsay – Lily Briscoe – William Banks – Lily Briscoe – Mrs. Ramsay; **7:** (p. 61 a 78) Mrs. Ramsay – Mr. Ramsay – Mrs. Ramsay; **8:** (p. 78 a 81) Mrs. Ramsay – Lily Briscoe – William Banks – Mrs. Ramsay; **9:** (p. 81 a 90) Mrs. Ramsay – Nancy – Andrew – Nancy – Andrew – Paul – Mrs. Ramsay.

Se o foco narrativo em *Frankenstein* começa da narrativa-moldura exterior e vai aos poucos cavando para dentro dessas diferentes camadas, o movimento que a narração faz em *To the lighthouse* também é circular, mas em movimentos de expansão e retorno, passando sempre pelo seu cerne original e se expandindo cada vez mais, numa imagem de círculos interconectados. Mrs. Ramsay é o ponto de partida,¹⁴ como se dali saísse a caneta e para lá retornasse, em movimentos cíclicos que lembram ondas, trazendo à estrutura a imagem do mar, presença constante na obra.

A esponja

A escolha de Mrs. Ramsay como ponto de convergência dos **passeios** do olhar do leitor sugere a consonância com a estrutura de *Frankenstein*: em ambas as obras, a estrutura da escrita, e não apenas os temas discutidos, reflete discussões centrais da narrativa. A importância do foco narrativo não está na construção de uma personagem psicologicamente delineada e estruturada como um sujeito real, mas na forma como ele dá contorno a traços e vivências humanas específicas, nesse caso vivências associadas aos papéis sociais femininos.

“They came to her, naturally, since she was a woman, all day long with this and that; one wanting this, another that; the children were growing up; **she often felt she was nothing but a sponge sopped full of human emotions.**” (WOOLF, 1992, p. 37¹⁵, grifo nosso). A metáfora da “esponja encharcada de emoções humanas” pode representar Mrs. Ramsay em dois níveis: 1. o papel **social** da personagem enquanto esposa e mãe, que reúne em si todos os sentimentos das pessoas da casa; 2. o papel da personagem na estrutura do romance, enquanto ponto que costura os diversos focos narrativos. Os passeios do leitor partem dela e retornam a ela como se fossem o próprio olhar de Mrs. Ramsay (que Paul sente sobre ele o dia todo, que Lily Briscoe comenta sempre de forma ambígua, que Charles Tansley tenta compreender), reunindo suas emoções, suas vidas interiores, e trazendo-as de volta para um mesmo ponto, que se incha desses encontros, como uma esponja. A

¹⁴ Mesmo nos únicos trechos em que a alternância de focos não passa por Mrs. Ramsay, partimos como numa caminhada pelos arredores do ponto onde está Mrs. Ramsay. O leitor vê Lily e William junto com Mrs. Ramsay, e é como se decidisse segui-los. Caminhando com eles, alterna o seu olhar entre um e outro, tendo acesso às percepções do mundo de ambos para, em seguida, retornar a Mrs. Ramsay. O mesmo ocorre no trecho de número 9: A partir do questionamento de Mrs. Ramsay (teria Nancy ido passear com Minta e Paul?), partimos para as percepções de Nancy desse passeio, em seguida estas se alternam com as percepções de Andrew, passam em seguida por Paul e, por fim, retornam a Mrs. Ramsay.

¹⁵ “Vinham até ela, naturalmente, pois era uma mulher, o dia inteiro com isso e com aquilo; um querendo isso, outro aquilo; as crianças estavam crescendo; muitas vezes sentia que não passava de uma esponja encharcada de emoções humanas.” (WOOLF, 2013, p. 34).

metáfora pode espelhar também a própria obra de Virginia Woolf: mais do que uma trama em que se cruzam acontecimentos e ações, uma esponja cheia de emoções humanas que se misturam e se complementam.

O papel da esposa/mãe tem essa incumbência social de reunir em si, compreender (em ambos os sentidos) as emoções e processos afetivos de toda a família (estendendo-se, no caso, inclusive aos amigos próximos que com eles se hospedam)¹⁶. Mesmo na terceira parte do romance, quando Mrs. Ramsay não está mais viva, sua posição central é, de alguma forma, mantida, já que quase todas as reflexões dos personagens parecem girar em torno da sua ausência¹⁷. É seu papel, então, observar e perceber os mais sutis movimentos internos, as nuances e minúcias das relações que a cercam, cuidando para que o tecido da família se mantenha intacto, e mais: que sirva de solo fértil para a construção de outros núcleos como o seu (não à toa boa parte dos seus pensamentos se dedica a unir casais: Paul e Minta, Lily e William Banks).

A imagem da esponja remete duplamente ao mar (símbolo que permeia a obra) e à limpeza, à purificação e ao cuidado da casa. O trabalho braçal de limpeza não é exercido por ela, pois sua posição social a permite ter empregados (e isso será também significativo), mas faz parte da sua função certa purificação simbólica: sugar as vivências emocionais à sua volta enxugando o excesso, contendo em si as emoções dos outros. Ainda que o cuidado da casa não represente, no caso de Mrs. Ramsay, o trabalho doméstico braçal, a própria casa é descrita como uma extensão de seu corpo. Em determinado trecho, apenas fechando os olhos e escutando, Mrs. Ramsay consegue identificar que todas as portas da casa estão abertas, como se seus sentidos se estendessem à estrutura da casa.

Esse papel, no entanto, carrega profundas ambiguidades e não se constitui apenas enquanto opressão, mas apresenta-se também como uma forma de exercer poder, principalmente quando o papel de esposa/mãe é somado à posição social de Mrs. Ramsay. O poder mais diretamente exercido é, logicamente, em relação aos empregados, mas há na sua figura outros níveis mais sutis e ambíguos de poder. Cuidar e reunir os sentimentos e relações que passam pela casa também é traduzido, em determinados momentos, como manipulação das ações dos personagens, formas de controle. Paul atribui a Mrs. Ramsay o poder de, mesmo sem dizer nada, fazer

¹⁶ Não é possível apenas atribuir a função exercida por Mrs. Ramsay ao papel de “anfitriã”, pois Mr. Ramsay, o patriarca, não exerce a mesma função. Ainda que os outros personagens pensem nele e reflitam sobre ele, não é a ele que todos os caminhos da narrativa retornam, e as reflexões de Mr. Ramsay não se detêm sobre as vivências ou sentimentos de outros personagens. Na maior parte do tempo em que o leitor segue o seu fluxo de consciência, ele está preocupado com seu trabalho, sua experiência pessoal, aquilo que lhe diz respeito individualmente.

¹⁷ “*Oh Mrs. Ramsay! She called out silently, to that essence which sat by the boat, that abstract one made of her; that woman in grey [...]. Suddenly, the empty drawing-room steps, the frill of the chair inside, the puppy tumbling on the terrace, the whole wave and whisper of the garden became like curves and arabesques flourishing round a center of complete emptiness.*” (WOOLF, 1992, p. 194).

com que ele pedisse Minta em casamento: “*He had felt her eyes on him all day today, following him about (though she never said a word) as if she were saying, ‘Yes, you can do it. I believe in you. I expect it of you.’*” (WOOLF, 1992, p. 85). E ainda: “*He would go straight to Mrs. Ramsay, because he felt somehow that she was the person who made him do it.*” (1992, p. 86)¹⁸. Terminado o jantar, Mrs. Ramsay pensa em Paul e Minta e se satisfaz ao imaginar que, não importa quanto tempo passe, os dois sempre retornarão, em sua memória, a essa noite e a essa casa, onde tudo começou. A personagem conclui, em seguida, que retornarão a ela própria: ela estará tecida nos seus corações, fará parte deles. A função da esponja dos sentimentos humanos se associa então à sua vaidade, sua vontade de implantar sua imagem nas vidas dos outros personagens¹⁹.

Ao descrever as funções do papel da esposa/mãe, Simone de Beauvoir (2016, p. 221) aponta que “[...] sua tarefa é também atentar para a alimentação, as roupas, e de uma maneira geral para a manutenção da sociedade familiar”. Sobre o lar, Beauvoir afirma: “O homem só se interessa mediocrementemente pelo seu interior porque ascende ao Universo e pode afirmar-se em projetos. Ao passo que a mulher está encerrada na comunidade conjugal: trata-se para ela de transformar essa prisão em reino.” (BEAUVOIR, 2016, p. 220). Essas passagens reiteram o caráter ambíguo entre poder e submissão que podemos observar na figura da esponja, que a todos contém, mas é também contida, encerrada nesse espaço, reduzida a esse dever de organizar e compreender os movimentos interiores das vidas que a cercam.

A ambiguidade do papel da esposa-esponja se aprofunda nas interações de Mrs. Ramsay com o marido. Logo após o trecho em que descreve a si mesma por meio dessa metáfora, as impressões do marido a diminuem a uma posição de profunda submissão: “*Then he said, Damn you. He said, It must rain. He said, It won’t rain; and instantly a Heaven of security opened before her. There was nobody she revered more. She was not good enough to tie his shoe strings, she felt.*” (WOOLF, 1992, p. 37)²⁰ No momento em que ele afirma que não deverá chover, ela se sente absolutamente segura, como se ele tivesse poder sobre os elementos naturais, e essa segurança se transforma imediatamente em inferioridade.

¹⁸ “Sentira os olhos dela pousados em si durante o dia todo, seguindo-o (embora não dissesse uma palavra), como se dissesse: ‘Sim, você consegue. Acredito em você. Conto com você’”; “Iria diretamente à sra. Ramsay, pois sentia que de alguma maneira era ela a pessoa que o levaria a fazer aquilo.” (WOOLF, 2013, p. 80).

¹⁹ “*They would, she thought, going on again, however long they lived, come back to this night; this moon; this wind; this house: and to her too. It flattered her, where she was most susceptible to flattery, to think how, wound about in their hearts, however long they lived she would be woven [...]*” (WOOLF, 1992, p. 123).

²⁰ “E aí ele dizia ‘Raios’. Dizia ‘Vai chover’. Dizia ‘Não vai chover’; e instantaneamente um paraíso de segurança se abria diante dela. Não havia ninguém a quem reverenciasse tanto. Não estava à altura sequer de lhe amarrar os sapatos, sentia ela.” (WOOLF, 2013, p. 34).

Que Virginia Woolf tenha retratado em seu livro as vivências e o universo interior de uma personagem que exerce o papel social de esposa não é, porém, o ponto mais interessante aqui. O salto está na escolha de estruturar sua obra em torno dessa mesma imagem, por meio dos caminhos do foco narrativo que se expandem e retornam sempre a ela.

Como as duas representantes centrais da experiência feminina na obra, Mrs. Ramsay e Lily Briscoe formam uma complementariedade conflitiosa e ao mesmo tempo harmônica. Lily é a mulher-artista e por vezes parece carregar no seu olhar sobre o mundo comentários sobre a própria obra e a experiência de escrita, metaforizada no ato de pintar. Ainda assim, seu papel não define a estrutura da obra, como acontece com Mrs. Ramsay. Se Lily Briscoe espelha, de alguma forma, aspectos da autora, esta desloca, então, seu próprio olhar do ponto central de sua obra. Afinal, Lily Briscoe não está pintando um autorretrato.

A presença de Lily Briscoe se apresenta, em diversas passagens do texto, como oposição aos valores representados por Mrs. Ramsay, oferecendo resistência às exigências do papel feminino de cuidado emocional. Essa resistência é associada à discussão sobre o fazer artístico. Durante o jantar, Lily percebe a angústia silenciosa de Charles Tansley, seu desejo de que alguém o desse a chance de se afirmar perante o grupo, e sente-se pressionada ajudá-lo a lidar com as emoções e relações sociais, como seria o papel da esponja. Mas Lily não se adequa imediatamente a essa expectativa. A personagem repete diversas vezes para si mesma a frase misógina de Charles Tansley: “*But, she thought, screwing up her Chinese eyes, and remembering how he sneered at women, ‘can’t paint, can’t write’, why should I help him to relieve himself?*” (WOOLF, 1992, p. 99)²¹. Ela está sempre em conflito com a função social de compreender e processar os sentimentos silenciosos dos homens²². Lily pensa recorrentemente na insistência de Mrs. Ramsay para que ela case e vive (ainda que internamente) uma relação conflitiosa com a amiga. A pintura representa, para ela, uma alternativa para o seu papel no mundo enquanto mulher. Ainda durante o jantar, Lily Briscoe coloca o saleiro à sua frente para lembrar a si mesma que decidiu fazer uma mudança em seu quadro (mover a árvore mais para o centro). Depois de muito refletir sobre todos esses papéis, Charles Tansley e sua atitude diante das mulheres, Mrs. Ramsay e suas expectativas, é à pintura que ela retorna: “*For at any rate, she said to herself, catching sight of the salt cellar on the pattern,*

²¹ “Mas, pensou ela, estreitando seus olhos de chinesa e lembrando como ele escarnecia das mulheres, ‘não sabem pintar, não sabem escrever’, por que haveria eu de ajudá-lo a se salientar e se satisfazer?” (WOOLF, 2013, p. 94).

²² Uma situação análoga à do jantar acontece na terceira parte do livro, quando conversa com Mr. Ramsay e sabe o quanto ele implora (silenciosamente) por ajuda, por consolo, por um cuidado supostamente feminino diante de seu luto. Lily nesse momento ora demonstra resistência voluntária a esse papel (se incomoda e se enraivece com a infantilidade de Mr. Ramsay), ora se mostra incapaz de exercê-lo, ainda que o queira (o desejo e as expectativas sociais se misturam indistintamente).

she need not marry, thank Heaven: she need not undergo that degradation. She was saved from that dilution. She would move the tree rather more to the middle.” (WOOLF, 1992, p. 111)²³.

Lily e Mrs. Ramsay representam certo embate entre papéis e funções possíveis da mulher. Vive na personagem de Lily Briscoe, dessa forma, uma possibilidade de outro feminino, de um feminino conflituoso e esquivo, de visão estética em relação ao mundo. Porém, não é Lily Briscoe quem dita a forma como a narrativa se constrói. A narrativa é estruturada à imagem e semelhança da função de mãe, esposa, matrona da casa.

Considerações finais

Quando, em certa passagem de *To the lighthouse*, Wiliam Banks pergunta a Lily Briscoe o que uma forma triangular roxa representa em seu quadro, Lily explica que se trata de Mrs. Ramsay lendo para James. Sua ideia não é que seja uma representação realista: a figura está lá por motivos de equilíbrio de luzes e sombras. Banks demonstra certo choque com a ideia de que mãe e filho, objetos de veneração universal, possam ser reduzidos a uma sombra roxa sem reverência. A resposta de Lily aqui é bastante interessante para a nossa reflexão: *“But the picture was not of them, she said. Or, not in his sense. There were other senses, too, in which one might reverence them. By a shadow here and a light there, for instance. Her tribute took that form, if, as she vaguely supposed, a picture must be a tribute.”* (WOOLF, 1992, p. 59)²⁴.

Metaforizada no quadro de Lily Briscoe, podemos pensar que a própria obra de Virginia Woolf não é um romance **sobre** Mrs. Ramsay, ao menos não no sentido que implica Wiliam Banks. Há outros sentidos em que se pode reverenciar a figura de Mrs. Ramsay lendo para o seu filho. O foco de Lily e, podemos supor, de Virginia Woolf é a atenção aos modos de criar luz e sombra, o equilíbrio das cores e formas. Essa é a forma que toma o seu tributo. Partindo desse trecho, talvez Mrs. Ramsay não deva ser lida como personagem principal, num sentido mais estrito, como um leitor-Williams-Banks poderia interpretá-la. Mas como cerne formal da obra, ponto focal, sombra triangular roxa que determina toda a composição.

Os caminhos circulares do foco narrativo são criados a partir de seu jeito de olhar e pensar, sua função no grupo, na casa, na narrativa, sua imagem de esponja.

²³ “Pois de qualquer forma, disse a si mesma, vendo num relance o saleiro no estampado da toalha, ela não precisava se casar, graças aos céus: não precisava sofrer aquela degradação. Estava a salvo daquela diluição. Traria a árvore mais para o meio.” (WOOLF, 2013, p. 103).

²⁴ “Mas não era um quadro deles, disse ela. Ou não no sentido em que ele dizia. Havia outros sentidos também em que era possível reverenciá-los. Com uma sombra aqui e uma luz ali, por exemplo. Era aquela forma que seu tributo assumia caso um quadro, como vagamente supunha, devesse ser um tributo.” (WOOLF, 2013, p. 55).

Seja o quadro de Lily Briscoe, seja o romance de Virginia Woolf, ambos tomam Mrs. Ramsay como objeto principal de modos completamente diferentes do que se esperaria em termos pura e simplesmente de representação. Nesse sentido, iniciar a discussão a partir das análises feministas de *Frankenstein* interessou justamente para nos lembrar de que não é apenas uma voz narrativa feminina que pode imbuir a obra de questões relacionadas à experiência da mulher, já que esta pode se apresentar de forma metafórica, mas também tecida diretamente na estrutura narrativa do texto.

Observar que certas vivências atribuídas a papéis femininos atravessam a obra de Virginia Woolf em aspectos estéticos não significa atribuir a ela uma “escrita feminina”, em qualquer sentido essencialista: trata-se de tornar a experiência concreta matéria da criação estética, e não apenas de representá-la. Esta é também uma forma de, como insiste Rosenfeld, assimilar a experiência moderna (no caso, especificamente uma vivência tradicionalmente feminina) à própria estrutura da obra de arte: “A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos.” (ROSENFELD, 2013, p. 81).

Não se trata apenas de representação do papel social feminino numa figura como Mrs. Ramsay, nem apenas de dar voz, no âmbito da narração, a uma figura feminina (passo que já tinha sido dado no romance inglês do século XIX por Jane Austen, pelas irmãs Brontë, entre outras), mas de construir um modo narrativo que parte dessa experiência e a espelha. A focalização do romance se estrutura a partir de um modo de fazer desse papel específico atribuído à mulher; não à mulher que questiona o seu papel e vê o mundo como artista, como Lily Briscoe, mas à esposa-esponja. Tendo em sua narrativa uma personagem como Lily, a escolha de escrita a partir do espelho de Mrs. Ramsay torna-se polêmica para a crítica feminista da primeira geração, como é o caso de Showalter. Trata-se, porém, de uma transformação estética mais profunda. O efeito é mostrar ao leitor que o papel social da mãe-esposa, mulher-da-casa, pode estruturar um romance: é possível fazer literatura dessa matéria-prima. Sua resposta à frase do ficcional Charles Tansley (“*women can't paint, can't write*”) não se dá apenas mostrando que mulheres podem, é claro, criar arte, mas que a própria estrutura da obra literária pode espelhar a vivência mais convencional de certas mulheres que exercem esse papel de esposa-esponja sem deixar de transcender, enquanto obra, os valores tradicionais que tais papéis representam. A esponja de sentimentos humanos, que não se considera “boa o suficiente para amarrar os sapatos” do marido, é interessante o suficiente para estruturar a obra literária.

O “equilíbrio entre luz e sombra” do quadro de Lily pode ser pensado em paralelo com a sustentação, ao longo de todo o livro, da relação de simultânea “rivalidade e parceria” (SPIVAK, 1988, p. 43) entre Lily Briscoe e Mrs. Ramsay. Se o romance tem um núcleo esponjoso feito dos ciclos do foco narrativo, que

espelha formal e tematicamente a experiência de Mrs. Ramsay, Lily Briscoe pode representar a sustentação exterior, como moldura ou fina casca. É o seu olhar, afinal, que encerra o romance, justamente ao terminar o seu próprio quadro, traçando a linha que delimita a obra: “*With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.*” (WOOLF, 1992, p. 226)²⁵.

Retomando brevemente nosso paralelo com a obra de Mary Shelley, Spivak (1985) chama a atenção a uma figura ausente dentre as diversas vozes narrativas em *Frankenstein*: a irmã de Walton, para quem as cartas, que constituem a obra, são escritas.

I would now suggest that there is a framing woman in the book who is neither tangential, nor encircled, nor yet encircling. “Mrs. Saville,” “excellent Margaret,” “beloved Sister” are her address and kinship inscriptions [...]. She is the occasion, though not the protagonist, of the novel. (SPIVAK, 1985, p. 259)²⁶

Sua função, enquanto destinatário e moldura da obra, pode ser pensada em paralelo com a função de moldura exercida por Lily Briscoe, porém ela é uma moldura ambivalente, como aponta Spivak. Margaret, ainda que ausente da obra, precisa existir de alguma forma para que a obra exista, mas ela não responde para “fechar a moldura”. Lily, de outro lado, é personagem presente na obra, e é a sua agência enquanto artista que pode fechá-la. Ironicamente, no romance moderno de Woolf, cujas formas tendem mais à fluidez e cujo foco narrativo se confunde no passeio por diversos olhares, essa figura que dá contorno ao texto, como uma camada exterior (Lily) é mais concreta e de fato estabelece uma linha (literal, traçada em seu quadro) que contém os acontecimentos da narrativa. Em *Frankenstein*, ao contrário, a figura de fora é invisível e transparente, a ponto de deixar escapar o monstro de suas fronteiras²⁷. Ambas as constituições narrativas dizem muito a respeito das ambivalências da experiência da mulher ao longo da história, mas também ao longo da história literária: mais ou menos sólida, mais

²⁵ “Com uma intensidade súbita, como se a visse claramente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava pronto; estava terminado. Sim, pensou, depondo o pincel com extrema fadiga, obtive minha visão.” (WOOLF, 2013, p. 213).

²⁶ “Gostaria de sugerir, agora, que existe uma mulher emoldurando o livro, que não é tangencial nem circunscrita, e nem mesmo circunscribe. ‘Sra. Saville’, ‘Excelente Margaret’, ‘amada irmã’ são suas formas de endereçamento e inscrições de parentesco [...]. Ela é a ocasião, ainda que não a protagonista, do romance.” (SPIVAK, 1985, p. 259, tradução nossa).

²⁷ “*The frame is thus simultaneously not a frame, and the monster can step ‘beyond the text’ and be ‘lost in darkness’.*” (SPIVAK, 1985, p. 259).” [“A moldura é então simultaneamente não uma moldura, e o monstro pode pisar ‘para além do texto’ e ser ‘perdido na escuridão’” (tradução nossa)].

ou menos porosa, mais ou menos unívoca. Todas essas figuras (Mrs. Ramsay, Lily Briscoe e mesmo a irmã-destinatário de Frankenstein) carregam a ambiguidade entre autoafirmação e necessidade de recusa do sujeito único e unívoco; busca por contornos e necessidade de transbordamento: questões que os diversos feminismos não podem deixar de continuar levantando, sem esquecer que a resposta não poderá ser única.

MUNHOZ, E. A sponge of human emotions: female social roles in the narrative structure of *To the lighthouse* from the starting point of *Frankenstein*. **Itinerários**, Araraquara, n. 54, p. 33-50, jan./jun. 2022.

- **ABSTRACT:** *This essay aims to show how the narrative structure of Virginia Woolf's To the lighthouse mirrors aspects of its character Mrs. Ramsay, considering the metaphor of "the sponge of human emotions" (WOOLF, 1992) as an image both for Mrs. Ramsay's narrative function in the novel and her social function as wife and mother. The starting point for this discussion is a comparative approach to the structure of Frankenstein, by Mary Shelley, in which multiple narratives form concentric circles (LECERCLE, 1997) mirroring the maternity metaphors analyzed in the novel by feminist critics. Aspects such as the indistinction between markers of narrative voice in Frankenstein (NEWMAN, 1986) may be related to the dissolution of an objective narrative voice in Woolf's work (AUERBACH, 1971), suggesting similarities between these authors who, separated in history by the nineteenth century realism, become key components in the development of the modern novel. The discussions surrounding the issues of women and Literature are not limited in Virginia Woolf's work, as it has been established regarding Shelley's, to female representation, but permeate the texts in stylistic and formal aspects.*
- **KEYWORDS:** *Feminist criticism. Mary Shelley. Narrative structure. Virginia Woolf.*

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BEAUVOIR, S. de. **O Segundo Sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- GILBERT, S.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic**. New Haven: Yale Univ. Press, 1979.
- HOVELER, D. L. *Frankenstein*, feminism, and literary theory. In: SCHOR, E. **The Cambridge companion to Mary Shelley**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 45-60.

- LACERDA, M. As cinco traduções de *To the Lighthouse* no Brasil: breves apontamentos para uma análise crítica. **Qorpus**, v.11, n. 2, p. 85-100, jun. 2021.
- LECERCLE, J-J. **Frankenstein: Myth et Philosophie**. Paris: Press Universitaires de France, 1997.
- LEITE, L. C. **O Foco Narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 2002.
- MILLETT, K. **Sexual Politics**. New York: Doubleday, 1970.
- MOERS, E. **Literary Women**. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1976.
- NEWMAN, B. Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of *Frankenstein*. **English Literary History [ELH]**, n. 53, p. 141-163, 1986.
- OLIVEIRA, M. A. **A representação feminina na obra de Virginia Woolf: Um diálogo entre o projeto político e o estético**. Orientadora: Maria Clara Bonetti Paro. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2013.
- PLAIN, G.; SELLERS, S. (Eds.). **A history of feminist literary criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, A. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 75-97.
- SHELLEY, M. **Frankenstein**. New York: Penguin, 2003.
- SHOWALTER, E. **A literature of their own: British women from Bronte to Lessing**. Londres: Virago, 1982.
- SPIVAK, G. Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism. **Critical Inquiry**, v. 12, n. 1, 1985, p. 243-261.
- SPIVAK, G. Unmaking and making in *To the lighthouse*. In: SPIVAK, G. **In other words: Essays in cultural politics**. New York: Routledge, 1988. p. 41-62.
- WOOLF, V. **To the lighthouse**. New York: Penguin, 1992.
- WOOLF, V. **Ao farol**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.



APRENDENDO A SER UMA MULHER NO MUNDO: O CASO DE MARGARET HALE EM *NORTH AND SOUTH*¹

Monica Chagas COSTA*

- **RESUMO:** O romance *North and South*, escrito por Elizabeth Gaskell e publicado em 1855, trata da formação de Margaret Hale como uma mulher autônoma no restrito mundo do norte da Inglaterra vitoriana. O presente trabalho acompanha a trajetória da protagonista, analisando os elementos tradicionalmente alinhados a experiências percebidas como femininas ou masculinas e os modos como eles são articulados na formação de Margaret. A obra de Gaskell parece apontar para a necessidade de aprendizados múltiplos, oriundos de fontes tradicionais e também alternativas, para a atuação e agência da mulher com autonomia dentro dos espaços possíveis da estrutura social patriarcal.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Elizabeth Gaskell. Formação feminina. Literatura vitoriana.

A escritora Elizabeth Gaskell teve um lugar proeminente nas letras vitorianas. Para além de sua ativa vida filantrópica como esposa de um pároco de Manchester, ela cultivou relacionamentos amistosos com diversas figuras importantes do cenário cultural inglês na metade do século XIX, entre elas Charles Dickens, Harriet Martineau e Charlotte Brontë. É notável seu posicionamento como mulher de Letras, comprometida com o trabalho intelectual e com a publicação constante de obras ficcionais. Sua carreira de escritora, que se inicia apenas depois do casamento e da maternidade, associa elementos do que tradicionalmente se percebe como a esfera pública (atividades voltadas para a vida social, posicionamento na imprensa, envolvimento com temas de ampla discussão no período) e elementos da vida privada, muito caracteristicamente enquadrados a partir do gênero feminino, ou da experiência da mulher. Essa associação entre público e privado parece ser característica fundamental de suas obras ficcionais. Um dos exemplos que podemos

* Universidade Federal Fluminense – UFF – Programa de Pós-graduação em Letras – Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. 24210-201 – monicachagasdacosta@gmail.com.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil 150577/2021-4, e com apoio da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), processo número 88881.187899/2018-01.

analisar é o romance, publicado de forma periódica na revista *Household Words*, em 1854, e em dois volumes por Chapman & Hall, em 1855, intitulado *North and South*.

O editor da *Household Words* foi o insigne Charles Dickens, que, junto a Gaskell, discutiu e trabalhou no manuscrito de *North and South*. Segundo Catherine Delafield (2016), o processo de publicação de *North and South* foi determinado em grande parte pela edição de Dickens. A necessidade de controle que ele sentia como editor gerou uma relação tensa com a escritora.

Os desentendimentos entre Dickens e Gaskell foram além do período em que o texto seria lançado. Gaskell parece desconfortável com a constante reclamação do editor sobre a extensão de seus textos – que, para ele, precisavam ser menores para caber na composição da revista –, e por suas tentativas de dirigir seu enredo. Dickens, por sua vez, não ficava feliz com a insistência da escritora em enviar os textos sem as alterações que ele sugeria e teria comentado com seu sócio, o sr. Wills, que, se ele fosse o sr. Gaskell, provavelmente a espancaria (em uma expressão clara do tom paternalista com o qual tinha a tendência de tratar a escritora).

Muitos são os motivos especulados sobre o porquê da incompatibilidade dos dois. Hughes e Lund refutam a acusação de que Gaskell seria inábil em sua atuação na imprensa periódica, afirmando que:

*Throughout her career this eminent Victorian was finding “vacant spaces” in the ideology of her day, spaces into which she could slide things of value [...]. Her “invention” was capable of using the mechanical limits of her world’s newspaper to subtle ends; and her compositions clearly pleased those who [...] discovered them.*² (HUGHES; LUND, 1999, p. 1)

O espaço que Gaskell tem para o desenrolar de seu romance é limitado pelas demandas da estrutura em que a *Household Words* funciona, e vai a público em vinte partes, duas a menos do que ela pensava ter disponível. Essa discrepância a motiva a ampliar o texto em sua publicação em volumes – realizada pela editora de Chapman & Hall, na qual ela acrescenta novas partes, além de uma (ou mais) epígrafe(s) por capítulo. Diferentemente do caso do periódico, no qual Jackson (2005) vê a epígrafe servindo como “recheio”, ou seja, como mero aparato visual de delimitação dos limites dos textos de cada autora, no romance elas “*contribute actively [...] while suggesting a different understanding of textual space*”³ (JACKSON, 2005, p. 63).

² Tradução nossa: “Ao longo de sua carreira, essa eminente vitoriana encontrava ‘espaços vazios’ na ideologia de seu tempo, nos quais ela poderia encaixar coisas de valor [...]. Sua ‘inventividade’ foi capaz de usar os limites mecânicos do mundo dos jornais para fins sutis; e suas composições claramente agradaram àqueles que as descobriram.”

³ Tradução nossa: “contribuem ativamente [...] enquanto sugerem um entendimento diferenciado do espaço textual.”

A análise das epígrafes em geral demonstra uma rede variada de intertextos construída por Gaskell, que se estende desde cantigas populares e textos orais até grandes poetas da época, como Alfred Tennyson e Robert Browning. Além disso, há uma rica multiplicidade de escritoras com quem ela conversa, desde Felicia Hemans, passando por Elizabeth Barrett Browning, Anna Letitia Waring (anônima) e Mrs. Barbauld. É interessante notar o posicionamento de Gaskell em relação ao mundo letrado em que ela se insere. Em um primeiro momento, as mulheres claramente tomam precedência, ocupando a maioria das epígrafes dos primeiros capítulos. A maior parte das autoras é apresentada a partir de seu sobrenome, precedido de “mrs.”, demarcando, novamente, a sobriedade dessas escritoras enquanto senhoras. Um dos poemas de Anna Letitia Waring é citado sem que seja identificado seu nome, e parece-nos paradigmático que ela seja a única das poetas que não é casada e, portanto, a única que não pode ter o “mrs.” adicionado a seu sobrenome. A insistência no estado civil das relações intertextuais que ela estabelece no caso da escrita feminina é interessante à luz da pesquisa de Sharpe (2014), que trata da domesticidade de Hemans e sua influência na personagem de Margaret Hale, e da visão da vida domiciliar que Elizabeth Gaskell parece estabelecer como essencial à prática feminina.

As epígrafes emprestam autoridade e capital cultural a Gaskell porque demonstram sua capacidade de estabelecer diálogos e, por vezes, submeter os textos alheios à própria ordem – mantendo os seus sentidos ou contrapondo-os. A capacidade interlocutória que se expressa quando Gaskell está livre das constrações de Dickens na determinação da forma externa de sua obra, nas margens (para usar a denominação de Jackson) do texto, é também estendida a Margaret como protagonista. Apesar do enredo de *North and South* não ser sobre a escrita em si, ou seja, não ser sobre a atividade autoral mimetizada em suas representações, ele é sobre uma mulher testando seus limites em novas situações sociais desafiadoras.

Segundo Schor (1992), a obra subverte as estruturas narrativas mais praticadas nos romances oitocentistas, frustrando as expectativas do leitor e iniciando enredos diversos para que Margaret se coloque em diferentes lugares. Para a pensadora, “*in North and South, the heroine serves as a translator for the Babel that is industrialization, and her role as mediatrix comes under scrutiny in ways that suggest a new complexity in Gaskell’s own relationship to authority*”⁴ (SCHOR, 1992, p. 121). Esse papel tradutório de Margaret só é possível, segundo Schor, porque Gaskell frustra o avanço de sua heroína por todos os tipos de enredo tradicionais (sentimentais, de casamento, industriais, religiosos), forçando-a a enfrentar o sentido de sua atuação no mundo e a buscar, a partir de seus recursos

⁴ Tradução nossa: “em *North and South*, a heroína serve de tradutora para a Babel que é a industrialização, e seu papel como mediadora sofre escrutínio de maneiras que sugerem uma nova complexidade na relação da própria Gaskell com a autoridade”

individuais, um caminho singular de construção de sua identidade. O aprendizado que ela adquire ao longo do romance é, ao mesmo tempo, despertar sexual e reconhecimento da influência da esfera política em sua trajetória. Isso permite que ela alcance o seu lugar apropriado (ao lado de um marido respeitável) com a consciência dos âmbitos que sua atividade deve acolher – tanto o pessoal, privado e sexual quanto o externo, público e político –, porque, finalmente, eles influenciam uns aos outros.

O processo pelo qual Margaret passa para chegar aos braços de Thornton depende de seu aprendizado ao longo do romance. Isso, como demonstrado por Schor (1992), está relacionado à sua capacidade de enfrentar mudanças – o que reflete, por parte de Gaskell, uma consciência de que o romance é um meio de experimentar na forma diferentes aspectos da experiência feminina. Por outro lado, a capacidade de Margaret experimentar diferentes lugares interlocutórios é, também, um modo de demonstrar, na matéria do romance, os diversos lugares acessíveis a uma mulher de sua classe social, com as contradições e os dilemas a que estão associados.

É preciso então analisar quem é Margaret Hale ao longo do romance e como sua personalidade se transforma e se desenvolve ao longo do enredo, atentando para sua relação com as outras personagens e os significados de suas interações para a concepção de Gaskell sobre a formação de uma mulher. O processo de crescimento de Margaret é central para a narração e ilustra algumas concepções sobre a atuação feminina na sociedade inglesa vitoriana.

O começo de *North and South* apresenta uma jovem mulher no início de uma jornada de desenvolvimento pessoal. A leitora se depara com uma imagem de duas moças, Margaret e Edith, em contraste, e a posição da primeira em relação à prima já delinea a diferença entre as duas: enquanto Edith dorme em meio a musselinas, Margaret reflete sobre o próprio futuro. Seu lugar na casa da tia é algo subordinado, como se aprende mais adiante no capítulo, já que ela passa a infância na casa dos Shaw porque pode ser educada junto à prima, um tipo de economia que a família Hale precisa exercer em virtude da precariedade econômica em que se encontram. A renda do pai não condiz com as expectativas da mãe e não é capaz de dar conta da sofisticação a que Margaret tem acesso na casa dos Shaw.

A protagonista inicia o romance, portanto, em relativa situação de queda: se na casa da tia ela tem acesso a companhias variadas, a jantares, a jovens advogados que gostam de conversar amigavelmente, em Helstone, para onde ela se dirige, Margaret tem a companhia da mãe, dos rendeiros da paróquia do pai e das árvores entre as quais caminha. Podemos notar que ela acredita que sua educação está concluída e que agora, ao retornar à casa paterna, iniciará sua vida de verdade.

A cena de abertura do romance recebeu considerável atenção dos críticos, pois demonstra aspectos da relação de Margaret com um sistema de valores representado pela prima. Segundo Hillary Schor (1992), a convencionalidade de Edith como

heroína surpreende Margaret, que, com a convivência cotidiana, parece ter se dessensibilizado dos efeitos da beleza da prima. Se Edith é, portanto, essa figura quase perfeita em sua aparência, ainda que a narradora faça questão de ressaltar que seus defeitos sejam bastante reconhecíveis, principalmente quando fala de sua complacência com a própria situação, Margaret é construída como uma “figura majestosa”. Sua realeza serve, contraditoriamente, para que a tia possa usá-la como manequim para expor os xales indianos da prima para as visitas. Sua submissão à tia é efetivada, mas de modo distanciado. Como afirma Harman,

*She participates in “ladies’ business” only as her cousin’s substitute or proxy. At the same time, it is not at all clear what Margaret will be and do in her own right: she has no “real true” business of her own. To be not-Edith, or to be between Edith and Henry - between the back parlor and the out-of-doors, between private and public life - is to be insufficiently defined.*⁵ (HARMAN, 1988, p. 361)

No entanto, ainda que a posição a que se submete seja instável e ambígua, ela é capaz de utilizá-la para observar e aprender com a interação das senhoras os valores do “negócio feminino”. Por mais que não se comunique, ela está sempre analisando criticamente o que está acontecendo. Quando chega alguém com quem se sente à vontade para falar, porque acha que ele vai entender suas ideias, ela pode tentar expor o que está pensando. Sua opção pelo silêncio, antes imposto, agora é estratégica, porque permite a observação – necessária para que sua posição se mantenha razoavelmente segura. Com a chegada de Lennox, primeiramente, “*Margaret stood perfectly still, thinking she might be yet wanted as a sort of block for the shawls*”⁶ (GASKELL, 2012, p. 11). Essa imobilidade serve por sua utilidade, mas é permeada de um olhar que traduz o que Margaret sente: “*but looking at Mr. Lennox with a bright, amused face, as if sure of his sympathy in her sense of the ludicrousness at being thus surprised.*”⁷ (GASKELL, 2012, p. 11) O problema de Margaret aqui é sua falta de conhecimento sobre o que o seu “rosto brilhante e risonho” pode significar para Lennox. Em sua falha em perceber que sua posição em relação a Lennox é distinta daquela com Edith, ela interpreta o que ele pensa de modo diferente, e algo se perde nessa comunicação, como: “[h]e liked and disliked

⁵ Tradução nossa: “Ela participa no ‘negócio das senhoras’ somente como substituta ou representante da prima. Ao mesmo tempo, não está nada claro o que Margaret vai ser ou fazer por si mesma: ela não tem nenhum negócio ‘real’ todo seu. Ser uma não Edith, ou estar entre Edith e Henry – entre a sala dos fundos e a rua, entre a vida privada e a pública – é ser insuficientemente definida.”

⁶ Tradução: “Margaret manteve-se perfeitamente imóvel, pensando que ainda fosse necessária como modelo para os xales” (GASKELL, 2015, p. 186).

⁷ Tradução: “mas olhando para Mr. Lennox com um rosto brilhante e risonho, como se estivesse certa da simpatia dele quanto ao ridículo de ser assim surpreendida.” (GASKELL, 2015, p. 186).

pretty nearly the same things that she did. Margaret's face was lightened up into an honest, open brightness."⁸ (GASKELL, 2012, p. 12). Em sua inocência, "*she received him with a smile which had not a tinge of shyness or self-consciousness in it.*"⁹ (GASKELL, 2012, p. 12). O fato de a narradora sublinhar essa falta informa a leitora de que talvez a timidez fosse necessária, mesmo que como modo de proteção dos próprios interesses. A conversa que os dois entabulam em seguida traduz o que ela pensa, e mais uma vez fica ressaltado o descompasso entre os dois:

"Well, I suppose you are all in the depths of business—ladies' business, I mean. Very different to my business, which is the real true law business. Playing with shawls is very different work to drawing up settlements." "*Ah, I knew how you would be amused to find us all so occupied in admiring finery. But really Indian shawls are very perfect things of their kind.*" "*I have no doubt they are. Their prices are very perfect, too. Nothing wanting.*" *The gentlemen came dropping in one by one, and the buzz and noise deepened in tone.*¹⁰ (GASKELL, 2012, p. 12)

Ao não reconhecer a realidade dos "negócios femininos", Lennox perde a dimensão que a protagonista recém aprendera sobre o significado da presença dos xales em um enxoval – os preços altos sinalizam a posição econômica privilegiada da mulher. No mercado do casamento, esse é um dos valores que mais importam aos negócios em que as mulheres se envolvem, como Gaskell ressalta na fala da tia. "*I have spared no expense in her trousseau' [...] 'She is a lucky girl.*"¹¹ (GASKELL, 2012, p. 9).

Os xales indianos são um sinal, também, de uma estrutura social que envolve a composição da sociedade inglesa, tanto por serem símbolos do poder aquisitivo familiar quanto pelo fato de serem reflexo do sistema colonial que se apropria dos objetos da cultura alheia e os incorpora a seu próprio funcionamento. Assim, Gaskell coloca no centro da interação feminina negócios completamente reais,

⁸ Tradução: "[e]le gostava e detestava quase as mesmas coisas que ela. O rosto de Margaret iluminou-se, com sincero esplendor." (GASKELL, 2015, p. 197).

⁹ Tradução: "[e]la recebeu-o com um sorriso em que não havia nenhuma sombra de timidez ou intenção oculta." (GASKELL, 2015, p. 197).

¹⁰ Tradução: – Bem, imagino que todas vocês estejam orgulhadas nos negócios – disse ele – negócios de mulheres, quero dizer. Bem diferente do meu negócio, real e verdadeiro, que é lidar com leis. Brincar com xales é uma tarefa muito diferente de redigir acordos e legados. – Ah! Sabia que ficaria divertido em nos encontrar a todas tão ocupadas em admirar belas peças de vestuário. Mas os xales indianos realmente são exemplares perfeitos desse tipo de coisa. – Não tenho dúvida que sim. Seus preços são bastante perfeitos, também. Nada que faça falta. (GASKELL, 2015, p. 197).

¹¹ Tradução: "Não economizei despesas com o seu enxoval. [...] – Ela é uma moça de sorte." (GASKELL, 2015, p. 142).

e o “cheiro picante do Oriente” faz também parte da construção de valores que Margaret precisa entender.

Por mais que Edith seja a “heroína ideal”, Gaskell, aos moldes de Jane Austen em *Northanger Abbey*, escolhe como sua protagonista uma mulher que não exatamente se encaixa em um padrão porque ela é exuberante. Se, no romance de Austen, Catherine Morland é inadequada por ser moleca demais e precisar desenvolver sua identidade feminina em seus interesses e práticas, encontrada nas leituras dos romances góticos, Margaret é ativa demais para ser comparada com a delicadeza de Bela Adormecida que é Edith. Sua altura, seu porte, contudo, são capazes de suportar o peso dos xales que teriam sufocado a prima. Por sua beleza singular, ignorada pelo grupo porque não se conforma a suas expectativas, ela pode suportar os sinais do império a envolvendo. Por isso, o fato de os xales indianos caberem muito melhor em Margaret do que em Edith é significativo, porque eles são em si mais do que um sinal de um “negócio feminino”, são a representação de um projeto colonial que “engole” Edith e a carrega para um lugar que ela (e possivelmente também seu marido) não quer ir.

O espelho da cena serve para o autorreconhecimento, e ela sorri ao saber-se capaz de vestir bem os símbolos de poder desse negócio feminino que Lennox erroneamente despreza. O sorriso de Margaret é uma expressão que ressalta sua capacidade de força pessoal, necessária ao longo do romance. Ele é também um exercício de uma parte de seu corpo através da qual Gaskell faz funcionar sua diferença, já que “*her mouth was wide; no rosebud that could only open just enough to let out a ‘yes’ and ‘no,’ and ‘an’t please you, sir.*”¹² (GASKELL, 2012, p. 18). Na negação, a narradora deixa claro que, mesmo que a ela tenha sido permitido falar pouco até então, Margaret sabe usar a sua voz para exprimir mais que apenas sim ou não.

O retorno a Helstone traz uma chegada à realidade. Inicialmente, ela idealiza o lugar, como é natural para quem passa muito tempo longe de casa. Nessa idealização, contudo, ela se esquece da realidade concreta de Helstone, do isolamento, da falta de ocupação. A posição do pai os coloca nesse contexto, em que as mulheres são obrigadas a permanecer em casa porque não encontram com quem conversar do mesmo nível cultural. É preciso que a narradora deixe essa posição bem clara de início, reforçando-a com as esperanças de Mrs. Hale de que o marido fosse transferido para uma paróquia maior ou mais central, para que a tomada de consciência de Margaret tenha suas devidas proporções. O que Gaskell decide discutir em *North and South* são os padrões do pensamento e do gosto de Margaret e sua completa reavaliação. Se, no início do romance, comerciantes são desprezados pela

¹² Tradução: “[a] boca era larga, não um botão de rosa que pudesse abrir-se apenas para dizer ‘sim’ ou ‘não’ ou ‘por favor, senhor.” (GASKELL, 2015, p. 332).

protagonista por sua posição inferior na hierarquia social, ao fim ela precisa ser capaz de reconhecer suas qualidades e reestruturar seu sistema de valores.

A frustração de Margaret com o retorno a Helstone está relacionada também a seu amadurecimento como leitora. Uma vez tendo vivido em Londres, no centro da cultura inglesa, onde os livros e as conversas circulavam livremente (ou ao menos em mais volume do que no interior), a realidade de uma casa paroquial na qual a principal figura cultural é o pai é impactante para a moça. Margaret precisa se reacostumar a estar perto apenas dos livros a que o pai tem acesso e interesse, por mais que esses lhe pareçam enfadonhos. Nota-se que os três escritores mencionados no texto – “*Thomson’s Seasons, Hayley’s Cowper, Middleton’s Cicero*”¹³ (GASKELL, 2012, p. 19) – marcam a posição do pai como intelectual tradicional, formado no coração do pensamento inglês e recorrendo a obras canônicas para a própria distração. Por um lado, a falta de interesse de Margaret nessas leituras demonstra sua juventude e sinaliza o seu gênero – não era comum, na primeira metade do século XIX, uma jovem educada em Londres se restringir à leitura de obras clássicas. Seria mais comum que se estendesse à leitura de romances, de jornais, de revistas e dos lançamentos mais recentes. Ou seja, o desinteresse de Margaret pelos livros do pai, em uma sociedade cujos valores estão marcadamente do lado de uma formação clássica e notavelmente masculina, colocam-na em pé de desigualdade com Mr. Hale. O desenrolar do enredo, contudo, dá a ver o outro lado das preferências da filha, capaz de se adaptar às demandas de um novo tipo de sociedade. Por ter a capacidade de se manter atualizada, em atividade nas rodas de conversa londrinas, ela adquire conhecimentos práticos que o pai, com sua formação clássica, não consegue absorver, ainda que por ventura os admire.

Além disso, é preciso ressaltar os pontos em que a moça busca se apropriar dos conhecimentos que a biblioteca de Helstone tem disponíveis. O olhar narrativo, no entanto, não parte de uma descrição interna dos esforços de Margaret, mas sim da visão do pretendente, Mr. Lennox, sobre a casa:

[...] the whole apartment was smaller and shabbier than he had expected, as back-ground and frame-work for Margaret, herself so queenly. He took up one of the books lying on the table; it was the *Paradiso* of Dante, in the proper old Italian binding of white vellum and gold; by it lay a dictionary, and some words copied out in Margaret’s hand-writing. They were a dull list of words, but somehow he liked looking at them.¹⁴ (GASKELL, 2012, p. 23)

¹³ Tradução: “As Estações de Thomson, o Cowper de Hayley, o Cícero de Middleton” (GASKELL, 2015, p. 386).

¹⁴ Tradução: “O aposento inteiro era menor e mais desgastado do que ele esperava como pano de fundo e moldura para Margaret, majestosa como ela era. Ele pegou um dos livros que estavam sobre a mesa. Era o *Paraíso*, de Dante, na original encadernação italiana antiga, em couro branco e ouro. Ao

O olhar de Lennox, que reduz a casa a seu estado de conservação, gosta da escrita de Margaret por seu valor físico, por ter sido a mão da pretendida a ter escrito cada palavra. Contudo, a partir da distância alcançada na observação de um terceiro, é possível se apreciar Helstone em seu estado de manutenção e entender os estudos de Margaret em sua devida magnitude. É interessante a escolha de Gaskell de frisar a leitura e o estudo da moça na literatura clássica sem fazer a leitora participar de seu progresso. Essa decisão parece ressaltar o fato de que o que importa para Margaret é um conhecimento que vai além dos livros, mas que depende deles para extrair seus valores pessoais.

É digno de nota o fato de a leitura de Dante marcar o início da perda de inocência da protagonista, que se anuncia com a chegada de Lennox à casa paterna. A inadequação do pretendente como possível parceiro da moça se ressalta no trecho anterior porque reflete que ele não é capaz, apesar – ou em razão – de todo seu pragmatismo, de ver em Margaret o que aquelas palavras ou coisas significam. O mundo de Lennox é um mundo completamente ordenado pelas regras sociais, e Margaret requer um parceiro que saiba ir além disso, e encontraremos em Thornton alguém que apropriadamente verá em suas palavras e em seu ambiente o valor devido.

Uma vez que a leitora já sabe quem Margaret é e tem alguma ideia do que esperar de seu comportamento a partir das evidências de sua estadia com a tia e seu retorno para Helstone, é chegado o momento de a protagonista iniciar seu processo de desenvolvimento. A opção de Gaskell é utilizar um pedido de casamento para sinalizar o início do processo de amadurecimento de Margaret. É relevante ressaltar que esse recurso, em um romance que segue com alguma fixidez o enredo do romance de casamento tradicional (heroína conhece o par; os dois divergem em visão de mundo; passam por situações de evolução pessoal até que estejam prontos para o relacionamento; terminam no casamento), é importante por sua circularidade. O fato de Margaret ter uma reação completamente repelente – “*she wished herself back with her mother — her father — anywhere away from him*”¹⁵ (GASKELL, 2012, p. 29) – marca sua falta de preparação para enfrentar a vida como uma mulher de sua classe social, que deve estar pronta para lidar com as investidas de possíveis admiradores.

A reação de Margaret não é, contudo, imprópria – no sentido em que lhe dá Mary Poovey (1984) –, pois a aparência de inocência em relação ao desejo sexual é fundamental para a respeitabilidade de uma jovem de classe média. O recurso da narração nesse momento é cercar Margaret de um cenário extremamente sexualizado

lado estavam um dicionário e algumas palavras copiadas a mão por Margaret. Era uma tola lista de palavras, mas de certa forma ele gostou de ter lido.” (GASKELL, 2015, p. 447-458).

¹⁵ Tradução: “desejou estar com a mãe, com o pai, ou em qualquer outro lugar que não fosse ao lado dele” (GASKELL, 2015, p. 558).

para que sua inocência seja ainda mais contrastante. Desse modo, a cena abre com a moça recolhendo as peras em um prato feito de folhas de beterrabas, que “*threw up their brown color admirably*”¹⁶ (GASKELL, 2012, p. 28). Esse cuidado com as frutas, um cuidado visual que reflete suas habilidades já referidas anteriormente quando os dois saíram para desenhar – ou seja, um conjunto de capacidades com o qual ela é capaz de expressar sua individualidade ainda que dentro das regras do decoro –, faz com que o fruto, a parte mais carnal da planta, esteja à disposição dos dois homens com quem ela conversa. O pai, já envolvido nesse ambiente relativamente edênico criado pela filha, estava “*inclined to cull fastidiously the very zest and perfection of the hour he had stolen from his anxiety, chose daintily the ripest fruit, and sat down on the garden bench to enjoy it at his leisure*”¹⁷ (GASKELL, 2012, p. 28). Já Lennox só tem olhos para a moça, colocando-a no mesmo patamar que as peras maduras e assim deixando claro o *status* sexual de Margaret, sobre o qual ela tem tanto conhecimento quanto as peras. Esse desconhecimento é uma importante lacuna de formação que a protagonista precisa preencher e um dos fios condutores de sua trajetória.

O pedido em si vem em meio a uma conversa em que Margaret se encontra na defensiva, lembrando o fato de Lennox ter ironizado sua opinião sobre Helstone: “*Recollect how you rather scorned my description of it one evening in Harley Street: ‘a village in a tale.’ ‘Scorned, Margaret! That is rather a hard word’.*”¹⁸ (GASKELL, 2012, p. 29). A resposta do rapaz é literalmente virar uma esquina, “*They turned the corner of the walk*”¹⁹ (GASKELL, 2012, p. 29), depois de prometer que não iria mais falar desrespeitosamente de sua opinião. A dinâmica da relação já está estabelecida, e isso, somado ao fato de o pedido estar logo no início do enredo, condena-a ao fracasso.

A virada de esquina também sinaliza um movimento no pensamento de Margaret, tornando-se mais perceptiva à natureza da situação. Sua inocência ainda é marcada – “*from what about him she could not tell*”²⁰ (GASKELL, 2012, p. 29) –, mas ela reconhece o tipo de conversa que ele procura iniciar:

¹⁶ Tradução: “[combinavam] de modo admirável com a cor marrom dourada das peras.” (GASKELL, 2015, p. 536).

¹⁷ Tradução: “disposto a desfrutar profundamente o sabor e a perfeição daquela hora roubada à sua ansiedade, escolheu apalpando os frutos mais maduros, e sentou-se no banco do jardim para apreciá-los à vontade” (GASKELL, 2015, p. 536).

¹⁸ Tradução: “Lembre-se de como desdenhou da descrição que fiz uma noite em Harley Street: ‘uma aldeia de contos de fadas’. - Desdenhar é uma palavra muito dura, Margaret.” (GASKELL, 2015, p. 546).

¹⁹ Tradução: “Viraram a esquina do terraço” (GASKELL, 2015, p. 546).

²⁰ Tradução: “não saberia definir o que vira no rapaz” (GASKELL, 2015, p. 546).

[...] *she was sure he was going to say something to which she should not know what to reply. In another moment the strong pride that was in her came to conquer her sudden agitation, which she hoped he had not perceived. Of course she could answer, and answer the right thing; and it was poor and despicable of her to shrink from hearing any speech, as if she had not power to put an end to it with her high maidenly dignity.*²¹ (GASKELL, 2012, p. 29)

É importante o que a frase inicial diz sobre o processo cognitivo de Margaret. Gaskell a coloca em uma situação em que todos os seus estímulos são mais ou menos sensuais, ou seja, dependem de sua sensibilidade para ver e perceber as intenções por detrás da conversa e da posição de Henry Lennox; contudo, sua reação é extremamente cerebral. A preocupação da moça não é como ela se sente, ou como Lennox vai se sentir, mas como ela deve responder, o que ela deve dizer para o rapaz. A expressão é fundamental para que Margaret se sinta adequada, e ela retoma a sua pose da abertura do romance, envolta em xales, do alto de seu orgulho. A recusa vem também na forma de pensamento: “*Ah! if you had but never got this fancy into your head! It was such a pleasure to think of you as a friend.*”²² (GASKELL, 2012, p. 30, grifo nosso); “*I have never thought of—you, but as a friend. I like to think of you so; but I am sure I could never think of you as anything else.*”²³ (GASKELL, 2012, p. 31, grifo nosso). Enquanto isso, a retórica de Lennox recorre ao sentimento: “*Of course, as your feelings are so decided, and as this conversation has been so evidently unpleasant to you, it had better not be remembered*”²⁴ (GASKELL, 2012, p. 31, grifo nosso). O descompasso entre eles serve a dois objetivos: demonstrar sua incompatibilidade e marcar o reino da racionalidade, desde o início, como o domínio em que Margaret se sente mais confortável.

Logo em seguida ela demonstra o sentimento – “*She looked so truly grieved as she said this, that he struggled for a moment with his real disappointment,*

²¹ Tradução: “Estava certa de que ia dizer alguma coisa à qual ela não saberia o que responder. Em seguida o seu forte orgulho dominou a súbita agitação, o que ela esperava que ele não tivesse percebido. É claro que poderia responder, e corretamente. Considerava uma atitude pobre e desprezível furtar-se a ouvir qualquer coisa, como se ela não tivesse condições de pôr um fim a isso com sua dignidade virginal e alta.” (GASKELL, 2015, p. 558).

²² Tradução: “Ah! Se ao menos não tivesse *colocado essa fantasia na cabeça!* Era tão bom *pensar* em você como um amigo!” (GASKELL, 2015, p. 569, grifo nosso).

²³ Tradução: “Nunca *pensei* em você a não ser como amigo. Gosto de *pensar* em você desse jeito. E tenho certeza de que nunca poderei *pensar* de qualquer outro modo” (GASKELL, 2015, p. 572, grifo nosso).

²⁴ Tradução: “É claro, já que está tão decidida, e já que esta conversa foi tão *desagradável* para você como parece, é melhor que não seja lembrada.” (GASKELL, 2015, p. 580, grifo nosso).

*and then answered more cheerfully, but still with a little hardness in his tone*²⁵ (GASKELL, 2012, p. 31, grifo nosso), mas a visão da sensibilidade da protagonista aparece apenas a partir do olhar do seu interlocutor e não é acompanhada de uma descrição da narradora de seus processos internos. Quando a narração se volta para dentro de Margaret, a ênfase se dá na interpretação que ela dá à fala, sublinhada pelo uso de “tom” e “pontos de discórdia”: “*Margaret could not answer this. The whole tone of it annoyed her. It seemed to touch on and call out all the points of difference which had often repelled her in him*”²⁶ (GASKELL, 2012, p. 31, grifo nosso). Ela se aproxima, então, do desconforto que sente, mas apenas para ressaltar certo desprezo em relação à falta de sensibilidade de Lennox para perceber seu desinteresse: “*She felt a tinge of contempt mingle itself with her pain at having refused him. Her beautiful lip curled in a slight disdain*”²⁷ (GASKELL, 2012, p. 31, grifo nosso). Eles então retornam à companhia do pai, mas a inocência já está perdida, Margaret já deu um passo para fora de seu Éden em Helstone.

A próxima situação apenas agrava a perda do paraíso. É logo depois do pedido de Lennox que a protagonista se depara com o dilema do pai. De certo modo, essa é uma etapa ainda mais difícil do que a conversa com o pretendente, pois, ainda que esse fosse um momento delicado em que ela precisasse se confrontar com seu *status* sexual e com sua inesperada posição como objeto do desejo alheio, a situação em si faz parte de uma trajetória esperada da vida de uma mulher de sua época. Dar-se conta de si própria como objeto do desejo de um homem é um passo necessário para sua maturidade independentemente de sua inclinação para uma vida autônoma ou não. O reconhecimento da falha do pai enquanto provedor da família é uma quebra mais chocante. Margaret precisa então se colocar como a figura mais estabilizada e atuar como representante do pai, enfrentando as consequências dos atos de um terceiro na própria pele.

A “aguda sensibilidade” do caráter de Mr. Hale não se traduz em sensatez e piora ainda mais quando ele pede para que Margaret tome para si a carga mais negativa de suas escolhas: a responsabilidade de contar o problema para Mrs. Hale. Ele coloca a filha em uma posição de traição em relação à mãe, pois ela detém informações que lhe dão poder demais para aguentar sozinha e que deveriam ter sido repartidas com a esposa anteriormente. O avanço da situação é um agravante porque impossibilita que Margaret possa desfazer a decisão do pai e deixa como

²⁵ Tradução: “*Parecia tão verdadeiramente sentida quando disse isso, que ele lutou por um momento com seu desapontamento, e então respondeu mais calorosamente, embora com alguma amargura na voz*” (GASKELL, 2015, p. 580, grifo nosso).

²⁶ Tradução: “*Margaret não podia responder a isso, o próprio tom a incomodava. Parecia tocar e ressaltar todos os pontos de discórdia que muitas vezes fizeram com que se afastasse dele.*” (GASKELL, 2015, p. 591, grifo nosso).

²⁷ Tradução: “*Sentiu uma mancha de desgosto misturar-se à sua dor por tê-lo recusado. Seus belos lábios curvaram-se em leve desdém.*” (GASKELL, 2015, p. 591, grifo nosso).

único caminho possível a aceitação de um fato que subverte não só suas próprias expectativas sobre a vida, como também as de sua mãe. O que ela pede em troca dessa responsabilidade é, em um movimento característico de sua personalidade pragmática e racional, total conhecimento da situação: “*You shall be told all, Margaret. Only help me to tell your mother*”²⁸ (GASKELL, 2012, p. 40). Apesar do desconforto e da dor de ter de sair de casa, ela novamente se enrola nos xales da própria força e toma as rédeas da situação: “*Margaret did dislike it, [...] ‘It is a painful thing, but it must be done, and I will do it as well as ever I can.*”²⁹ (GASKELL, 2012, p. 40).

Margaret tem que encarar os problemas do pai por ele, e isso enfraquece a figura paterna, que nunca é estável o suficiente para lidar com as consequências das próprias escolhas. Esse espaço deixado em branco por Mr. Hale é essencial para o desenvolvimento da protagonista como uma mulher autônoma. É interessante que Gaskell cria essa moldura respeitável na qual a figura feminina pode se articular com algum poder. Isso não significa que a mulher esteja livre para fazer as escolhas que quiser, mas que, dentro de uma estrutura de responsabilidades, ela é capaz de assumir o poder de decisão. É questionável se essa estrutura pode ser considerada como efetivamente provedora de autonomia, uma vez que a hierarquia patriarcal nunca é quebrada, mas pode-se sublinhar que o espaço de ação da moça não está apenas restrito a um *script* de formação singular – por exemplo, o caminho do matrimônio –, comportando novos espaços em que pode explorar a própria subjetividade, como se verá quando ela chega em Milton.

O caminho de subjetivação que passa pelo processo de assumir as consequências das escolhas masculinas não é exclusivo à Margaret no romance. Na trajetória de personagens como Bessy Higgins e Mrs. Thornton, caminhos semelhantes são traçados. No caso de Bessy, ela precisa trabalhar em determinado moinho porque o pai considera que ela estaria mais segura do alcance dos outros homens e protegida de um possível abuso. A decisão a leva à doença, no entanto, e esse espaço criado pela necessidade faz com que Bessy se volte para a religiosidade como fonte da própria subjetividade, em contraste com a do pai.

No caso de Mrs. Thornton, o suicídio do marido a coloca ainda mais em situação de vulnerabilidade, e sua determinação pessoal a põe em uma posição de permanente poder sobre o filho. As resoluções dessas escolhas apontam para caminhos variados, e a simpatia da narradora pela protagonista ressalta a necessidade do uso da racionalidade combinada à sensibilidade e à força pessoal para melhor fruição desses espaços de poder. Contudo, é preciso ressaltar que as personagens

²⁸ Tradução: “Deve saber de tudo, Margaret. Apenas me ajude a contar para sua mãe” (GASKELL, 2015, p. 753).

²⁹ Tradução: “Margaret detestava, sim [...] - É uma coisa dolorosa, mas deve ser feita, e farei isso tão bem como possa.” (GASKELL, 2015, p. 735).

do romance de Gaskell nunca quebram as estruturas de poder estabelecidas na sociedade patriarcal, mas buscam ocupar os espaços disponíveis dentro desse quadro.

A última instância da perda da inocência de Margaret se dá quando ela precisa contar a decisão do pai para a mãe. A posição em que ela é colocada pelo patriarca a deixa desconfortável não só porque a ação de revelar uma notícia ruim é difícil em geral, mas também porque ela se sente como uma traidora. O fato de ser “mais bem informada que ela” desloca a protagonista e a coloca em confronto com a mãe a despeito de sua preferência pessoal. É interessante notar esse processo como o início da formação de Margaret como uma pensadora autônoma. Em linhas gerais, ela só pode começar a praticar uma reflexão propriamente dita, realizando uma potencialidade que a cena dos xales revela, quando assume o poder deixado no vácuo pela falha do patriarca, em indesejável confronto com o poder da matriarca. Ou seja, Margaret precisa questionar os dois poderes sob o qual vivia até então: o da mãe, porque a posição a que está submetida o demanda; o do pai, porque deixa a desejar em sua realização. É importante ressaltar que a crítica à mãe aparece direcionada à sua personalidade – “em seu descontentamento e aflição” –, como já havia sido delineado quando a moça aparece entediada em Helstone. Por outro lado, a avaliação da decisão do pai, e, por conseguinte, sua crítica, é muito mais profunda porque reflete uma quebra de expectativas, uma falha de caráter com a qual ela se surpreende na figura paterna: “a mãe deveria ter sido informada”.

Pode-se discutir que o processo pelo qual passa a protagonista não é nada mais do que a ordem natural de maturação do indivíduo: é preciso reconhecer os pais como seres humanos falhos para ganhar acesso à vida adulta. Essa trajetória é similar à de Elizabeth Bennet, em *Pride and Prejudice*, e de Maggie Tulliver, em *The Mill on the Floss*. Entretanto, o que diferencia *North and South* é o acompanhamento que a narrativa dá ao processo reflexivo da protagonista. Margaret não apenas sente “*the jealousy which prompted the inquiry*”³⁰ (GASKELL, 2012, p. 50) da mãe sobre as decisões de Mr. Hale, mas elabora suas próprias opiniões sobre a ação paterna e, apesar de buscar manter uma conduta de acordo com o que se espera de uma jovem em sua posição, mantém privativamente seu próprio senso de certo e errado na situação. Essa separação permite que Margaret se construa, ao final do romance, como uma mulher autônoma, de pensamentos próprios.

Nesse sentido, o processo de aprendizado que o romance acompanha passa por diversos níveis. Quando se pensa na relação de Margaret com a mãe, é preciso ressaltar que a moça tem muito a aprender. O fato de ter sido criada pela tia em Londres faz com que não compreenda claramente as motivações de Mrs. Hale em diversos momentos. Um exemplo se dá na preparação para o jantar na casa dos

³⁰ Tradução: “o ciúmes que motivara a pergunta” (GASKELL, 2015, p. 888).

Thornton, já instaladas em Milton Northern. O comentário do narrador sobre a empolgação da mãe com os vestidos é colocado em suspeição porque se afilia à incompreensão de Margaret sobre a própria situação. O fato de ter vivido anos na sociedade de Londres tira da moça a clareza que a mãe tem sobre o potencial de uma situação como essa. Mrs. Hale não é exagerada e abusiva como Mrs. Bennet de *Pride and Prejudice*, mas a preocupação com o futuro da filha, principalmente se consideradas sua doença e subsequente morte, coloca as duas mulheres em pontos de vistas similares. Por isso as brincadeiras da filha a incomodam, porque Margaret não se dá conta da dimensão que um vestido tem na vida de uma moça em sua condição. É preciso que ela se encontre com Bessy Higgins para que o jantar tome sua devida proporção. “*What had possessed the world (her world) to fidget so about her dress, she could not understand; but that very after noon, on naming her engagement to Bessy Higgins, [...] she quite roused up at the intelligence.*”³¹ (GASKELL, 2012, p. 177).

Com esse conhecimento, Margaret pode calibrar sua expectativa para o jantar e entender a atitude da mãe. Isso não significa que ela assuma o ponto de vista de Mrs. Hale, e é preciso o choque da conversa posterior com Mrs. Thornton sobre sua conduta depois da morte da mãe para que ela realmente entenda o que está em jogo na sua relação com Thornton. Ainda assim, as interações com Mrs. Hale a preparam para esse aprendizado, e isso é essencial para que ela possa compreender relações de naturezas diversas, como, por exemplo, a relação entre Thornton e Higgins. Como Maggie Tulliver, que deixa a mãe trançar-lhe os cabelos, ela se deixa levar por Mrs. Hale, mas, diferentemente, tem, para além do laço entre mãe e filha, uma lição sobre a sua *performance* enquanto mulher de determinada classe social.

Talvez o mais importante que Margaret tenha a aprender com a mãe é a história familiar: a situação do irmão Frederick, sentenciado à morte em virtude de um motim que participara em sua passagem pela Marinha inglesa. A relutância de Margaret em tocar no assunto sinaliza a relevância do problema para a formação familiar. É quando a relação entre mãe e filha se fortalece que o conhecimento é trocado, porque Margaret ganha *status* o suficiente para ser iniciada nos segredos de família e ser capaz de fazer suas perguntas. A consciência da dor da mãe e a capacidade de lidar com ela fazem com que ela seja capaz de cruzar o próprio silêncio. Essa passagem abre espaço para que a mãe fale do que ela própria pensa e conhece. Ao se inteirar da situação do irmão, Margaret ganha da mãe o que lhe é imposto pelo pai: um lugar de poder sobre o futuro da família. É ela quem escreve para o irmão quando a mãe está prestes a morrer, fazendo a escolha frente aos riscos que pode acarretar a vinda de Frederick.

³¹ Tradução: “O que tinha o mundo (seu mundo) para incomodá-la tanto a respeito de um vestido, Margaret não conseguia entender. Mas nessa mesma tarde, ao contar do seu compromisso para Bessy Higgins [...] Bessy animou-se bastante ao saber da notícia.” (GASKELL, 2015, p. 2959).

Essa possibilidade de decisão nasce da troca entre mãe e filha, que constrói um tipo de conhecimento que vai além do mundo teórico em que o pai vive. Se o abandono da igreja por parte de Mr. Hale se dá por diferenças filosóficas, colocando em risco a própria família, a decisão de Margaret de convidar o irmão é gerada a partir do conhecimento da história e da dimensão das relações familiares. A capacidade de perceber os sentimentos e o estado das relações, cuja falta é sentida na personagem de Lennox, faz com que Margaret seja capaz de circular por diferentes classes, diferentes visões de mundo, e aproximá-las (como faz com Higgins e Thornton, ou Bell e Thornton). Novamente, é uma instância de aprendizado da moça sobre modos de conhecer o mundo subalternizados, um tipo de intelectualidade que não tem nada a ver com a tradição universitária ou letrada, mas que, em sua trajetória pessoal, é essencial para que ela compreenda as relações do mundo em que vive.

O aprendizado de Margaret passa por processos não reflexivos, incorporando a prática e o pragmatismo no modo como a narrativa constrói sua subjetividade. É ela quem precisa tomar as rédeas da família nos momentos de crise, e essa inversão de papéis de gênero a auxilia a elaborar um modo de estar no mundo que não é limitado por esquemas predeterminados, como afirma Parkins:

*Margaret's ability to transcend structured binaries, her transgression of social and gender roles as she assumes a masculine identity, even if it threatens her physically and emotionally, presents a new understanding of masculine and feminine roles. Gaskell's great achievement, then, remains in creating a female character that not only achieves and wields social and personal mastery over Thornton, but also re-conceptualizes the definition of what 'masculine' and 'feminine' mean in Victorian England.*³² (PARKINS, 2004, p. 15)

A capacidade de agir conforme a necessidade e não conforme um roteiro determinado por seu gênero coloca a moça em uma posição mais difícil dentro da família, mas, ao mesmo tempo, mais realista. Sua capacidade é vista com mais clareza em seu período de luto pela morte da mãe. Margaret é a figura que mantém a vida funcionando dentro da família. Não se quer afirmar com isso que sua atividade seja em si uma subversão do que era esperado de uma mulher de sua época na mesma situação, mas que, dentro de um universo literário, essa reação pode ser vista como atípica porque ela toma o controle da vida do pai e do irmão. Talvez

³² Tradução nossa: “A habilidade de Margaret de transcender estruturas binárias, sua transgressão de papéis sociais e de gênero quando assume uma identidade masculina, ainda que a ameace física e emocionalmente, apresenta um novo entendimento dos papéis masculinos e femininos. A grande conquista de Gaskell, portanto, permanece na criação de uma personagem feminina que não só conquista e exerce o domínio social e pessoal sobre Thornton, mas também reconceitualiza a definição daquilo que significa ‘masculino’ e ‘feminino’ na Inglaterra vitoriana.”

seja essa a posição mais relevante, porque mostra que a moça não teme se colocar em um lugar de direção, em que as decisões são suas. São os primeiros momentos em que sua autonomia é realmente posta a teste. Não se pode deixar de frisar, contudo, que isso só é possível com a interferência de Dixon. A relação patrão/empregado doméstico é muito complexa para ser esboçada em poucas frases, mas vale a ressalva de que essa autonomia sobre a qual se fala aqui só vale para um tipo de mulher. O crescimento intelectual e pessoal de Margaret é completamente restrito à sua posição social, e não se pode perder esse fato de vista.

O desenvolvimento de Margaret como uma mulher autônoma, capaz, hábil e resiliente – como lhe descreve a visão de Dr. Donaldson na consulta com a mãe para revelar a situação da doença de Mrs. Hale – só é possível porque ela tem como base as relações com as mulheres de classes inferiores à sua. De certo modo, Margaret usa o conhecimento dessas mulheres e suas capacidades, tanto de Dixon quanto de Bessy Higgins, para formar o próprio campo de ação. Portanto, com Dixon ela pode praticar a capacidade de dirigir indivíduos e suas ações e com Bessy Higgins ela pode estabelecer pontes com outras classes sociais que lhe são úteis, uma vez que ela se torna a mulher e a investidora do industrial.

Uma das maneiras que a narrativa encontra de demonstrar como essa formação acontece na interioridade de Margaret é a cisão entre o que ela sente e pensa, suas ações e aparência. Essa divisão entre o que Margaret sente e faz talvez seja mais expressiva na cena da multidão, em que ela protege Thornton com o próprio corpo. Nesse caso, o interessante é a completa inversão da lógica das cenas anteriormente mencionadas (que aparecem posteriormente no romance). Se, nos outros momentos, o que Margaret pensa e sente precisa ser controlado para que possa agir da melhor maneira possível, na cena da multidão acontece o contrário: o que ela pensa e efetivamente sente não serve como motivação da melhor ação possível. Primeiramente porque ela não tem o tempo de elaborar o pensamento e ajustar a ação a um código de conduta reconhecido pela sociedade. Em segundo lugar, porque age de uma forma que dá a entender o contrário do que procura fazer. Portanto, eis um caso em que a dissociação entre interior e exterior, tão produtiva em outros momentos, vai contra os objetivos da protagonista e faz com que ela choque, publicamente, a sensibilidade daqueles que estão a seu entorno.

Cabe notar que a análise dessa cena já foi muito explorada por diversos pesquisadores³³. O que vale ressaltar no contexto desta discussão é que a maioria dos autores concorda com Harman (1988), ao apontar o tom abertamente sexual da interação entre Margaret e Thornton, e como a publicização da sexualidade da moça, a despeito do que ela própria possa ter desejado demonstrar, implica certo tipo de conflito entre o casal sobre quem deve ocupar o espaço público. O uso do corpo marca a sua posição enquanto mulher ativa publicamente (HARMAN,

³³ Ver Harman (1988), Reeds (2014), Algotsson (2015).

1988), e a inversão de papéis heteronormativos preconiza a quebra de estrutura de classes que a relação entre Higgins e Thornton vai estabelecer (ALGOTSSON, 2015). Portanto, o que está em jogo nessa cena é a culminância de um caminho de aprendizagem pelo qual percorre Margaret, em que sua posição enquanto ser sexual fica muito mais aparente e claramente relevante como analogia à relação entre classes. Estabelece-se também na cena o lugar de Margaret como mediadora entre essas classes, como aquela que fala com o patrão pelo empregado e com o empregado pelo patrão. Isso vai acontecer recorrentemente, no romance, nas interações entre Nicholas Higgins e Margaret, e esse conhecimento que ela adquire em suas conversas com o sindicalista, como representante das classes trabalhadoras, é fundamental para que ela elabore por si mesma uma concepção da relação entre classes que define sua atuação como mulher.

Ou seja, ao final do romance, quando decide estabelecer novos limites com a tia Shaw e a prima Edith, determinando que “*she herself must one day answer for her own life, and what she had done with it; and she tried to settle that most difficult problem for women, how much was to be utterly merged in obedience to authority, and how much might be set apart for freedom in working*”.³⁴ (GASKELL, 2012, p. 506). Ela está, nesse momento, mobilizando os aprendizados que obteve em sua relação com a classe trabalhadora também. De algum modo, Margaret está rechaçando um tipo de feminilidade, um tipo de atuação como mulher que teve sua mãe como esposa de um pároco, que tem sua prima como esposa de um militar. Ela também está se distanciando de certos tipos de conhecimento que reconhece, por exemplo, no pai e em Mr. Bell, com o qual tem alguma familiaridade. Pode-se ver, nos capítulos em que Margaret volta a Helstone com o padrinho, que ela fica confortável em lidar com o conhecimento que Bell usa para compreender o dia a dia. Por exemplo, quando eles conversam sobre Hamlet, a discussão é bastante instigante para Margaret, o que se percebe pelo ritmo fluído do diálogo, sem nenhuma interrupção do narrador. No entanto, o academicismo que Mr. Bell representa está muito longe da vida a que Margaret aspira. Ela também se distancia, finalmente, frustrando categoricamente suas últimas esperanças, do interesse de Lennox, ao mesmo tempo em que se apropria de seus conhecimentos jurídicos e econômicos para tomar decisões sobre o próprio rumo.

Assim, o casamento com Thornton pode ser visto, como sugere Reeds (2014), como a incorporação dos aspectos afetivos e de uma racionalidade eminentemente feminina. Em outras palavras, o casal só pode ficar junto porque é Margaret quem se torna responsável pela tomada de decisões econômicas, e, portanto, o romance

³⁴ Tradução: “ela mesma teria que responder por sua própria vida, e pelo que fizesse com ela, e tentou resolver o problema mais difícil para as mulheres, o quanto devia ser inteiramente concedido para a obediência à autoridade, e o quanto poderia ser reservado para liberdade de movimento.” (GASKELL, 2015, p. 8432).

termina numa construção de mundo público que não pode prescindir da atividade feminina para funcionar.

O que ocorre é que, ao aceitar Thornton como futuro esposo, ela está assumindo, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de vários âmbitos diferentes de seu crescimento intelectual. Ainda que ela, veladamente, saiba que o casamento é uma atividade eminentemente sexual, tanto em sua prática literal quanto em sua dimensão engendrante de práticas de gênero, Margaret também compreende que pode usá-lo como palco de atuação para suas crenças sobre o mundo das classes, da economia e da materialidade. Nesse sentido, a reiteração do pedido de casamento só poderia acontecer em um contexto em que Margaret se apresenta como uma possível investidora para os negócios de Thornton. Ou seja, em uma situação na qual ela se coloca como parte autônoma e equivalente ao futuro esposo.

Não parece ser por acaso que o romance termine nesse ponto, sem dar nenhuma visão de como esse relacionamento se efetiva. É possível especular que as ideias construídas pela autora na figura de Margaret talvez não fossem possíveis de ser representadas no romance depois do casamento. No entanto, a protagonista de Elizabeth Gaskell consegue performar o que ela entende por um caminho de formação de uma mulher racional, intelectual e economicamente autônoma, capaz de atuar publicamente no mundo com certa liberdade e segurança.

O romance de Elizabeth Gaskell efetivamente incorpora, portanto, na construção de sua personagem principal, os aspectos da atuação feminina que a escritora reconhece em sua própria trajetória. É preciso que Gaskell se entenda como uma mulher que, por causa de sua condição feminina, é capaz de atuar no espaço público com maior eficiência para que ela aja no mundo literário com maior segurança. No caso de Margaret Hale, percebemos ser necessário que ela aprenda a circular no mundo masculino ao mesmo tempo em que acumule lições que compreendam o círculo feminino de sua convivência. Ao costurar os dois lados de si mesma, ela é capaz de se colocar no mundo como uma mulher que pensa autonomamente. Os muitos eus de Margaret, como os muitos eus de Gaskell, alinham-se em um mesmo espaço, mesmo que com algum esforço, e as transformam nas mulheres publicamente ativas que são. A autoria de Gaskell está relacionada a esse processo de autonomização do sujeito feminino e na conjugação de elementos da ordem do doméstico em uma atuação que é eminentemente pública. Para a escritora, assim como para Margaret Hale, ser uma mulher ativa significa saber transitar entre os dois mundos, público e privado, assim como a abelha que voa em torno das flores de Helstone: carregando seus espólios de um lado a outro e produzindo, por fim, na mistura de tudo, seu próprio alimento.

COSTA, M. C. Learning how to be a woman in the world: Margaret Hale's case in *North and South*. **Itinerários**, Araraquara, n. 54, p.51-71, jan./jun. 2022.

- **ABSTRACT:** *North and South*, the novel published by Elizabeth Gaskell in 1855, deals with Margaret Hale's formation as an autonomous woman in the narrow world of Victorian Northern England. The present work follows the protagonist's trajectory, analyzing elements traditionally aligned with experiences perceived as male or female, and the ways they articulate within Margaret's growth. Gaskell's work seems to point to the need for multiple kinds of learning, springing from both traditional and alternative sources, in order for women to act with autonomy within the possible space of patriarchal social structures.
- **KEYWORDS:** Elizabeth Gaskell. Victorian Literature. Women's formation.

REFERÊNCIAS

- ALGOTSSON, A. **Transgression and tradition:** Redefining gender roles in Elizabeth Gaskell's *North and south*. 2015. Dissertation (Literary Specialization) – Linköping University, Linköping, 2015.
- DELAFIELD, C. **Serialization and the novel in mid-Victorian magazines [recurso eletrônico]**. Londres: Routledge, 2016.
- GASKELL, E. C. **North and south**. INGHAM, P. (ed.). Londres: Penguin, 2012.
- GASKELL, E. C. **Norte e Sul (edição bilingue) [recurso eletrônico]**. Tradução Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2015.
- HARMAN, B. L. In promiscuous company: Female public appearance in Elizabeth Gaskell's "North and south". **Victorian Studies**, [s. l.], v. 31, n. 3, p. 351-374, 1988.
- HUGHES, L. K.; LUND, M. **Victorian publishing and Mrs. Gaskell's work**. Charlottesville: University Press of Virginia, 1999.
- JACKSON, J. E. Elizabeth Gaskell and the dangerous edge of things: Epigraphs in North and south and Victorian publishing practices. **Pacific Coast philology**, State College, v. 40, n. 2, p. 56-72, 2005.
- PARKINS, W. Women, mobility and modernity in Elizabeth Gaskell's North and South. **Women's studies international forum**, [s. l.], v. 27, n. 5, p. 507-519, 2004.
- POOVEY, M. **The proper lady and the woman writer:** Ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- REEDS, E. The ethics of risk in Elizabeth Gaskell's "North and south": The role of capital in an industrial romance. **Victorian review**, [s. l.], Vol. 40, No. 2, p. 55–71, 2014.

SCHOR, H. M. **Scheherezade in the marketplace**: Elizabeth Gaskell and the Victorian novel. Oxford: Oxford University Press, 1992.

SHARPE, A. Margaret Hale's books and flowers: North and south's paratextual dialogues with Felicia Hemans. **Victorian review**, [s. l.], v. 40, n. 1, p. 197-209, 2014.



“SHE FELT IT, CREEPING OUT OF THE SKY”: MADNESS AND DEATH AS LIBERATION IN NINETEENTH-CENTURY WOMEN’S FICTION¹

Paula Pope RAMOS*

- **ABSTRACT:** Women have been deemed mad for centuries. Such a diagnosis leads them to two paths: they either die within themselves, or, more advantageously, they ascend to a different level of freedom. In this paper, focusing on three texts produced in the late nineteenth century, Charlotte Perkins Gilman’s “The Yellow Wall-Paper” (1892), and Kate Chopin’s “The Story of An Hour” (1894) and *The awakening* (1899), we argue that, with a Gothic-like morbidity, their self-destructive protagonists, when facing restricting and limited lives, are aroused by a death instinct more satisfying than the unbearable reality they live in. Thus, it is through the annihilation of life, either via madness or death, that they reach liberation.
- **KEYWORDS:** Charlotte Perkins Gilman. Death. Gothic Poetics. Kate Chopin. Madness.

*“If we do well, and if our husbands bear
the yoke without discomfort or complaint,
our lives are admired. If not, it’s best to die.”*
Euripedes (2008, p. 12, 244-246)

In *A room of one’s own* (1929), Virginia Woolf does more than simply investigate the history of women and fiction. She discusses the most diverse and urgent topics concerning not only literature but the female experience in general – something that has been either lost or misunderstood. And when we consider literature’s mimetic relationship with life, it goes without saying that both subjects, more often than not, are perceived to be intertwined. Thus, Woolf’s claim that women “have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ – Programa de Pós-Graduação em Letras – Instituto de Letras – Rio de Janeiro, RJ, Brasil. 20559-900 – ppopperamos@gmail.com.

¹ This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

reflecting the figure of man at twice its natural size” (2015 [1929], p. 74) impels us to wonder what would happen if they would stop doing so altogether.

The dynamic depicted in the quotation above is rather similar to the lines Medea utters, brought to this essay through its epigraph, in Euripides’s tragedy centuries earlier. Both of them frame the same picture: women are a necessity to men as long as they function as a mirror that enlarges their images. Otherwise, they are better off dead – or insane. In this distorted relationship, in which the female is barely an active subject, all of her experience is insisted on as inferior because, Woolf argues:

if she begins to tell the truth, the figure in the looking-glass shrinks; his fitness for life is diminished. How is he to go on giving judgement, civilizing natives, making laws, writing books, dressing up and speechifying at banquets, unless he can see himself at breakfast and at dinner at least twice the size he really is? (2015 [1929], p. 74-75).

When the Angel in the House meets the Devil in the Flesh and women start to speak, think and act for themselves the male figure in the looking-glass decreases because he loses his ability to control his female antagonists. With this in mind, it is our goal here to investigate how Woolf’s reflection was already being explored in the last decade of the nineteenth century. To do so, we have selected three texts: Charlotte Perkins Gilman’s (1860-1935) “The Yellow Wall-Paper” (1892) and Kate Chopin’s (1850-1904) short story “The Story of An Hour” (1894) as well as her novel, *The awakening* (1899). Besides the 1800s alone being a period that dealt very closely with medical accounts and treatments for madness, most of them centred on women, there seems to be, in these texts, a Gothic-like morbidity alongside self-destructive protagonists who are prompted by a death instinct more satisfying than the unendurable reality they are faced with.

The nineteenth century is known for its long history with insanity and its close connection with womanhood. And it is in this era, as reported by Athena Vrettos in her essay “Victorian Psychology” (2002, p. 75), that an effort was made to “modify the behavior of the insane according to proper codes of conduct drawn from the middle-class home”. Thus, the previous means employed to discipline the insane, notably the use of chains and mechanical restraints, gave way to techniques of social and medical control. These new practices culminated, according to Andrew Scull, in *Madness* (2011, p. 46), in the end of the “coercion, fear, [and] constraint of the madhouse regime”. Within this latest and optimistic scenario, the bourgeois household became the compass to what would be considered a well-regulated mind.

Such centrality on the bourgeoisie and their alleged rationality and superiority of mind, as argued by Peter Gay in his celebrated work on the bourgeois experience

(1986, p. 289), was rather exaggerated. He reports that the nineteenth-century middle-class family lived under an agonizing amount of scrutiny to the point that it was almost impossible to lead a fulfilled life. Moreover, it was widely agreed that women were the most common victims of mental illnesses, even though the roots of this issue were disputed. On this matter, Gay (1986, p. 290) mentions two North-American researchers with opposing perspectives: although both doctor William Alcott and Catherine Beecher believed women's susceptibility to nervous tensions was not accidental, whereas the former credited it to their natural fragility and vulnerability, the latter pointed out a political cause. According to Beecher, North-American women, especially those from the middle class, suffered from nervous conditions due to idleness and lack of practise of their talents. Madness here, then, seems to meet Émile Durkheim's understanding of it as a social fact (SCULL, 2011, p. 2), an argument often made among feminists.

Along these lines, Phyllis Chesler, in *Women and madness* (2018 [2005], p. 90), states that madness is "an intense experience of female sexual and cultural castration and a doomed search for potency". This quest for something more that already begins sentenced to ruin implies that the possibilities and opportunities women were – and, we would argue, still are – denied in a patriarchal society, as well as the oppressions and limitations representative of the feminine as a construct, may have caused a considerable amount of damage to the psyche to an extent that is has driven women mad. In this context, the question that remains, one which literature has been trying to answer, is: what can women do to escape their small and limited lives?

Given this background, the emergence of a short story as Gilman's "The Yellow Wall-Paper" is not unexpected. Described by Elaine Showalter, in *A literature of their own* (1977, p. 203), as "a horror story of a woman going mad during a rest cure", we see in the narrative a nameless protagonist slowly, but spectacularly, sliding into madness. She seems to be suffering from postpartum depression, that is, according to her husband John, a "temporary nervous depression – a slight hysterical tendency" (GILMAN, 2009 [1892], p. 166)². As part of her treatment, known as the "rest cure"³ and despite her wishes, she was sent to spend some time in an isolated colonial state, something like a "haunted house" (p. 166). And just like Gilman herself was recommended to "live as domestic a life as far as possible, [...] to have but two hours' intellectual life a day, [and] never to touch a pen, brush

² All references to Gilman's "The Yellow Wall-Paper" are from the Penguin Classics 2009 edition, indexed in the list of References.

³ Created by Silas Weir Mitchell (1829-1914). He specialized in the treatment of neurasthenia through methods that involved isolation, immobility, prohibition of intellectual activity and overfeeding (SHOWALTER, 1977, p. 274). According to Gilman, she sent a copy of her story to Mitchell, from whom she never heard back. However, she later found out that he had admitted changing his treatment of neurasthenia after reading "The Yellow Wall-Paper" (GILMAN, 2015 [1913], p. 2330).

or pencil again” (GILMAN, 2015 [1913], p. 2330), the narrator was forbidden to work or to see her friends and family until she was well.

She was, then, locked up in a nursery with marks resembling a cell for the confinement of the mad, with barred windows, scratched floors and a bed nailed down to the floor with its posts gnawed. And, as expected, she turned into a mirror of her husband’s conceptions of her: the more he insisted on her being in that room for her safety, the more diminished she became, the sicker and the madder. As the narrative advances and after some weeks since their arrival had elapsed, we see the protagonist completely stripped of power. This is clear when, for instance, she tries to argue about her case with John, insisting that her treatment besides inadequate was in fact deteriorating her mental state, saying that “I told him I was not really gaining here, and that I wished he would take me away”, to what he responds, ““Of course if you were in any danger, I could and would, but you are really better, dear, whether you see it or not. I am a doctor, dear, I know.”” (p. 174). In addition to John’s authoritative undertone – him being not only her husband but also a physician –, there’s a condescending hint to his voice, which only makes clearer her complete lack of agency in this situation. And as Showalter suggests, in *The female malady* (1985, p. 5), if madness is the “desperate communication of the powerless”, then being mad is her only means of expressing her self.

Once incapable of making her life decisions, the unnamed protagonist keeps a secret diary in which she writes sparse accounts, unreliable as they are, of her days in custody. Not having much to do, the only tangible choice within her grasp is to investigate the pattern in the yellow wall-paper that surrounds the room she is in, something that quite intrigues her. Thus, as the days go by, the shape she used to see turns into a woman, a “faint figure behind [the wall-paper that] seemed to shake the pattern, just as if she wanted to get out” (p. 174). And as she grows more obsessed with it, her husband, unknowingly, sees this as a sign of improvement:

John is so pleased to see me improve! He laughed a little the other day, and said I seemed to be flourishing in spite of my wall-paper.

I turned it off with a laugh. I had no intention of telling him it was **because** of the wall-paper. (p. 177, original emphasis).

It is through a sort of symbiosis that her becoming-mad takes place: the many women that she sees creeping around the garden and fighting for freedom merge into herself to the point that she joins their army: “I don’t like to **look** out of the windows even – there are so many of these creeping women, and they creep too fast. / I wonder if they all come out of that wall-paper as I did?” (p. 181, original emphasis). Her confinement, then, ends in escape: into madness.

A similar but rather morbid fate is met by Kate Chopin’s protagonist in “The Story of An Hour”. Mrs Mallard is first introduced as a woman with a heart condition and as a wife who is about to be widowed. When a friend of the family arrives at her house with the news of a train wreck, one in which her husband was expected to be on the list of casualties, her reaction, the narrator informs us, was unlike that which women in the same situation had experienced: “When the storm of grief had spent itself she went away to her room alone. She would have no one follow her.” (CHOPIN, 2006b [1894], p. 352)⁴. Alone in her room, she has a realisation while sitting on a chair and looking out the window:

There was something coming to her and she was waiting for it, fearfully. What was it? She did not know it; it was too subtle and elusive to name. But she felt it, creeping out of the sky, reaching toward her through the sounds, the scents, the color that filled the air. (p. 353).

What she feels, like an orgasm, while her “pulses beat fast, and the coursing blood warmed and relaxed every inch of her body” is uttered through her slightly parted lips: “free, free, free!” (p. 353). Now, as a widow, she would finally taste the freedom her existence seems to have been lacking. In a line that is often omitted in some editions of the short story, the narrator tells us about Mrs Mallard recognition that from now on “there would be no one to live for her during these coming years; she would live for herself” (p. 353). Thus, we see a woman completely aligned with her desire for life. We can only imagine her surprise – and disappointment – when she comes down the stairs embracing her sister to meet her husband walking in through the front door, unharmed. What then happens to her, upon such a vision, the doctors tell us: “she had died of heart disease – of joy that kills” (p. 354).

In *The awakening* we meet another of Chopin’s protagonists, Edna Pontellier, who is just as confused and seemingly as powerless as Gilman’s unnamed character. According to Per Seyersted (2006, p. 28), in his introduction to the Louisiana University Press collection of Chopin’s works, her novels deal directly with the issue of what it means to be a woman – and, we would like to add, it hands openly with female sexuality and desire. The story is set in the late 1800s and follows Edna, a Creole⁵ woman, mother of two children and neglected wife, who, during a family vacation to Grand Isle, a popular resort nearby New Orleans, faces major challenges and changes in her life.

What *The awakening* indicates from the beginning is that it is a narrative of self-discovery and self-encounter of a solitary soul. Edna, someone who is “rather

⁴ All references to Chopin’s “The Story of An Hour” are from the Louisiana University Press 2006 edition, indexed in the list of References.

⁵ In a North-American context, the Creoles were descendants of French and Spanish colonists.

handsome than beautiful” (CHOPIN, 2006a [1899], p. 883)⁶, is experiencing an awakening to a new life while managing to find her self apart from her family. As the narrator puts it: “In short, Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relation as an individual to the world within and about her.” (p. 893). It is mainly through sexuality that her new consciousness of selfhood arises and after meeting her first lover, Robert Lebrun, for whom she has deep feelings, she rises “in full to an imperative craving for sex, for independence, and for clarity and self-knowledge” (SEYERSTED, 2006, p. 28). Now that she is aware of what she could have in a relationship, the one she has with Léonce, her husband, becomes even more strenuous, and as time passes by she grows more assertive and unwilling to take his orders. At a certain point in the novel, for instance, after having an intimate and sentimental moment with Robert, Edna is on the porch at night when Léonce comes home. He wants to know what she was doing up so late and tells her to come inside, a command that she simply ignores. He insists, saying that she is being foolish and that he will not permit her to stay there all night:

“You must come in the house instantly.”

With a writhing motion she settled herself more securely in the hammock. She perceived that her will had blazed up, stubborn and resistant. She could not at that moment have done other than denied and resisted [...].

“Léonce, go to bed,” she said. “I mean to stay out here. I don’t wish to go in, and I don’t intend to. Don’t speak to me like that again; I shall not answer you.” (p. 912).

It is this type of behaviour that leads Léonce to seek a doctor, thinking that Edna must be mentally unstable, claiming that ““She’s got some sort of notion in her head concerning eternal rights of women”” (p. 948). Edna, however, continues in her path of self-discovery and growth: she is left by Robert, moves out of her husband’s house to one of her own and starts painting. She does not attempt anyhow to suppress her sexual desire and, at the end of the novel, even confronts Robert upon his return to the city, once she realises she will never be able to live as an adjunct to a man again: ““I am no longer one of Mr. Pontellier’s possessions to dispose of or not. I give myself where I choose.”” (p. 992). Her melancholic ending only reinforces her commitment to denial and resistance to others’ influence in her life: she commits suicide by drowning, a final exertion of freedom.

The dreary fate met by the protagonists in the stories we have been discussing, either driven into madness or death, is a flirtation with a Gothic aesthetic of morbidity

⁶ All references to Chopin’s *The awakening* are from the Louisiana University Press 2006 edition, indexed in the list of References.

and gloom. It is not our intention to romanticise and endorse both of these extreme forms as means of rebellion, but to show how these stories, following a Gothic tradition of denouncement, especially when it comes to the condition of women's living, catch the readers entangled with mixed feelings of fright and fascination, repulse and seduction, horror and allure when faced with protagonists who are willing to take a step further in claiming back their lives through experiences that take place at the edge of life itself.

The three stories introduce heroines who, as far as we are aware, live under comfortable economic conditions. Although they do not seem to practice any profession – Edna is only starting to paint –, their husbands are successful in their careers. In Gilman's short story, for instance, John is a renowned physician who spends more time at work than with his sick wife, and Léonce, in Chopin's novel, is a wealthy and popular man who, just like his peer, finds his professional and social duties more pressing than his commitment to his family. This framework, then, sets the three protagonists in the picture portrayed by Beecher, previously mentioned, of how middle-class women had to endure small and limited lives and, for this reason, they were more susceptible to suffer from what Showalter (1985, p. 3) calls the female malady, that is, madness.

Furthermore, something that these women have in common is the fact that they seem to identify passivity and renunciation, characteristics long associated with femininity and womanhood, with negativity, a means of limiting their lives. When living in a world too small, turned into some sort of cage – or nursery –, these women find the possibility of self-annihilation more satisfying than enduring oppression to the point that giving up their lives is a better option than giving up their selves.

Showalter (1977, p. 131) associates Edna Pontellier with a kind of heroine who "has moments of illumination, awakenings to an unendurable reality; but she quickly finds a way to go back to sleep; even death is preferable to the pain of growth". Edna indeed comes to realise the insufferable reality she lives in, but what Showalter fails to see is that growth is not subtracted from her path because in the end she chooses death. What we see in the whole plot of the novel is precisely Edna's development into an independent, self-sufficient woman, as it is clear when the narrator states that, after refusing to host the neighbours in a house gathering and causing Léonce's wrath, "She began to do what she liked and to feel as she liked" (p. 938), or, as a response to this behaviour, Léonce's preoccupation with her new ways: "He could not see that she was becoming herself and daily casting aside that fictitious self which we assume like a garment with which to appear before the world." (p. 939).

This same process happens in Gilman's short story. In the well-known final scene, when the narrator is at last one with the mob of creeping women and crawling all around the bedroom floor, John is at the locked door trying to get in, calling and

crying for an axe. When he finally manages to enter the room – using the key she told him she had thrown out of the window – he stops at the door in complete shock of the scene and asks what she is doing.

I kept on creeping just the same, but I looked at him over my shoulder.

“I’ve got out at last,” said I, “in spite of you and Jane! And I’ve pulled off most of the paper, so you can’t put me back!”

Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time! (p. 182).

It is through madness that she escapes the wall-paper and John. Consequently, she grows into some sort of liberated self, one that no longer reflects her husband’s image of her, but one of her own. Thus, Gilman anachronically explores the question Woolf would pose a few decades later: when the narrator finally ceased to replicate her husband’s image, he shrank and fainted.

Just as her peers, what Mrs Mallard grasps through her senses is ultimately what Edna herself finds in her own path. Chopin makes both of her protagonists beautifully meet and unite in the same feeling and words. Mrs Mallard’s whispered “Free! Body and soul free!” (p. 354), when she comes to understand that her life is now her own, echoes Edna’s thoughts in the final moments of her life when she is thinking about her husband and children: “they need not have thought that they could possess her, body and soul.” (p. 1000). They are, at last, free.

These stories are connected precisely at this place of (masculine) oppression that their protagonists want to flee. They desire to be what Simone de Beauvoir, in *The Second Sex* (1989 [1949], p. 153), describes as the emancipated women: “they wish that in themselves, as in humanity in general, transcendence may prevail over immanence”; that is, they insist on the active transcendence of a subject rather than the passive immanence of an object. And it is men that have always lived in terms of their existence – transcendence –, whereas women are defined by their essence, assigned to the realm of immanence: their femininity is what dictates their lives. Thus, women have existed confined to their own bodies, reflecting a cultural standard that not necessarily, often never, mirrors their identity. In *The awakening*, Edna makes very clear that this position is no longer one she will take for herself. In a conversation with Madame Ratignolle, she says: “I would give up the unessential; I would give up my money [...] but I wouldn’t give myself” (p. 928). It is the awareness of this essence of being that these women are unwilling to let go of. Even if it tastes like a “monstrous joy” it is, at last, “a possession of self-assertion” that Mrs Mallard, as well as her peers in this paper, recognise “as the strongest impulse” (p. 353) of their beings.

Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, in *The Madwoman in the Attic* (2000 [1979]), recall Adrienne Rich’s metaphor of the “thinking woman”⁷, one that has been imprisoned within her own alien and loathsome body and that “has become not only a prisoner but a monster” (p. 89). Caught up in the same position, these protagonists know that the only way out of this situation is going through it; thus, they embody an Other that is unwomanly, a monster, mad and led by a death-like instinct so they can find release. It is for this reason that the narrator in “The Yellow Wall-Paper” is fearless when she is finally in symbiosis with the woman behind the pattern, and also why Edna is unafraid to be the bird that “soar[s] above the level plain of tradition and prejudice [and that] must have strong wings” (p. 966). It is also why Mrs Mallard dies of a “joy that kills”, one that the narrator cleverly leaves us wondering about: is she happy because of her husband’s return or, as we prefer to read it, because she finally found her self and that life she saw in her husband, the one she used to lead, was not one that could hold her anymore – and, thus, she dies? These women, when facing the mirror, do not reflect anything but themselves, their selves – even if it means death or the nothingness of madness.

And why do these women go to such lengths as to cross the border of sanity or even of life? Because it is what finally gives them agency over their lives, as well as a more acute perception of existence. Aligned with their death instinct, they satisfy a self-destructive impulse: they refuse to fall back into immanence, into their positions as mirrors. As Sigmund Freud has shown us, in *Beyond the Pleasure Principle* (1961 [1920]), the death instinct, with its conservative nature, “seeks to lead what is living to death”, but in such a way that “the organism wishes to die only in its own fashion” (p. 40, 33). The creeping force that drives these women is the “life’s delirium” that Edna thinks Madame Ratignolle’s “colorless existence” (p. 938), one that is overtly domestic, lacks: freedom, the ability to transcend. It is only too morbid that it is achieved through the annihilation of life. When there is no room for desire, the exercise of creativity or life in its bare form, then all that remains is despair, destruction, madness and death. However, if insanity or death, as Medea prophesies, appear as the way-out, they are not the ending, but a liberation, a means of transcendence and resistance; a return to fullness.

RAMOS, P. P. “She felt it, creeping out of the sky”: loucura e morte como libertação na ficção de mulheres do século XIX. *Itinerários*, Araraquara, n. 54, p. 73-83, jan./jun. 2022.

⁷ In the poem “Snapshots of a Daughter-in-Law” (1963): “A thinking woman sleeps with monsters. / The beak that grips her, she becomes.”

- **RESUMO:** *As mulheres têm sido consideradas loucas há séculos. Tal diagnóstico as leva a dois caminhos: elas, por um lado, morrem dentro de si ou, por outro mais vantajoso, ascendem a um nível diferente de liberdade. Neste artigo, mantendo o foco em três textos produzidos no final do século XIX, “The yellow wall-paper” (Charlotte Perkins Gilman, 1892), “The story of an hour” (Kate Chopin, 1894) e o romance *The awakening* (Kate Chopin, 1899), argumentamos que, com uma morbidez gótica, suas protagonistas autodestrutivas, diante de vidas restritas e limitadas, são despertadas por uma pulsão de morte mais satisfatória que a realidade insuportável em que vivem. Assim, é através da loucura ou da morte que elas alcançam a libertação.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Charlotte Perkins Gilman. Kate Chopin. Loucura. Morte. Poética gótica.*

REFERENCES

- BEAUVOIR, S. de. **The Second Sex**. Trad. H. M. Parshley. London: Vintage Books, 1989 [1949].
- CHESLER, P. **Women and Madness**. Chicago: Lawrence Hill Books, 2018 [2005].
- CHOPIN, K. *The Awakening*. In: SEYERSTED, P. (ed.). **The complete works of Kate Chopin**. Louisiana: Louisiana State UP, 2006a [1899]. p. 881-1000.
- CHOPIN, K. *The Story of An Hour*. In: SEYERSTED, P. (ed.). **The complete works of Kate Chopin**. Louisiana: Louisiana State UP, 2006b [1899]. p. 352-354.
- EURIPEDES. **Medea**. Trad. Diane Arnson Svarlien. Indianapolis: Hackett Publishing Co., 2008.
- FREUD, S. **Beyond the Pleasure Principle**. Trad. James Strachey. New York: Norton & Company, 1961 [1920].
- GAY, P. **A experiência burguesa**. Vol. 2. Trad. Sérgio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- GILBERT, S. M.; GUBAR, S. *Towards a Feminist Poetics*. In: GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic**. New Haven: Yale UP, 2000 [1979]. p. 3-106.
- GILMAN, C. P. *The Yellow Wallpaper*. In: KNIGHT, D. D. (ed.). **The Yellow Wall-Paper, Herland, and selected Writings**. New York: Penguin Books, 2009 [1892]. p. 166-182.
- GILMAN, C. P. *Why I wrote the yellow wallpaper*. In: GILMAN, C. P. **Complete works of Charlotte Perkins Gilman**. East Sussex: Delphi Classics, 2015 [1913]. p. 2330.
- SCULL, A. **Madness: A Very Short Introduction**. New York: Oxford UP, 2011.

*"She felt it, creeping out of the sky": madness and death
as liberation in nineteenth-century women's fiction*

SEYERSTED, P. Introduction. *In*: SEYERSTED, P. (ed.). **The complete works of Kate Chopin**. Louisiana: Louisiana UP, 2006 [1899]. p. 21-33.

SHOWALTER, E. **A Literature of Their Own**. New Jersey: Princeton UP, 1977.

SHOWALTER, E. Introduction: The Female Malady. *In*: SHOWALTER, E. **The Female Malady**. New York: Penguin Books, 1985. p. 1-22.

VRETTOS, A. Victorian Psychology. *In*: BRANTLINGER, P.; THESING, W. B. (eds.). **A Companion to the Victorian Novel**. Cornwall: Blackwell Publishing, 2002. p. 67-83.

WOOLF, V. **A Room of One's Own**. New York: Oxford UP, 2015 [1929].



A LIBERDADE COMO O ELIXIR DA VIDA NA FICÇÃO DE KATE CHOPIN

Rosemary Elza FINATTI*

- **RESUMO:** Busca-se, no presente artigo, analisar a temática da liberdade como elixir da vida, tecendo, por sua vez, um diálogo entre os contos “Emancipação: uma fábula da vida” (1869-1870) e “A história de uma hora” (1894), da autora estadunidense Kate Chopin. Em ambas as narrativas, a ambientação simbólica que delinea o cenário da natureza se contrapõe ao espaço fechado da jaula e da casa como representação do aprisionamento social. Nesse sentido, a possibilidade de romper tais barreiras impulsiona a autorrealização das personagens, tanto do universo fabular representado por um animal que vislumbra a possibilidade de ser livre e todas as implicações da busca pela sobrevivência como da protagonista Louise Mallard, que, diante da suposta viuvez, imagina uma nova vida metaforicamente desperta pelo cenário da primavera. Contestando o aprisionamento da individualidade e de perspectivas das personagens confinadas em espaços claustrofóbicos, os contos revelam o viés crítico da autora em relação às limitações femininas impostas pela ideologia patriarcal. Para tanto, as análises serão norteadas pelas considerações de Per Seyersted (1969, 1980), Betty Friedan (1971), Bernard Koloski (1996), entre outros autores.
- **PALAVRAS-CHAVE:** A história de uma hora. Emancipação: uma fábula da vida. Kate Chopin.

Introdução

Kate Chopin (1850-1904) integra o panteão das grandes escritoras da literatura de autoria feminina do século XIX, ocupando um lugar de destaque entre os representantes do Realismo estadunidense. Reconhecida pela crítica como uma autora revolucionária para a sua época, Chopin enveredou pelo caminho literário somente após a viuvez, aos 38 anos, como uma forma de superar a perda do marido e de tornar-se provedora do lar em que vivia com seus seis filhos. Apesar de ter

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas – Doutoranda em Estudos Literários – Araraquara, São Paulo, Brasil. rosemary.elza@unesp.br.

iniciado a sua trajetória profissional tardiamente, vinte anos antes de consagrar-se como escritora, ela escreve seu primeiro conto “Emancipação: uma fábula da vida”, entre os anos de 1869 e 1870 (Cf. SEYERSTED, 1980), publicado postumamente por Per Seyersted, em 1969, o segundo biógrafo da autora e compilador de suas obras completas. É possível afirmar que o conto em questão prenuncia o teor crítico e inovador de sua escrita, que aborda temas tabus como o preconceito racial, o divórcio e a infidelidade feminina. Tais temáticas destoam do moralismo acentuado das obras de autoria masculina no contexto *fin de siècle*, sobretudo em relação à condição da mulher na cultura patriarcal, temática essa que povoa o seu multiverso ficcional. Nesse prisma, Chopin destaca-se entre os escritores estadunidenses “preocupados em retratar a personalidade humana, a vida cotidiana e a sociedade da época de maneira objetiva” (VIÉGAS-FARIA, 2011, p. 17). Sob essa perspectiva,

[...] *she broke new ground in American literature. She was the first woman writer in her country to accept passion as a legitimate subject for serious, outspoken fiction. Revolting against tradition and authority; with a daring which we can hardly fathom today; with an uncompromising honesty and no trace of sensationalism, she undertook to give the unsparing truth about woman's submerged life.*¹ (SEYESTED, 1969, p. 198)

Essa peculiaridade da escrita chopiniana, que prima por mostrar a realidade, ou seja, a verdade por trás das máscaras sociais, considera que “*true art presupposes na understanding of true life*”² (SEYERSTED, 1980, p. 89). A visão revolucionária e emancipadora em relação à condição feminina nasce sob a influência das matriarcas da família com que a autora conviveu ao longo de toda a sua vida, uma vez que

[...] *she grew up among single, independent women, spending much of her youth with her mother, grandmother, and great-grandmother, so she was specially aware of the social possibilities for women and makes exploration of those possibilities the subject of some of her most powerful fiction.*³ (KOLOSKI, 1996, p. 3)

¹ “Ela abriu um novo caminho na literatura americana. Ela foi a primeira mulher escritora em seu país a aceitar a paixão como um assunto legítimo para ficção séria e franca. Revoltando-se contra a tradição e a autoridade; com uma ousadia que hoje dificilmente podemos entender; com uma honestidade intransigente e nenhum traço de sensacionalismo, ela se comprometeu a dar a verdade sem reservas sobre a vida subserviente da mulher.” (Tradução nossa).

² “A verdadeira arte pressupõe entendimento profundo da vida.” (Tradução nossa).

³ “Ela cresceu entre mulheres solteiras e independentes, passando grande parte de sua juventude com sua mãe, avó e bisavó, de modo que ela estava especialmente consciente das possibilidades sociais para as mulheres e faz da exploração dessas possibilidades o tema de algumas de suas mais poderosas ficções.” (Tradução nossa).

À vista disso, os contos analisados neste trabalho dialogam, por assim dizer, na perspectiva de revelar a busca pela liberdade das personagens como um ideário de sobrevivência. Uma vez experimentado o poder de tomar as próprias decisões e de escolha sobre o que, de fato, traz sentido à vida, o animal da fábula e a protagonista do conto não conseguem imaginar a possibilidade de ocupar novamente os espaços de aprisionamento em que viviam até então.

Entre as narrativas mais importantes da contística chopiniana, “A história de uma hora” (1894) destaca-se pela construção irônica e pela temática avessa às convenções de sua época. Publicado pela primeira vez na revista *Vogue* e, posteriormente, republicado na obra *A Vocation and a Voice* (1991), o conto integra grande parte das coletâneas de obras da literatura realista norte-americana, além de ser revisitado e representado no teatro, como uma ópera de Natal, *graphic short story* e como história em quadrinhos⁴. Trata-se de uma narrativa extremamente curta, em que Louise Mallard, a protagonista do conto, recebe de sua irmã a notícia da morte do marido em um acidente de trem. Aos prantos, ela sobe para o quarto e, de frente para a janela aberta, vislumbra algo vindo ao seu encontro, ou seja, uma sensação desconhecida e, portanto, inominável que traduz-se pela liberdade recém-conquistada, sensação essa personificada pela primavera e pela movimentação da rua no espaço público, contrastando-se à vida de clausura do lar e do casamento.

Ao tomar consciência de sua nova condição, ela começa a imaginar toda as grandes realizações que o futuro poderia lhe reservar. No entanto, ao sair do quarto para acalmar a irmã que estava muito preocupada com a sua situação de saúde, visto que Louise sofria de problemas cardíacos, ela vê o marido abrindo a porta da sala, o que provoca a sua morte instantânea. Tal reviravolta no enredo termina de forma irônica, enfatizando a visão da sociedade que desconhece a verdadeira razão de sua morte.

Assim sendo, ambas as narrativas apresentam vieses críticos acerca da liberdade, por meio de aspectos simbólicos presentes nas instâncias narrativas, mostrando a dialética entre a concepção patriarcal e o ponto de vista da autora em relação aos papéis sociais da mulher na sociedade.

E a jaula permanece aberta: a vida que pulsa para além das grades

É através de um universo fabular que Chopin inaugura a sua arte literária. “Emancipação: uma fábula da vida”, narrativa relativamente simples e extremamente curta, apresenta um animal que, desde seu nascimento, vive em uma jaula, na qual é alimentado e protegido por uma mão invisível que lhe dá água limpa e uma boa cama de palha para sua simples e metódica existência, com o essencial para

⁴ Tais informações, fotos e ilustrações podem ser encontradas na página oficial da Kate Chopin International Society (KCIS), disponíveis no link <https://www.katechopin.org/the-story-of-an-hour/>.

sobreviver nesse espaço pequeno e fechado. Em um certo dia, o animal vê diante de si a oportunidade de sair da jaula que, sem nenhuma explicação, de repente encontra-se aberta. Frente ao desconhecido, ele hesita em se aproximar da porta da jaula, temendo por algo que, ao mesmo tempo que lhe desperta uma curiosidade irresistível, provoca-lhe receio por não saber o que poderia encontrar em um cenário completamente novo e desprotegido.

Como uma criatura sem nome e, por assim dizer, sem identidade, sexo ou classificação no reino animal, acreditava que não havia nada a ser experimentado fora daquele lugar, pois “ali ele achava tudo bom, lambendo seus belos flancos, aquecendo-se sob o raio de sol que ele pensava existir só para iluminar o seu lar” (CHOPIN, 2011b, p. 69). No entanto, a partir do momento em que é tocado pelo “feitoço do Desconhecido” (CHOPIN, 2011b, p. 69), ele começa a enxergar a aproximação cada vez mais intensa da luz, que o convida e o impulsiona a sair da jaula. Ao abraçar a liberdade, o animal sai em uma fuga alucinada e percebe-se, finalmente, como um ser vivo e independente, que teria que lutar pela sobrevivência.

Por conseguinte, o desfecho da narrativa alude à ideia de que a liberdade experimentada é o que traz significado à vida da criatura e que, apesar de não ter mais uma mão invisível para prover suas necessidades básicas, uma vez livre, o animal não se sente motivado a voltar para o ambiente claustrofóbico em que viveu anteriormente, já que “a jaula permanece para sempre vazia” (CHOPIN, 2011b, p. 70).

No que tange à peculiaridade da fábula, trata-se de uma narrativa breve que traz uma lição ou um ensinamento, em prosa ou em verso, cujos personagens são, via de regra, animais e, sob uma ação alegórica, encerra uma instrução, um princípio geral ético, político ou literário que se depreende naturalmente do caso narrado (PORTELA, 1983). Como “terceiro elemento estrutural da fábula” (PORTELA, 1983, p. 123), a alegoria do conto personifica a Vida, a Luz e o Desconhecido, elementos representados com a inicial maiúscula. É interessante observar que o termo *luz* traz uma conotação simbólica ao sugerir que o animal passou a ver, de fato, a luz como uma representação da liberdade, quando a observa do lado de fora da jaula, visto que essa palavra aparece inicialmente no enredo em letra minúscula e, já em meio ao cenário da natureza, o vocábulo *Luz* é representado enquanto iluminação e clareza das ideias. A partir de então, o animal escolhe romper a fronteira entre o habitual e o desconhecido, entre as limitações do espaço da jaula e da vida vazia de sentido, vencendo o medo e enfrentando os desafios pelo caminho, pois “outra vez e mais outra ele vai até a porta aberta, a cada vez enxergando mais Luz” (CHOPIN, 2011b, p. 70).

Nesse aspecto, a luz ilumina o ritual de iniciação da criatura, sobretudo porque “sua significação é que, assim como acontece na vida humana em todos os seus níveis, uma época sombria é seguida, em todos os planos cósmicos, de uma época luminosa, pura, regenerada” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 567). Essa

passagem ritualística é figurativizada no conto como uma fuga em busca de uma aventura frente ao *Desconhecido*:

[...] então, uma vez, parado sob uma torrente de Luz, ele inspira fundo – o apoio nos membros fortes, e de um salto ele se vai.

Rápido, apressa-se em sua fuga louca, não dá importância ao fato de estar se machucando, esfolando os flancos macios – olhando, cheirando, tocando todas as coisas; até mesmo parando para levar os lábios à poça insalubre, pensando que pudesse ser doce. (CHOPIN, 2011b, p. 70)

Marcela Silvestre (2011) enfatiza que a fábula de Chopin evoca, possivelmente, a fuga para a liberdade de um animal que passou a vida toda preso como uma metáfora à libertação feminina da condição claustrofóbica do lar e das privações do casamento. Nos termos da autora, “a ideia é facilmente comprovada pela ausência de especificação do tipo de animal que protagoniza a história, podendo ser retratado inclusive como um ser humano do sexo feminino” (SILVESTRE, 2011, p. 188). Com efeito, pode-se conjecturar que “esse animal é humano! [...] quando o herói abre mão do lugar seguro e protegido aproveitando o chamado que a porta aberta da jaula faz, partindo na aventura do descobrimento” (ANNES, 2011, p. 245).

Vale enfatizar que a poética de Chopin traça um contraponto entre os impulsos da natureza humana/animal em viver em liberdade, como uma necessidade de sobrevivência, e, por outro lado, as regras impostas pela cultura patriarcal, evidenciando que muitas barreiras são verdadeiramente intransponíveis para a mulher.

Na obra *A mística feminina* (1971), Betty Friedan lança luz acerca da concepção dominante que impõe a subalternidade feminina como algo historicamente natural e inquestionável. A partir das reflexões da antropóloga Margaret Mead (1935), a teórica americana ressalta que “embora o potencial da mulher seja tão grande e variado como o próprio e ilimitado potencial humano é melhor conservar as limitações biológicas sexuais determinadas pela cultura” (FRIEDAN, 1971, p. 121). Tais abordagens conceituais são amplamente exploradas nos contos analisados, uma vez que colocam em cena a emancipação como tema fulcral, cuja ideia principal questiona a liberdade enquanto um direito inalienável que é negado e legitimado ao feminino pela hegemonia dominante. De modo alegórico, o enredo de “Emancipação: uma fábula da vida *“symbolizes confined women in nineteenth-century women’s writing”*”⁵ (TOTH, 1999, p. 51). Nesse prisma,

Chopin’s use of the fable goes beyond the illustration of the human condition with an example from the animal kingdom, it forces its readers back to examine

⁵ “simboliza a mulher confinada na escrita feminina do século XIX.” (Tradução nossa).

*the terms of its understanding of words like emancipation and even fable. The genre itself is implicated in a too casual assignment of human and animal, sentient and insentient, reasonable and unreasonable and, crucially, free and not-free. The beast in the story - caged at first and then allowed to taste the uncertainties of liberty - represents both acceptance and denial of the force of fable; it shows what happens when you allow figurative language to harden into a truth.*⁶ (BEER, 1997, p. 68-69)

Dessa forma, a fabulação presente na narrativa carrega uma lição de moral a respeito da alienação vivida pela criatura, que, presa na jaula, acredita que o sol existe somente para iluminar a sua casa. Assim, o animal contenta-se até então em satisfazer parcialmente a sua vida, restrita entre as paredes da jaula:

[...] desconhecendo completamente as reais dimensões do mundo e as infinitas possibilidades da existência humana. Isso reflete, [...] as coincidências estabelecidas na fábula entre seu personagem principal e a situação das mulheres em um passado não muito remoto, e que ainda persiste em se manifestar em algumas culturas do presente. (SILVESTRE, 2011, p. 188).

Tomando por base a citação referendada, fica evidente a falta de perspectiva na vida do animal, pois, apesar de aparentemente ter ao alcance tudo o que necessita para sobreviver, tal passividade não era suficiente para dar sentido à sua vida. A partir do momento em que “colocou a cabeça para fora, e o que viu foi a abóbada celeste ampliar-se e o mundo expandir-se” (CHOPIN, 2011b, p. 69), a criatura não consegue mais descansar, já que “*the discovery that there was so much more to see and desire than food, water, and a warm place to sleep overcomes him, and he bolts full-speed out of the cage*”⁷ (WALKER, 2015, p. 29-30). Logo, o espaço ilimitado para além das grades expande seus horizontes e o faz perceber um vazio existencial que evoca, por sua vez, o duplo sentido do termo *desconhecido* ao se referir tanto ao ambiente externo quanto ao mundo interior da criatura, em que “o feitiço do Desconhecido já recaíra sobre ele” (CHOPIN, 2011b, p. 70).

⁶ “O uso da fábula por Chopin vai além da ilustração da condição humana com um exemplo do reino animal, ela força seus leitores a examinar os termos de seu entendimento sobre palavras como emancipação e até mesmo fábula. O gênero em si é implicado em uma atribuição muito casual de humanos e animais, sensível e insensível, razoável e irracional e, crucialmente, livre e não livre. A criatura na história - enjaulada no início e então permitido provar as incertezas da liberdade - representa ambas aceitação e negação da força da fábula; mostra o que acontece quando você permite que a linguagem figurativa reforce uma verdade.” (Tradução nossa).

⁷ “A descoberta de que havia muito mais para ver e desejar do que comida, água e um lugar quente para dormir o domina, e ele se afasta a toda velocidade da jaula.” (Tradução nossa).

Nesses termos, a iluminação epifânica pela qual a personagem escolhe enfrentar os obstáculos que a liberdade lhe impõe revela que “assim ele vive, procurando, achando, alegrando-se e sofrendo” (CHOPIN, 2011b, p. 70). Nesse viés, a tônica da narrativa evoca a liberdade e a busca contínua pela sobrevivência como uma parte essencial de todos os seres, cujo “*the weight of the prose is against confinement and for the celebration of the random, the uncertain, and, above all else, of the ‘Unknown’, thus dignified in the fable with all the importance of the proper noun*”⁸ (BEER, 1997, p. 69, grifos da autora). Diante de tal busca e das dificuldades encontradas pelo caminho, a jaula continua vazia e a criatura, liberta em seu *habitat* natural.

Instantes de liberdade: bebendo o elixir da vida

De modo semelhante ao conto analisado, por meio de uma narrativa extremamente concisa e com uma temática que mostra um questionamento profundo acerca da emancipação, “A história de uma hora” narra um momento breve, porém intenso em que Louise Mallard toma consciência de que a viuvez poderia lhe assegurar uma liberdade nunca antes experimentada. Sozinha em seu quarto, ao olhar pela janela e avistar a primavera e a movimentação das nuvens, a aproximação da chuva e as pessoas transitando pela rua, a protagonista, assim como o animal que se depara com a porta da jaula aberta, sente-se envolvida por algo que ela não é capaz de nomear:

[...] havia algo vindo em sua direção e ela esperava por aquilo, temerosa. O que era? Ela não sabia; era muito sutil e indefinível para nomear. Mas ela podia sentir aquilo saindo do céu de um modo arrastado, aproximando-se dela pelos sons, pelos cheiros, pela cor... (CHOPIN, 2011a, p. 80).

A janela do quarto de Louise, tal qual a porta da jaula em “Emancipação: uma fábula da vida”, representa “o limiar igualmente da liberdade e da prisão” (ROSSI, 2007, p. 3). No excerto, pode-se constatar a liberdade personificada como algo que chega através dos sentidos por se tratar de uma sensação até então desconhecida e que, ao tocá-la pela primeira vez, como o feitiço do desconhecido recai sobre o animal, desperta-a para traduzir o que antes não poderia ser dito ou até mesmo sentido, ou seja, “ela repetiu várias vezes entre dentes: ‘Livre, livre, livre!’” (CHOPIN, 2011a, p. 80).

⁸ “[...] o peso da prosa é contra o confinamento e para a celebração do aleatório, do incerto e, acima de tudo, do ‘Desconhecido’, assim dignificado na fábula com toda a importância do substantivo próprio.” (Tradução nossa).

É interessante observar que a epifania é marcada pela transformação física e interior da heroína, através da qual o olhar anteriormente perdido, “fixo, inerte, que encarava o espaço muito ao longe [...], não era um olhar de reflexão, mas, ao contrário, indicava uma suspensão de raciocínio” (CHOPIN, 2011a, p. 80), é substituído pelos olhos “vivos e radiantes” (CHOPIN, 2011a, p. 81). Nesse aspecto, “*It is at this point that she begins to think, the point at which she is reborn through and in her body*”⁹ (PAPKE, 1996, p. 133). O olhar traz a conotação do despertar da consciência, por meio da qual ela vislumbra as possibilidades de fazer escolhas que o casamento até então não havia lhe permitido. Dessa maneira, o conto

[...] is itself in large about vision, about what Mrs. Mallard sees, about what the story's narrator sees that Mrs. Mallard sees. [...] The words eyes, look, see, saw, stare, view, gaze and glance appear more than a dozen times in this story of just a thousand words.”¹⁰ (KOLOSKI, 1996, p. 4)

Nesse sentido, a visão do cenário da natureza, simbolicamente representado pela renovação da primavera, bem como a vista da imensidão do céu, desperta a criatura para um mundo novo, representa a libertação de uma vida de privação. Nesses termos, é através de um “cenário povoado de símbolos de liberdade constatando incessantemente e intensamente com símbolos de opressão que se dará a epifania, a revelação do eu feminino ou o despertar propriamente dito” (ROSSI, 2007, p. 3). Diante dessa revelação, “*Louise then immediately recognizes her two selves and comprehends how each will co-exist, the old finally giving way to the one new self.*”¹¹ (PAPKE, 1996, p. 133). Desse modo, a natureza, como um elemento potente de transformação, tem uma pluralidade significativa, pois “estabelece a fusão entre as descrições da natureza externa com as de natureza emocional e psicológica da protagonista” (SILVESTRE, 2006, p. 103).

Nesse ímpeto de tornar-se livre, “havia um triunfo febril em seu olhar” (CHOPIN, 2011a, p. 82). A plenitude para qual a heroína desperta revela-se através da constatação de que a viuvez a torna: “– Livre! Corpo e alma livres! – ela continuou sussurrando” (CHOPIN, 2011a, p. 81). A partir de então, ela começa a questionar o casamento como uma relação de posse e de apagamento de sua individualidade, como um estatuto instaurado pela sociedade através do qual a submissão feminina

⁹ “[...] é neste ponto que ela começa a pensar, o momento em que ela renasce através e em seu corpo.” (Tradução nossa).

¹⁰ “[...] é propriamente sobre visão, sobre o que a Sra. Mallard vê, sobre o que o narrador da história enxerga que a Sra. Mallard vê. [...]. As palavras olhos, olhar, viu, olhar fixamente, encarar, contemplar, enxergar e vislumbrar aparecem mais de uma dezena de vezes nesta história de apenas mil palavras.” (Tradução nossa).

¹¹ “Louise então imediatamente reconhece seus dois eus e compreende como cada um irá coexistir, o velho finalmente dando lugar a um novo eu...” (Tradução nossa).

é uma condição naturalizada como um padrão a ser cegamente seguido. Diante da sensação de liberdade para dedicar-se a si mesma, “o que poderia o amor, o mistério não solucionado, valer em face desse ganho de autoafirmação que ela de repente reconheceu como o impulso mais forte do seu ser?” (CHOPIN, 2011a, p. 81). Vale ressaltar o viés crítico da autora, que subverte a concepção historicamente construída de que a autorrealização feminina concretiza-se somente através do casamento e da maternidade, sobretudo porque, nas narrativas de Chopin, tanto a mulher solteira como a viúva “são tipos felizes. Elas escolheram, sempre, a vida [...] como uma [...] possibilidade de preenchimento dos desejos” (MOREIRA, 2003, p. 145).

Como uma das precursoras da segunda onda do Feminismo, movimento que surge entre as décadas de 1960 e 1970, a compilação e a publicação das obras completas de Kate Chopin por Per Seyersted em 1969 não foi fortuita, no sentido de que a efervescência das ideologias subversivas já pairava no cenário americano naquela época. Nesse contexto social, a ficção da autora, silenciada por mais de cinco décadas, vem à tona para questionar as bases patriarcais, cujos pressupostos determinam à mulher uma vida de anulação e de renúncia de sua individualidade, restrita ao espaço doméstico, com um vínculo permanente de dependência do marido, ou seja, “a mulher sem desejos pessoais, que se define apenas como esposa e mãe. Se existe, só pode ser dos filhos ou do marido” (FRIEDAN, 1971, p. 57).

Nesse ínterim, a escrita da autora antecipa já no século XIX questionamentos acerca das limitações que aprisionam a mulher em papéis sociais. Sob a ótica patriarcal, a concepção de feminilidade preconiza que o destino da mulher é marcado por sua anatomia, uma vez que “a personalidade feminina é determinada por sua condição biológica” (FRIEDAN, 1971, p. 70). Dessa forma,

Um número crescente de mulheres vem fazendo a si própria essa pergunta. Como que despertando de um coma indagam: «Onde estou?... Que faço aqui?» Pela primeira vez na história observam em sua vida uma crise de identidade, crise que começou há muitas gerações, piorou com o passar dos anos e não terminará até que elas, ou suas filhas, tomem uma direção desconhecida e descubram a sua nova imagem, de que tantas agora necessitam desesperadamente. (FRIEDAN, 1971, p. 70)

Consoante a tais indagações, de uma forma inovadora, a protagonista Louise Mallard rejeita a concepção de amor entre marido e mulher e começa a refletir sobre as privações do casamento, que distorce a natureza humana e impõe papéis controladores e destrutivos (SOLOMON, 2009). Na narrativa de Chopin, esse olhar que desmistifica a idealização do amor enfatiza que somente a liberdade pode trazer sentido à existência da heroína.

É interessante observar que a temática do confinamento e da impotência diante das limitações da mulher no espaço fechado do lar é um tema recorrente entre as

escritoras do século XIX. O quarto de Louise e a jaula do animal representam tais cenários repressores e a necessidade vital de transpor esses ambientes, visto que há muito mais para ver, desejar e realizar para além daqueles espaços sufocantes. Desse modo,

[...] *agoraphobia and its complementary opposite, claustrophobia, are by definition associated with the spatial imagery through which these poets and novelists express their feelings of social confinement and their yearning for spiritual escape.*¹² (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 86)

Levando em consideração os apontamentos supracitados pelas teóricas americanas, no conto, a possibilidade de transgredir esse espaço repressor é ilustrado por meio do simbolismo de renascimento prenunciado pela primavera, através do qual “ela estava bebendo o próprio elixir da vida através daquela janela aberta” (CHOPIN, 2011a, p. 81). Na ânsia de aproveitar a nova vida que acabara de surgir, deixando para trás uma “*artificial life of empty conventions*”¹³ (JAMIL, 2009, p. 216), para viver como “um indivíduo livre para desenvolver suas potencialidades” (FRIEDAN, 1971, p. 61), a heroína começa a imaginar um futuro de autorrealização: “dias de primavera e dias de verão e todo tipo de dias só seus. [...] Ainda ontem pensara, com um estremecimento de medo, que a vida poderia ser longa” (CHOPIN, 2011a, p. 82).

Considerando que “o elixir da imortalidade, evocado nas tradições, simboliza o estado de consciência transformado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 364), para Louise a liberdade de viver para si mesma figura como o elixir da vida, assim como o animal do conto, que renasce no momento em que salta para fora da jaula. Nesse sentido, o elixir que impulsiona ambas as personagens “tem o poder de prolongar indefinidamente a vida de quem o ingere, de criar a vida ou mesmo de ressuscitar os mortos” (ROSSI, 2011, p. 259).

No entanto, a sensação extasiante finda-se repentinamente quando Louise desce para a sala com a intenção de acalmar a sua irmã e, de forma inesperada, vê o seu marido entrar pela porta. Nesse instante, a heroína tem seus sonhos de liberdade interrompidos, assim como a sua própria vida. Com efeito, “a alegria monstruosa, o elixir da vida, lhe fora fatal” (ROSSI, 2011, p. 260). A partir da reviravolta da cena final, a história termina com as palavras irônicas do narrador: “quando os médicos chegaram, disseram que ela havia morrido do coração – de alegria fulminante” (CHOPIN, 2011a, p. 82). Nesse sentido, “trata-se da ironia

¹² “[...] a agorafobia e seu oposto complementar, a claustrofobia, estão por definição associados ao imaginário espacial através do qual estes poetas e romancistas expressam seus sentimentos de confinamento social e sua ânsia de fuga espiritual.” (Tradução nossa).

¹³ “[...] existência artificial de convenções vazias” (Tradução nossa).

cósmica, que transforma a alegria e a esperança da protagonista em decepção, tristeza e desconsolo” (SILVESTRE, 2006, p. 108).

O desfecho sinaliza o ponto de vista da sociedade em relação à morte da protagonista, cujo real motivo é de conhecimento apenas do leitor e do narrador, contestando, por sua vez, a visão restrita das convenções sociais acerca da liberdade feminina. Sob essa perspectiva,

Louise Mallard prevê um futuro que não lhe pertence da mesma forma que não pertence ao seu contexto sócio-histórico — e não pertence também à Kate Chopin ou ao contexto sócio-histórico da autora —: Louise Mallard prevê o futuro da literatura de mulheres, prevê o futuro das mulheres de maneira geral, prevê a emergência do Feminismo. (ROSSI, 2011, p. 257)

À vista disso, considerando o título original do conto como “*The dream of an hour*” (Cf. TOTH, 1999), para a Sra. Mallard, a liberdade não passou de um sonho tangível apenas por breves instantes, figurando, por sua vez, que a conquista da autonomia para uma mulher do século XIX é uma ambição ilusória diante da supremacia vigente. Assim sendo,

[...] *for one climactic hour of her life, Louise does truly taste joy. For one hour of emotion, Louise does glimpse meaning and fulfillment. To be fully alive, then, is to engage in heightened consciousness, to observe and connect with the world around one's self*¹⁴. (JAMIL, 2009, p. 220).

Ao criticar a opressão da cultura patriarcal, a trama evidencia que não há qualquer escapatória para as mulheres que vivem de forma alheia aos ditames da sociedade, na medida em que “*they do so only in a private world in themselves. Either way, [...] there lies self-oblivion if only the individual changes and not the world.*”¹⁵ (PAPKE, 1996, p. 134). Como o retorno do marido que lhe fora fulminante, tal qual a ideia de submissão do casamento e todas as limitações impostas à mulher, “roubada da liberdade de existir como indivíduo” (FRIEDAN, 1971, p. 61), “A história de uma hora” ilustra a urgência de transformações sociais no século XIX como um legado feminista ainda imprescindível na contemporaneidade.

¹⁴ “[...] durante uma hora clímax de sua vida, Louise realmente sente o gosto da alegria. Por uma hora de emoção, Louise vislumbra o sentido e a realização. Estar totalmente viva, então, significa envolver-se em uma consciência elevada, para observar e conectar-se com o mundo em torno de si mesma.” (Tradução nossa).

¹⁵ “[...] o fazem apenas em um mundo privado em si mesmas. De qualquer forma [...], existe a ilusão de uma vida independente se apenas o indivíduo muda e não o mundo.” (Tradução nossa).

Considerações finais

As análises dos contos mostraram uma convergência simbólica entre as narrativas em que a paisagem que se delineia do lado de fora da jaula/janela evoca a liberdade nunca antes experimentada pelas personagens, como uma vida que nasce para além das limitações de uma existência sem sentido. Considerando que o primeiro conto de Chopin foi escrito por volta de seus 20 anos, pode-se conjecturar que o fazer literário da autora nasce sob um olhar marcadamente crítico, que se expressa em histórias que têm como ponto de partida a temática da emancipação feminina. De uma forma inovadora, a proposta libertária de trazer para seus textos a vida por trás das máscaras sociais, com o ensejo de desvelar sobretudo a opressão da mulher imersa em valores patriarcais, tornou-se o caminho norteador de grande parte de sua ficção.

Como uma autora à frente de seu tempo, Chopin consagra-se como uma das precursoras do movimento feminista, apesar de todas as dificuldades que teve que enfrentar para viver de seus escritos. Através de sua rica produção literária, a escritora traduziu, de forma realista e poética, a aceção plena da palavra liberdade, que, no universo feminino, desde tempos imemoráveis, ainda permanece como símbolo de resistência.

FINATTI, R. E. Freedom as the elixir of life in Kate Chopin's fiction. **Itinerários**, Araraquara, n. 54, p. 85-98, jan./jun. 2022.

■ **ABSTRACT:** *This paper seeks to analyze the theme of freedom as the elixir of life, weaving, in turn, a dialogue between the short stories “Emancipation: A Fable of Life” (1869-1870) and “The Story of an Hour” (1894), by the American author Kate Chopin. In both narratives, the symbolic setting that delineates the scenery of nature is opposed to the closed space of the cage and the house as a representation of social imprisonment. In this sense, the possibility of breaking through such barriers drives the characters’ self-realization, both in the fabled universe represented by an animal that glimpses the possibility of being free and all the implications of the search for survival and in the protagonist Louise Mallard, who, faced with supposed widowhood, imagines a new life metaphorically awakened by the spring scenario. Contesting the imprisonment of individuality and perspectives of the characters confined in claustrophobic spaces, the short stories reveal the author’s critical bias towards female limitations imposed by patriarchal ideology. To this end, the analyses will be guided by the considerations of Per Seyersted (1969, 1980), Betty Friedan (1971), Bernard Koloski (1996), among other authors.*

■ **KEYWORDS:** *Emancipation: a fable of life. Kate Chopin. The story of an hour.*

REFERÊNCIAS

ANNES, R. Do animal humano. *In*: VIEGAS-FARIA, B.; CARDOSO, B. M.; BROSE, E. (Org.). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados**. Estudos literários e humanidades médicas. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011. p. 245-246.

BEER, J. **Kate Chopin, Edith Wharton and Charlotte Perkins Gilman**: Studies in Short Fiction. New York: Palgrave Macmillan, 1997.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

CHOPIN, K. A história de uma hora. Trad. Adriana Ruggeri Quinelo. *In*: BROSE, Elizabeth R.Z.; CARDOSO, Betina Mariante; VIÉGAS-FARIA, Beatriz (orgs). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas**. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011a.

CHOPIN, K. **A vocation and a voice**. Ed. Emily Toth. London; New York: Penguin Books, 1991. (Penguin Classics)

CHOPIN, K. Emancipação: uma fábula da vida. Trad. Denise Mariné. *In*: BROSE, E. R. Z.; CARDOSO, B. M.; VIÉGAS-FARIA, B. (orgs). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas**. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011b. p. 69-70.

FRIEDAN, B. **A mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

GILBERT, S.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. London: Yale University, 1984.

JAMIL, S. Selina. Emotions in the Story of an Hour. **The Explicator**, v. 67, n. 3, p. 215-220, 2009.

KOLOSKI, B. **Kate Chopin: A Study of the Short Fiction**. New York: Twayne Publishers, 1996. (Twayne's Studies in Short Fiction Series, 65)

MOREIRA, N. M. de B. **A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin**. João Pessoa (PB): Editoria Universitária UFPB, 2003.

PAPKE, M. E. The History of an Hour. KOLOSKI, B. **Kate Chopin: A study of the short fiction**. New York: Twayne Publishers, 1996. (Twayne's Studies in Short Fiction Series, 65)

PORTELLA, O. A fábula. **Revista Letras**, v. 32, p. 119-138, dez. 1983. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19338/12634>. Acesso em: 20 fev. 2022.

ROSSI, A. Uma morte irônica: “The Story of an Hour”, de Kate Chopin. XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura: Gênero, Identidade e

Hibridismo Cultural, 2007. **Anais...** Ilhéus/BA: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007, p. 1-7. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/APARECIDO%20DONIZETE>. Acesso em: 24 fev. 2022.

ROSSI, A. **Segredos do sótão: feminismo e escritura na obra de Kate Chopin**. 2011. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara/SP. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102372/rossi_ad_dr_arafcl.pdf?sequ%20ence=1&isAllowed=y. Acesso em: 16 fev. 2022.

SEYERSTED, P. (ed.). **The Complete Works of Kate Chopin**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 1969. (Southern Literary Studies)

SEYERSTED, P. **Kate Chopin**. A Critical Biography. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 1980.

SILVESTRE, M. A. C. **Processos de construção e representação da identidade feminina em contos de Kate Chopin**. 2006. 261 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara/SP.

SILVESTRE, M. A. C. Fábula da emancipação. *In*: BROSE, E. R. Z.; CARDOSO, B. M.; VIÉGAS-FARIA, B. (orgs). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas**. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011. p. 245-246.

SOLOMON, B. H. Creating the New American Library’s Awakening. *In*: KOLOSKI, B. **Awakenings: The Story of Kate Chopin Revival**. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press, 2009. p. 61-76. (Southern Literary Studies)

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

VIÉGAS-FARIA, B. Apresentação. *In*: VIÉGAS-FARIA, B.; CARDOSO, B. M.; BROSE, E. R. Z. (org.). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas**. Porto Alegre: Luminara, 2011. p. 15-18.

WALKER, R. Kate Chopin and the Dilemma of Individualism. *In*: O’DONOGHUE, K.; OSTMAN, H. **Kate Chopin in Context: New Approaches**. New York: Palgrave Macmillan, 2015. p. 29-46.



A IMAGEM DA MULHER NO SÉCULO XIX: EDNA PONTELLIER REFORÇA OU SUBVERTE?

Ana Carla Barros SOBREIRA *

- **RESUMO:** Este artigo visa tecer reflexões sobre a condição da mulher no século XIX a partir da personagem Edna Pontellier, do romance *The awakening*, escrito por Kate Chopin. Neste texto, buscamos evidenciar a importância dos textos literários como ferramenta para análises das subjetividades etnográficas a partir da leitura de símbolos culturais como formas de manutenção de poder e de dominação, que, embora sejam textos ficcionais, traduzem através da verossimilhança a construção social, cultural e histórica de determinado período. Buscamos, a partir de diálogos entre as Teorias Decoloniais, os Feminismos de Fronteira e autores como Butler (2008), Tarrow (2009) e Caetano (2019), que tratam de questões de gênero, construir tensões entre as diversidades políticas, culturais e étnicas expressas no romance, evitando a criação de sujeitos políticos que sejam excludentes, mas sim que construam processos de tradução cultural. A utilização do romance como ferramenta de estudos etnográficos foi subsidiada por autores como Clifford (2008), Gledson (1986) e Lamaire (1989), entre outros.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Etnografia. Feminismos. Literatura Feminina. Teorias Decoloniais.

“A descrição literária sempre se abre para o cenário de outra cena, por assim dizer; ‘atrás’ das coisas desse mundo que pretende descrever.”

Michel Beaujour (1980, p. 109)

Introdução

A utilização de obras literárias como ferramenta de análise nos estudos etnográficos teve destaque a partir dos estudos da antropologia moderna, uma ciência que buscou construir estudos sobre a descrição cultural e que evidenciou

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos Linguísticos – IEL – Departamento de Linguística Aplicada – Campinas, São Paulo, Brasil. carlasobreira@bol.com.br.

também análises acerca da subjetividade etnográfica, uma variante recente que, segundo Clifford (2008), destaca os traços de manipulação das construções identitárias humanas enquanto processos artisticamente construídos.

Nesse contexto, o romance como instrumento de análise adquire um *status* de documento, pois etnógrafos, antropólogos, historiadores, linguistas, entre outros estudiosos, têm se debruçado sobre os textos literários e a partir de seus respectivos *locus* de enunciação e têm traçado caminhos para uma melhor compreensão das atividades humanas em diferentes períodos. Gledson (1986), por exemplo, em seus estudos das obras machadianas, destaca que, como muitos outros romancistas do século XIX, Machado de Assis buscou retratar a sociedade em que estava inserido, e Lamaire (1989) postula que, através da análise de obras literárias, podemos estudar os laços entre a escrita e a história em determinado período.

Fora do contexto brasileiro, em *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, James Clifford (2008) constrói um texto comparativo entre o romance escrito por Conrad, *Heart of darkness*, e *O diário e os argonautas*, de Malinowski. Para Clifford (2008), ao estudar determinada obra literária com olhos etnográficos, devemos articular pontos entre a ficção e a cultura em que a obra foi produzida, observando os meios codificados de expressão, os símbolos e as *performances* e, principalmente, a linguagem.

Dessa forma, ao interpretar a realidade em que vive/viveu, o escritor nos fornece, como estudiosos culturais, ferramentas para o entendimento de fatos passados, estabelecendo conexões entre o texto literário e a realidade que ele representa. As narrativas favorecem a mobilidade dos estudiosos entre as fronteiras questionando certezas estabelecidas, ou melhor, questiona as certezas impostas pelos estudos hegemônicos. Neste texto, porém, não nos cabe o papel de legisladores nem estamos julgando se algo se constitui como verdade ou mentira. Buscamos aqui, por meio de uma leitura possível de uma obra literária, questionar se o papel performado por uma mulher no século XIX reforça ou subverte o estereótipo construído social e culturalmente por uma sociedade hegemônica e patriarcal, buscando favorecer um papel interpretativo de mediadores entre culturas e contextos e entre saberes e ações.

Com isso, e ancorados no pensamento das Teorias Decoloniais, buscamos entender os hibridismos culturais expostos no romance *The awakening (O despertar)*, de Kate Chopin, não antecipando conceitos como se fossem constitutivos de uma história universal, mas como uma narrativa contada a partir de uma perspectiva ocidental, hegemônica, patriarcal, no século XIX, que remete a determinado local ou espaço temporal, o que acarreta processos interpretativos quanto à espacialização do tempo e o entendimento de construtos da heterogeneidade.

Por outro lado, se pensarmos politicamente, a análise de um texto literário revela processos *avant-garde* ao introduzir o conceito de agência do sujeito como narrador da história, e, atreladas a essa agência, podemos evidenciar as formações

contextuais, as conexões sociais, as responsabilidades políticas do/da autor/autora. Ou seja, ao tentar resgatar as dimensões de espaço e de tempo, começamos a perceber que as narrativas apresentadas em uma obra literária são formadas em contextos específicos por sujeitos específicos social, cultural e ideologicamente construídos e que, devido a isso, nós como cientistas sociais devemos também assumir nosso papel responsável ao interpretar as complexas estruturas de poder existentes nos espaços do texto, interagindo de forma agonística e antagonística.

Dessa forma, como propõe Bhabha (1990), estamos participando de processos de Tradução Cultural, que são constituídos de processos produtivos, dinâmicos, incessantes, sem pontos de chegada previsíveis, sem consequências controláveis e sem garantias, mas que, por outro lado, são agências políticas claras onde nos propomos a refletir sobre qual a relevância dos hibridismos culturais e dos processos de tradução que estamos construindo, para o entendimento das ideologias totalizantes e homogêneas imbuídas nos estereótipos femininos construídos pelas sociedades patriarcais.

Nesse contexto, ao tomarmos como embasamento teórico os conceitos abordados pelas Teorias Decoloniais e os Feminismos de Fronteira, cabe investigar o modo pelo qual a imagem da mulher do século XIX está marcada pelas questões de gênero, construindo um processo de desnudamento que visa despertar a criticidade e a autorreflexividade nos sujeitos, bem como dar visibilidade a posturas críticas por parte dos escritores e escritoras com relação às convenções sociais impostas pelos sistemas patriarcais, que têm silenciado as mulheres e tolhido seus movimentos.

A mulher do século XIX

No século XIX, a situação da mulher se resumia a manter um papel de subserviência à figura masculina seja ela o pai ou, depois do casamento, o marido. Em uma sociedade que constantemente se desvendou machista, a mulher sempre foi alvo de discriminação, que lhe exigia a submissão aos homens e aos seus parceiros.

Ao lançar um breve olhar para o período medieval, pode-se observar que as mulheres eram governadas pelo simples fato de serem mulheres, e Klapisch-Zuber (1990) evidencia que o controle sobre os corpos femininos e os castigos recebidos por eles eram atribuições dos homens. Aristóteles (*apud* KLAPISCH-ZUBER, 1990) destaca que as mulheres não poderiam direcionar seus desejos nem estabelecer relações com os outros, pois quem deveria cumprir o papel de sobrepujá-las era o homem.

Na Idade Média, a “caça às bruxas” foi um genocídio praticado contra os corpos femininos na Europa e na Américas, expondo muitas mulheres a agressões e à morte. Jacques Sprenger (*apud* OPITZ, 1990), um inquisidor, publicou, no final do século XV, o *Manual da caça às bruxas* e nele fazia referência aos textos bíblicos para justificar a inferioridade da mulher perante os homens.

Já ao final do período medieval, as mulheres começam a assumir diferentes papéis no desenvolvimento das cidades europeias, dando origem a novos modelos de relações de trabalho, ou seja, com o casamento, o homem e a mulher começam a formar novos núcleos de atividades econômicas. No entanto, por mais que as mulheres começassem a se destacar no mercado de trabalho, sua independência pessoal e profissional ainda estava longe de ser alcançada, isso porque, em uma sociedade machista e patriarcal, permanecia a ideia do direcionamento de a formação da mulher ser voltada para a família e para a economia doméstica, não havendo possibilidade de uma formação para a carreira acadêmica ou científica.

Segundo Alves e Pintanguy (1981), no período renascentista, que se constituiu entre os séculos XIV e XVI, o trabalho feminino era depreciado. As mulheres que trabalhavam eram vistas como inferiores pois o trabalho era uma forma de sobrevivência e de manutenção pessoal, e uma mulher “de classe” não deveria trabalhar para se sustentar, mas sim ser escolhida por um “bom partido”.

Nessa mesma linha de pensamento, até o século XIX não se tinha registros de mulheres na universidade, enquanto, intelectualmente, os homens estavam em constante desenvolvimento. Saffioti (1969) aponta que, devido às constantes formas de domínio a que as mulheres eram submetidas, elas começaram a contestar as desigualdades de gênero no que tangia ao trabalho e à educação, e, nesse contexto, um dos grandes exemplos de subversão foi a escritora Olympe de Gouges, que propôs a *Declaração dos Direitos da Mulher*, estabelecendo um grande marco na luta feminista pela igualdade. Outro ponto a ser destacado, no que se refere ao contexto do século XIX, é o surgimento do capitalismo, o que traz grandes consequências para a esfera feminina. Com a implementação das fábricas e o desenvolvimento da tecnologia, as mulheres passaram a trabalhar dentro do setor fabril em condições de trabalho degradantes e com salários inferiores aos seus colegas homens que realizavam o mesmo trabalho.

Espaços de intersecções entre a literatura e a etnografia

No início do século XX, surge uma nova forma do fazer antropológico alinhado a uma nova subjetividade etnográfica. É um momento em que nos deparamos com situações de heteroglossia, um conceito cunhado por Bakhtin (1998) que busca observar a multiplicidade de vozes nos enunciados e onde a extensa variedade de relações e interrelações da linguagem são orquestradas dialogicamente, assim:

[...] as forças centrípetas (que unificam e centralizam o mundo verbal-ideológico) e as, Forças centrífugas (processos ininterruptos de descentralização e diferença, ‘desunião’), em todo enunciado concreto, se (des)- encontram. A ‘heteroglossia’ possibilita perceber o que está na margem, incorporando as formas vivas da linguagem, como processo formativo, flexível, cambiante. Dessa forma, o

processo da fala deve ser compreendido em uma perspectiva mais ampla (como processo da comunicação cultural). (SILVA, 2003, p. 138)

Nesse contexto, os estudos etnográficos passam a repensar os conceitos de linguagem, que se tornam relevantes para a construção social dos sujeitos, e a destacar os encontros e diálogos através das diferenças que buscassem construir relações respeitadas e eticamente apropriadas quanto à experiência humana. O contato com diferentes línguas (multilinguismo) e as situações de heteroglossia incorporam uma justaposição de diferentes vozes, como se construíssem camadas de linguagens que dialogam e transitam entre si.

Dessa forma, a emergência dialógica que surge nos estudos etnográficos torna evidente uma desconstrução quanto ao mito da homogeneidade cultural nos diferentes territórios e vem propor também um novo questionamento quanto ao conceito de cultura. Para Geertz (1989), faz-se importante entender cultura enquanto uma estrutura sobre a qual as ações humanas estão fundamentadas e, portanto, pode-se analisar os conflitos interculturais. Rosaldo (1989) acredita que o aspecto estático que se atribui às estruturas culturais é um fator problemático, uma vez que essas estruturas devem ser observadas em movimento, ou serem vistas como dinâmicas abertas, que se relacionam e que constroem novas formas de relação.

O comportamento humano não se encaixa em estruturas estáticas, e o uso da linguagem deve ser observado como socialmente situado e em constante reconstituição, como propõe Foucault (1996); assim surge a noção do sujeito-agente, e

A possibilidade de perceber o papel complexo dos membros de uma comunidade na constituição de sua cultura ao invés de ver a cultura como uma estrutura normatizadora herdada, que controla unilateralmente seus membros. (MENEZES DE SOUZA, 2010, p. 296)

Desse modo, a literatura, por seu caráter heterogêneo de linguagem, passou a construir, segundo Clifford (2008), documentos importantes para as análises antropológicas, proporcionando o estudo de diferentes verdades e outras perspectivas. Pode-se observar, por meio do estudo de obras literárias, as distintas situações de subjetividades dos sujeitos, como os níveis de linguagem são articulados, as formas de desejo e de filiação cultural.

A utilização do romance como ferramenta para uma análise histórica foi sem dúvida uma revolução para os estudos etnográficos. A escola de Annales, por exemplo, destacou-se ao propor uma mudança de perspectiva para o trabalho dos historiadores, antropólogos, etnógrafos, entre outros, e Burke (1991) tratou essa proposta como uma verdadeira revolução para os estudos historiográficos.

Neste texto buscamos observar a construção de narrativas em obras literárias feitas por mulheres, ou seja, buscamos dar visibilidade a vozes de mulheres por meio de um estudo etnográfico que descortina formas de dominação e de poder, ou seja, um trabalho colaborativo e dialógico que busca construir, como evidencia Anzaldúa (2007), um “feminismo da diferença”¹. Nesse contexto, reconhecemos as formas patriarcais como grandes articuladoras da dominação feminina, mas não como únicas nem como principais, como delinea Kempadoo (2005, p. 61):

Considera-se que racismo, imperialismo e desigualdades internacionais também configuram a vida das mulheres. Além disso, enquanto o patriarcado significa a degradação de feminilidades em todo o globo onde o trabalho e a vida das mulheres são, de diversas maneiras, concebidas nos discursos hegemônicos como menos valiosos que os dos homens e a serviço dos interesses sexuais masculinos, e onde muitas vezes as mulheres são definidas e tratadas pelo estado como cidadãos de segunda classe ou como propriedade dos homens, as mulheres não são simplesmente definidas como vítimas do poder masculino terrível e paralisante ou como grupo homogêneo. Nesta perspectiva, ao contrário, elas são concebidas como sujeitos atuantes, autodeterminados e posicionados de maneira diferente, capazes não só de negociar e concordar, mas também de conscientemente opor-se e transformar as relações de poder, estejam estas enraizadas em instituições de escravidão, prostituição, casamento, lar ou mercado de trabalho. A atuação e atividade feminina, dessa perspectiva, podem então apresentar-se de diversas maneiras, às vezes contestando a dominação e controle masculinos sexualizados, dependendo de condições históricas e contextos culturais específicos.

Assim, adotamos, durante a análise da personagem de Edna Pontellier, uma desconstrução das visões do sujeito “mulher” não apostando na universalidade da identidade feminina e na opressão masculina, mas buscando tecer intersecções entre as diversidades políticas, culturais, sociais e étnicas que constituem a categoria das mulheres, evitando a criação de sujeitos políticos excludentes, que não dialogam entre si e nem com a alteridade.

Através dos estudos etnográficos dentro de uma obra literária no contexto do século XIX, não propomos uma observação da figura feminina como universal, que carrega as mesmas crenças, visões de mundo e desejos, mas uma observação de como sua identidade é construída durante a narrativa da escritora Kate Chopin sem estereótipos ou estigmas profundos. Destacamos aqui também a importância do reconhecimento do lugar do Outro, independentemente de nossa própria

¹ Para um melhor entendimento do conceito de Feminismo da Diferença, proposto por Anzaldúa, pode-se consultar seu livro de 2007 que referencio ao final deste artigo.

posição como mulher ou nosso local de fala e, como acrescenta Taylor (2000, p. 242):

No âmbito dessas perspectivas, o reconhecimento errôneo não se limita a faltar ao devido respeito, podendo ainda infligir uma terrível ferida, aprisionando suas vítimas num paralisador ódio por si mesmas. O devido reconhecimento não é uma mera cortesia que devemos conceder às pessoas. É uma necessidade humana vital.

Edna Pontellier e seus despertares: o contexto da narrativa

Edna Pontellier é a protagonista do livro *The awakening*, escrito por Kate Chopin, traduzido para a Língua Portuguesa como *O despertar* e que mais tarde se tornou filme. O romance se passa no século XIX, em Nova Orleans, e Edna, de 28 anos é a esposa de um empresário da cidade. O romance teve sua primeira edição publicada em 1899 e figura entre as obras dos romancistas americanos mais conhecidos, como William Faulkner e Ernest Hemingway.

É considerada uma das primeiras obras do sul dos Estados Unidos, constituindo uma tradição de escritas literárias modernas de autoras como Flannery O'Connor, Eudora Welty, Katherine Anne Porter e Tennessee Williams. É um dos primeiros romances americanos que tem como tema principal as questões femininas, e é considerada uma obra de referência do início do feminismo que desencadeou reações diversas entre os leitores e críticos contemporâneos.

Fazendo um breve resumo da obra escrita por Kate Chopin, trata-se de uma narrativa realista que apresenta importantes comentários sobre questões sociais alinhadas a uma grande complexidade psicológica. A narrativa se inicia com detalhes da família Pontellier: Leonce, o esposo, com uma herança crioula da Louisiana, Edna e seus dois filhos, Etienne e Raoul. O relato começa com a família de férias em um *resort* em *Grand Isle*, no Golfo do México, que era administrado por Madame Lebrun e seus dois filhos, Robert e Victor.

A vida de Edna Pontellier gira, até então, em torno de sua amizade com Adèle Ratignolle, a amiga conselheira, que sempre lhe recorda seu papel de mãe e esposa e de seus deveres para com a família. Mas, durante suas férias em *Grand Isle*, Edna conhece Robert, que se torna seu amante e lhe desperta emoções inconstantes, uma vez que ela tem que conciliar suas obrigações maternas, matrimoniais e seu desejo de estar com Robert. Ao voltar à Nova Orleans depois das férias, Edna inicia um processo de autorreflexão, reavaliando suas prioridades e colocando em primeiro lugar sua felicidade. Nessa nova forma de observação, ela começa a se isolar da sociedade de Nova Orleans e a se afastar dos deveres tradicionais associados à maternidade.

É nesse contexto que Edna vivencia momentos de introspecção, e, quando seu marido faz uma viagem de negócios, ela envia seus filhos à casa da mãe. Estar sozinha lhe concede um espaço físico e emocional que lhe faz refletir sobre o papel que ela exerce como ser humano. Em suas reflexões, Edna busca materializar sua liberdade se mudando para um pequeno bangalô, onde inicia um novo romance com Alcéé Arobin, um de seus antigos pretendentes que tinha a reputação de ser um homem livre em seus afetos. Assim, Edna desperta para sua própria sexualidade e seu primeiro despertar.

Edna também começa a se relacionar com outras pessoas e a construir novas amizades; entre elas está Mademoiselle Reisz, uma pianista famosa na região que concentra sua vida na música e em si mesma, sem levar em consideração as expectativas da sociedade. Sua forma de vida leva Edna a desejar sua independência; era seu segundo despertar.

Eventualmente, Robert, seu primeiro amante, retorna à Nova Orleans, o que os leva a reatar o romance e confessar que estavam apaixonados. Mas o namoro é curto e efêmero. Ao voltar ao bangalô, Edna encontra um bilhete de Robert afirmando que havia partido para sempre, já que não poderia manter um romance com uma mulher casada. O choque é devastador para Edna, que corre de volta à *Grand Isle*, onde havia conhecido Robert, e busca sua fuga definitiva das regras impostas pela sociedade, afogando-se nas águas do Golfo do México, talvez um despertar definitivo.

Uma leitura decolonial sob a ótica dos feminismos de fronteira

Ao observarmos a narrativa construída por Kate Chopin e o processo de construção identitária da personagem de Edna Pontellier durante seus despertares, podemos inferir que é possível pensar a imagem da mulher no século XIX a partir da literatura. As diferenças ligadas à hierarquização do gênero (BOURDIEU, 2009), por exemplo, podem ser observadas através da vazão a libido que conta com a complacência e a permissividade da sociedade quando se relacionam com a masculinidade. As questões de gênero, sem dúvida, são claramente destacadas na escrita de Kate Chopin, na qual a autora evidencia, na construção do romance, como as atribuições sociais do homem e da mulher são social e culturalmente construídas. É nesse contexto que Butler (2008, p. 24-25) aponta que:

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que o *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino.

E assim a representação dos dois sexos se pauta por uma espécie de assimetria onde “[...] os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-se assim ser vistas como naturais” (BORDIEU, 2009, p. 46). A personagem de Edna Pontellier denuncia os silenciamentos os quais eram impostos a mulher no século XIX. O mundo para a mulher fora da esfera do casamento ou da constituição familiar era impensável no contexto do século XIX, e a construção de uma dupla moral quanto às questões da sexualidade era evidente em meados do século, ou seja, para o homem, atestar sua virilidade era um ato louvável ademais de ser incentivado, enquanto a mulher deveria permanecer virgem até o casamento.

No contexto brasileiro e nessa mesma linha de pensamento, em um estudo realizado acerca das obras de Machado de Assis, Stein (1984) evidencia que o casamento e a manutenção do matrimônio eram imprescindíveis para a sobrevivência da mulher e, segundo a autora, “se o marido por qualquer motivo, principalmente o adultério, resolvesse repudiar a esposa, ela estaria liquidada socialmente” (1984, p. 34).

Dessa forma, a construção dos corpos femininos na sociedade patriarcal do século XIX está imbuída por questões de poder e de construções socioculturais, e, dialogando com essas afirmações, Haraway (1995, p. 22) destaca que “muitas correntes do feminismo tentam estabelecer bases teóricas para uma confiança especial na perspectiva dos subjugados”. Porém, neste texto, acreditamos nas diversas possibilidades de leituras e de construção de sentidos, bem como nos processos de tradução e interpretação cultural que podem ser proporcionados pelas análises etnográficas de obras literárias. Acreditamos também que o debate feminista transcende os delineamentos teóricos das ciências sociais, ou seja, a análise de uma obra literária com base nos estudos das teorias feministas induz, em grande medida, a uma visão mais autônoma das questões de poder, e deveríamos, sem dúvida, entender como os seres que são caracterizados por gênero também são socialmente situados.

Vale observar também que muitos debates feministas, segundo Strathern (2006), são fruto de uma experiência vivida, o que torna o relato etnográfico mais autêntico. Porém, não existe uma visão única para a construção de uma análise à luz das teorias feministas, o que torna o estudo plural, ao mesmo tempo que cada perspectiva sugere focos de interesse e de ideologias e, dessa forma, faz sentido formular que os tratamentos direcionados aos homens e às mulheres não deixa de ser uma construção social. Assim, concordamos com Hutt (1972) quando afirma que as diferenças entre os sexos existem e isso é inegável do ponto de vista biológico; agora, se essa diferença deve resultar em um tratamento diferenciado entre homens e mulheres, estamos tratando de uma questão a ser estudada pelas ciências sociais. Desse modo, ao observar o papel da mulher no século XIX e tendo como base os estudos decoloniais da crítica feminista, não podemos deixar de construir

reflexões pelo menos em três direções: 1. entender como estabelecer as diferenças sexuais como um eixo prioritário que é a base de uma luta teórica e política que vai de encontro aos processos discriminatórios de gênero e a favor de diversas formas, sejam elas individuais ou coletivas, de emancipações subjetivas, que visem a ampliação de fronteiras de representações e participações democráticas e que dialoguem com outros temas transversais; 2. tentar revisar as diferenças que existem dentro das próprias linhas do pensamento feminista e que contrastam pontos de vista acerca das mulheres, dos sexos e dos gêneros que possam abrir as portas para o entendimento do feminismo não como uma teoria unitária, mas como sendo plural em suas perspectivas; e, em terceiro lugar, 3. buscar multiplicar as formas que as teorias feministas possam intervir, dialogando através das diversas formas de expressão, linguagens e construção de sentidos, adaptando-se às frentes de debates, e os combates a que os diversos feminismos possam se adaptar. Dessa forma, segundo Grimson (2011), o debate feminista assume que a diferença é produzida por meio dos processos de interação, assim como as intersecções são produzidas nos processos de apropriação, de ressignificação, nas combinações, nas assimilações e na resistência.

O desafio teórico com o qual nos deparamos ao analisar uma personagem como Edna Pontellier é, sem dúvida, assumir o que Lamas (2001) destaca como uma política de identidade de numerosos movimentos que equiparam a opressão com o conhecimento único e verdadeiro, e dialoga com Haraway (1995a) quando tece críticas às teorias feministas que privilegiam, do ponto de vista epistemológico, as mulheres como um grupo social oprimido, como já destacamos anteriormente neste texto. Do seu ponto de vista, Lamas (2001) adverte que ser vítima de opressão sexual não é suficiente para dotar as questões de gênero da potencialidade crítica de articular uma representação do oprimido que cruze com as questões sexuais ou com outras narrativas de poder e de silenciamento.

Devemos então assumir um movimento entre corpos, vivências, relatos e conhecimentos e tentar contrapor diversas vozes e narrativas como também formas e estilos literários, abrindo um leque de possibilidades para dar visibilidade às várias linguagens, mesmo que contraditórias, e assim dar margens para uma sociologia das emergências, que produzem processos de tradução cultural, com tendências a criar inteligibilidades, coerências e articulações em um mundo múltiplo e diverso.

Edna Pontellier transcende a ação sociopolítica que, para algumas linhas feministas, ainda é o mais importante. Ao mesclar a escrita literária e a construção identitária da personagem, Kate Chopin apresenta a necessidade de se entender como as linguagens criativas se alternam, em uma desordem de semioses, em um processo politicamente racional que descortina a comunicação dominante do século XIX, entrecruzando as fronteiras entre as teorias, a estética e a política. A narrativa se constitui por entrecruzamentos entre os diversos *eus* de Edna Pontellier, destacando

a polivocalidade e a heteroglossia da narrativa, uma força descentralizadora que leva o leitor e a leitora a se identificarem com identidades reconhecíveis e processos de estranhamento, fissurando a ortodoxia das construções sociais.

O suicídio de Edna introduz na literatura uma nova forma de subversão contra o projeto patriarcal. A impressão que emerge da mutilação de seu próprio corpo é uma estratégia que produz uma clara simbolização que transcende a diferença e desveste as relações de poder intrínsecas do patriarcado. Um poder que mantém o controle do corpo feminino, que captura a vida social e política com métodos mafiosos. Edna, ao afogar-se, apresenta sua maior força e intimidade para uma sociedade adoecida e sem rumo, onde a crise moral dos sujeitos se reflete em suas existências fúteis, em uma imagem de corpos femininos submetidos e resignados dentro dessa sociedade. Edna, como mulher, é oprimida e busca na morte a melhor forma de subverter essa sociedade que a mantém em cativeiro. É a mulher que está inserida em um sistema opressor, e, ao construir a narrativa, Kate Chopin apresenta sua personagem como uma mulher que busca inovar a estética da recepção de seu público-leitor.

Em suma, o objetivo é apresentar um processo de transformação da condição do corpo feminino subjugado, que busca revelar a mulher-sujeito marcada pela insubordinação aos paradigmas da época, vivenciando formas de decidir e de se impor, formas de sobrevivência; que já não é a mulher megera, como estereótipo dominado, mas surge como modelo inovador de arte e de narrativa literária.

Considerações finais

A partir do que foi discutido neste texto, podemos inferir que, através da narrativa desenvolvida por Kate Chopin no romance *The awakening*, podemos entender o papel da mulher no século XIX na sociedade de Nova Orleans, no sul dos Estados Unidos. O texto, sem dúvida, denuncia a constituição de uma sociedade machista que perpetuava o papel de dominação masculina e silenciamento das mulheres.

Portanto, sem antecipar conclusões ou buscar respostas prontas para as questões femininas que não deixam de ser complexas, buscamos apontar entendimentos de questões da humanidade através da leitura e estudos com o uso da literatura para análises etnográficas, deixando abertas as portas para estudos multidisciplinares que busquem dar visibilidade às vozes menos favorecidas.

As Teorias Decoloniais, em sua essência, buscam o reconhecimento de novos saberes que possam evidenciar as diferenças e as alteridades entre os sujeitos, destacando que o processo de reconhecimento é uma das partes importantes na luta pelos direitos humanos. Se a construção das identidades participa desse processo, negá-las seria influenciar negativamente essa construção, e, dessa forma, a ecologia dos saberes, como na visão de Santos (2010), leva em conta os fragmentos e os

estilhaços de uma sociedade que busca o diálogo, os remendos e as conexões, analisando cada processo em seu próprio contexto.

SOBREIRA, A. C. B. The image of women in the 19th century: does Edna Pontellier reinforce or subvert it? **Itinerários**, Araraquara, n. 54, p. 99-112, jan./jun. 2022.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to reflect on the condition of women in the 19th century from the character Edna Pontellier, in the novel *The Awakening*, written by Kate Chopin. In this text, we seek to highlight the importance of literary texts as a tool for the analysis of ethnographic subjectivities, from the reading of cultural symbols as ways of maintaining power and domination. Although fictional texts, they translate, through verisimilitude, the social construction, culture, and history of a given period. Based on dialogues between Decolonial Theories, Border Feminisms, and authors such as Butler (2008), Tarrow (2009), and Caetano (2019), who deal with gender issues, we seek to build tensions between the political, cultural, and ethnic diversities expressed in the novel, avoiding the creation of political subjects that are excluding, but that instead build processes of cultural translation. The use of the novel as a tool for ethnographic studies was supported by authors such as Clifford (2008), Gledson (1986), and Lamaire (1989), among others.*

■ **KEYWORDS:** *Decolonial Theories. Ethnography. Feminisms. Women's Literature.*

REFERÊNCIAS

ALVES, B. M.; PINTANGUY, J. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ANZALDÚA, G. **Bordlands. La Frontera. The new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

BAKHTIN, M. **The dialogic imagination**. Austin: University of Texas Press, 1998.

BEAUJOUR, M. **Miroirs d'encre**. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

BHABHA, H. **Nation and Narration**. Londres: Routledge, 1990.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BURKE, P. **A revolução francesa da historiografia**. A Escola de Annales (1929-1989). São Paulo: UNESP, 1991.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

- CLIFFORD, J. **A Experiência Etnográfica** – antropologia e literatura no século XX. 3. ed. Editora UFRJ: 2008.
- CHOPIN, K. **The Awakening. (El despertar)**. Tradução de C. González Groba. Ed. Salamanca: Ediciones Colégio de España, 1899.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola.Sao Paulo. 1996.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**.1ª edição. Editora LTC. 1989.
- GLEDSON. J. **Machado de Assis: ficção e história**. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1986.
- GRIMSON, A. **Los Limites de la Cultura**. Critica de las teorías de la identidad. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- HARRAWAY, D. **Ciencia, cyborgs y mujeres**. La reinención de la naturaleza. Valencia: Cátedra, 1995a.
- HARRAWAY, D. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 07-41, 1995b.
- HUTT, C. **Males and Females**. Harmondsworth: Penguin Books, 1972.
- KEMPADOO, K. Globalizing Sex Worker Rights. *In*: KEMPADOO, K.; DOEZEMA, J. (orgs.) **Global Sex Workers: Rights, Resistance and Redefinition**. Nova Iorque, Routledge, 2005. p. 1-28.
- KLAPISCH-ZUBER, C. As normas do controlo. *In*: DUBY, G.; PERROT, M. **História das mulheres: a Idade Média**. São Paulo: Afrontamento, 1990. p. 25-28.
- LAMAIRE, R. M. The Semiotics of private and public matrimonial systems and their discourse. GLENTE, K. (ed.). **Female Power in the Middle Ages**. Reitzel: Kopenhagen, 1989. p. 77-104.
- LAMAS, M. De la autoexclusion al radicalism participativo. Escenas de um processo feminista. **Debate Feminista**, Mexico-DF, n. 23, p. 97-124, 2001.
- MENEZES DE SOUZA, L. M. Cultura, língua e emergência dialógica. **Revista Letras e Letras**, Uberlândia, v. 26, n. 2, p. 289-306, jul./dez. 2010.
- OPITZ, C. O quotidiano da mulher no final da idade média. *In*: DUBY, G.; PERROT, M. **História das mulheres: a Idade Média**. São Paulo: Afrontamento, 1990. p. 353-440.
- ROSALDO, R. **Culture & Truth. The remaking of social analysis**. Boston: Beacon Press, 1989.
- SAFFIOTI, H. I. B. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. São Paulo. Livraria Quatro Artes, 1969.

SANTOS, B. de S. **Refundación del estado en América Latina:** perspectivas desde una epistemología del Sur. Instituto Internacional del Derecho y Sociedad. Programa Democracia y Transformación Global. Lima, julio de 2010. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Refundacion%20del%20Estado_Lima2010.pdf. Acesso em: 25 maio 2022.

SILVA, L. A. V. **Salud y producción de sentidos en lo cotidiano: prácticas de mediación y translingüística bakhtiniana,** Interface - Comunic, Saúde, Educ, v.7, n.13, p.135-48, 2003.

STEIN, I. **Figuras Femininas em Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

STRATHERN, M. **O gênero da dádiva:** problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Tradução de André Villalobos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.



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 Clarice¹ escolheram narradoras ou narradores “estranhos”, que

* Universidade Federal de Uberlândia – UFU – Instituto de Letras e Linguística – Uberlândia, Minas Gerais, Brasil – cynthia.costa@ufu.br.

¹ 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*², 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 periclitância. 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”³ 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:

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

³ 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”⁴ (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.

⁴ 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”⁵. A favor desse argumento está o

⁵ “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.



A BIOBIBLIOGRAFIA DE JÚLIA MARIA DA COSTA EM LUNARDI: TANATOGRRAFIA DE AUTORIA FEMININA

Augusto Rodrigues da SILVA JUNIOR*
Sara Gonçalves RABELO**

- **RESUMO:** Em uma sociedade ainda pouco aberta para a literatura de autoria feminina, Júlia Maria da Costa se portou, na segunda metade do século XIX e início do XX, como mulher, escritora e artista. Com relatos de angústias e caminhos autobiográficos e literários, Júlia nos deixou, em poemas e cartas, seus textos, amores e angústias narrados a partir de profundos vínculos palavrados que compõem essa tanatografia vespéral. Quase esquecida, quando abordamos a literatura de autoria feminina, encontramos nela um diálogo com a sociedade patriarcal e opressora: Júlia se coloca ora revolucionária, ora contida em busca da sua expressão artística. Assim, na necessidade de retomar autoras brasileiras e de superar os entraves impostos a essas vozes autorais no cânone, objetivamos rememorar Júlia Maria da Costa de forma dialógica – utilizando o processo tanatográfico e biobibliográfico (BAKHTIN, 2018) na pena de Adriana Lunardi. Em seu livro de contos, *Vésperas* (2002), muitas mulheres voltam para personificar e habitar esse universo autoral cerceado. Com base nos estudos de Zahidé Muzart (2000; 2001), Beauvoir (1970), Woolf (2019), Gagnebin (2006), dentre outras, delinearemos caminhos e imagens que reconstruam uma busca por liberdade, pela voz e até mesmo pela condição autoral.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Adriana Lunardi. Biobibliografia. Júlia da Costa. Tanatografia Feminina.

De uma escritora desconhecida resta sua obra e suas datas biográficas: Júlia Maria da Costa nasceu em 1844 em Paranaguá, viveu um tempo em São Francisco e morreu em Paranaguá no dia 2 de julho de 1911. O dia que veio ao mundo é impreciso, mas sua filiação é certa: filha de Alexandre José e de Maria Machado da Costa. Júlia perdeu o pai no Paraná, quando tinha dez anos, e passou a morar com a

* Universidade de Brasília – UnB – Departamento de Teoria Literária e Literaturas – Brasília, Distrito Federal, Brasil – augustorodriguesdr@gmail.com.

** Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Goiano – IF Goiano – Campos Belos, Goiás, Brasil – sara.rabelo@ifgoiano.edu.br.

mãe em São Francisco do Sul, Santa Catarina. Obrigada a casar com o Comendador Costa Pereira, trinta anos mais velho, algo comum no século XIX, Júlia realizou ações volitivas que propiciaram mudanças sociais e uma vida relativamente confortável em decorrência da posição política do marido em uma cidade pequena. Apesar da possível relevância para a literatura brasileira, é pouco conhecida. Por isso, nosso trabalho reside na busca de elementos biobibliográficos que definem sua trajetória como mulher e artista.

Estudada por Zahidé Lupinacci Muzart, teve uma coletânea de textos publicada em 2001: *Poesia – Júlia da Costa*, fruto da reedição das obras *Flores dispersas – 1ª série*, de 1867, *Flores dispersas – 2ª série*, de 1868, e de poemas publicados no periódico Paranaguá em períodos distintos.

Por ter sido tão pouco publicada, a obra de Júlia da Costa é de difícil acesso, e a maioria dos dados sobre ela é resultado do material indicado e de uma pesquisa integrada feita pela Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Fundação Casa de Rui Barbosa. Esse conjunto de pesquisadoras (apenas mulheres!) gerou dois volumes consideráveis, intitulados *Escritoras brasileiras do século XIX*, publicados, inicialmente, em 1999.

Também sobre a autora há os livros *Vida de Júlia da Costa*, de 1953, escrito por Rosy Pinheiro Lima, que utiliza cartas para estabelecer a sua trajetória. Destaque-se ainda *Traços da vida da poetisa Júlia da Costa*, de 1982, escrito por Carlos da Costa Pereira, o qual desfez equívocos e inverdades, segundo Muzart, sobre a vida pessoal e conjugal dela. Sua geopoiesia movimentava elementos românticos ligados ao gótico, com temas obscuros e negativismo. Certa melancolia e um desejo de fuga da realidade também compõem suas abordagens e sentimentos femininos do mundo. “Trevas”, escrito entre 1882 e 1883, é um bom retrato dessas nuances:

Trevas

Ouve-me ainda! Do sepulcro à noite
Surtem fantasmas soluçando prantos!
– O bronze geme gemedora nota ...
Quero ouvir da araponga os cantos.

A tumba é fria... adormeci? quem sabe?!...
Sinto-me inerte a tiritar com o frio!
Minhas auroras, onde foram elas?...
Minhas auroras de formoso estio?!

Dormi – quem sabe?!... tanta sombra vejo!
O meu passado... o que sonhei, meu Deus!
É tudo negro – nem um astro ao menos,
Nem uma estrela a cintilar nos céus!
(COSTA, 2001, p. 275)

No poema presenciamos a dor e as angústias da noite, o acordar e o dormir sem saber exatamente o que aconteceu. O elemento sepulcral indica uma escrita de morte (tanatografia) aos moldes baudelairianos e machadianos – mais famosos na época. A araponga imiscui-se em sua voz e seu canto ressoa escuridão e passado, chilreando ausência de estrelas e de auroras. Com o mal-estar do feminino diante da civilização pressentimos algo de Blake e de Poe nessa insustentabilidade de ser. Da tensão entre o sepulcro e a tumba, o bronze e o passado, o metafísico também se torna essa saída para uma existência palpável diante de tantas contradições.

Em perspectiva biobibliográfica, percebemos também traços do período mais conturbado de sua vida, quando as trocas de cartas com um amor não concretizado – o Sr. Carvolina – cessaram de acontecer:

IX

Ontem, fui feliz por momentos...

Onde estava? Não sei, sonhei muito... depois veio

O silêncio e o despertar monótono dos sonhos...

Desejava falar-te, mas como? Como, se o impossível me cerca?!

Amo-te, ó filho da minh'alma!

Agora começo a vida, mas essa vida do coração que se confunde com o perfume das flores e com o murmúrio dos ventos...

Abençoado sejas tu, que me fizeste sentir o amor, esse fantasma errante, tantas vezes procurado em meus sonhos de criança!

Adeus.

Desculpa escrever-te a lápis, há sobre mim vigilância extrema...

Amanhã, é o primeiro de julho; espero uma poesia, ouves?

(COSTA, 2001, p. 166)

O poema aponta para uma solidão profunda. O passado, sempre “presente”, denota ausências que se transformam em grafite (lápís). Esquecida pelo mundo, sua poesia também foi sendo esquecida e só (no) agora começa a circular em seu devido lugar. A partir dessa movimentação editorial, vemos uma mulher que se inseriu nos espaços de poder e que se incluiu na sociedade, na literatura, na compreensão, pela poesia, da cruel máquina do mundo patriarcal. Costa foi esquecida, e o esquecimento, a não circulação da mulher na condição de escritora brasileira, era comum: mas suas cartas e seus versos irrompiam como forte resistência.

O caso de Júlia, mais do que qualquer uma das outras autoras estudadas por Muzart (2001), rememora-nos que, em pleno século XIX, muitas delas abriram espaço no campo artístico. Na antologia organizada pela pesquisadora, além de Júlia da Costa, outras mulheres também se colocaram como mulheres escritoras no século XIX, como Maria Augusto Guimarães (1851-1873), Rosália Sandoval (1876?-1956) e Matilde Urich de Almeida (1881-1953), entre tantas outras que

ficaram registradas em poucas páginas e outras que deixaram uma grande quantidade de escritos que ainda hoje seguem em estudos biobibliográficos. Integra-se a essas artistas denominadas simbolistas a primeira romancista brasileira, Maria Firmina dos Reis, e a precursora (embora contemporânea) de Cora Coralina: Leodegária de Jesus.

As questões abordadas por Júlia e pelas autoras citadas evidenciam uma sociedade na qual “toda a história das mulheres foi feita pelos homens” (BEAUVOIR, 1970, p. 167). Ressalte-se que o ser humano sempre caminhou com o desejo de superioridade e imposição na sociedade em que a possível humanidade é, de fato, masculina, ao mesmo tempo em que a mulher não é definida em si mesma, “ela não é considerada um ser autônomo” (BEAUVOIR, 2000, p. 238). A mulher, como um “segundo sexo” na humanidade, carrega a culpa, carrega a maternidade e carrega corpos – o dela e o dos filhos –, além das relações amorosas, como é o caso de Júlia

Nas idas e vindas, o amado Benjamim Carvolina usou o celibato como desculpa para não viver com a autora na condição de viúva. Segundo Muzart (2000), é mais provável que a diferença de idade entre os dois fosse o real problema. Costa era cinco anos mais velha, e talvez tenha sido esse o motivo para essa falta de comprometimento. Com um melancólico casamento, justificado pela desilusão amorosa anterior, quatro anos depois da primeira fuga, Júlia vê reacender, com o retorno de Carvolina à cidade, um possível desenlace feliz para o amor entre os dois, segundo Muzart (2000). Mas todo esse sentir era pretexto para a escrita epistolográfica. Com o regresso desse amado inalcançável, Júlia e Carvolina voltaram a trocar cartas, deixadas em lugares inusitados. Entretanto, ele deixa a cidade mais uma vez, e, a partir de então, a poesia da autora se torna mais melancólica, como pode ser visto no poema “Súplica”, de 1881:

Súplica

Nas noites brancas distraída eu vejo
Vagar nos mares solitária luz;
Se a lua é clara mais a luz se mostra
Do azul das ondas ressurgindo a flux.

Se a lua é clara, encarando a terra
Sinto-me triste com a dor vergar;
Pois ouço vozes que me acordam sonhos
De um outro mundo que me faz cismar.

Olho tristonha para o mar que geme
Para esse mundo que eu adoro já,
E sinto n’alma um terror sem nome
Por essa lousa que me aguarda – lá.
(COSTA, 2001, p. 167)

A fluência, gótica e quimérica, ressaltada não só pela solidão, mas também pela loucura e pelo delírio, abriga vozes de outro mundo que a fazem cismar. Biograficamente ela realmente demonstrava, em cartas, essa falta de preocupação com o dormir. Triste com o que acontecera em sua vida, principalmente pelas diversas rejeições do amado (note-se que o poema é de 1881), ela vai dedicar-se à escrita e à pintura. Uma aura de dor e tristeza alia-se a um desejo sepulcral e tanatográfico dessa “lousa” que a aguarda “lá”. Ressalte-se que esse aparente sofrimento biográfico engendrou geopoiesia em bibliografia. Na relação biobibliográfica com o todo, em uma mistura ficcional e atual, Júlia evocou algo que ainda era muito difícil naquele período: a mulher na literatura. Com uma vida assegurada pelos padrões que o casamento lhe proporcionou, Júlia conseguiu aquilo que Woolf postula ao dizer que: “Com dinheiro e tempo livre a seu dispor, naturalmente as mulheres se dedicarão mais do que até aqui foi possível ao ofício das letras. Farão um uso mais completo e sutil da ferramenta da escrita. Sua técnica será mais audaciosa e mais rica” (WOOLF, 2019, p. 18).

Atrelado a questões femininas advindas do pensamento contemporâneo, constatamos que Júlia realizou atividades incomuns para a mulher da época. A sua trajetória como escritora em uma sociedade tradicional do século XIX, algo até então reprovável, mostra-nos o caráter contraditório entre espírito e matéria, emotivo e racional, ideal e real. O certo é que até o fim da vida, mesmo praticamente cega, a escritora fez versos, pinturas e ainda desejava escrever um romance.

É a partir desses motes biobibliográficos e artísticos que Adriana Lunardi vai criar uma obra curatorial que evidencia marcas dialógicas que a contemporaneidade vem buscando na criação artística e crítica. Traços marcantes decorrem das diversas vozes, além da de Júlia da Costa, que propiciaram o retorno dessa grande autora da literatura brasileira para o imaginário atual de forma prosificada e personificada.

Em *Vésperas*, cada narrativa possui uma peculiaridade que culmina na finitude humana. A tradição de narrativas que culminam no trespasse de um ser – tais como nas tradições patriarcais dos Evangelhos e socráticas – dá lugar aos últimos passos de mulheres artistas. Em “Ginny” é retratado o suicídio de Virginia Woolf e toda a sua preparação para o afogamento; na narrativa “Dottie”, Parker passa seus últimos momentos junto ao cão Troy na solidão de um quarto de hotel; no conto “Ana C.”, a escritora aparece nos momentos finais da vida de um amigo que recorda o fim da própria Ana Cristina Cesar; no conto “Minet-Chéri” (apelido de Colette), ela é visitada por uma de suas personagens perto da hora de morrer; em “Clarice”, uma adolescente visita o túmulo da autora – instaurando uma espécie de diálogo dos mortos com vivos; em “Kass”, Katherine Mansfield encontra um momento de equilíbrio e paz antes de sua partida; em “Victoria”, um homem lê, no jornal, sobre o suicídio de uma mulher com o mesmo nome da sua esposa, Sylvia (Plath); em “Flapper”, Zelda Fitzgerald dança enquanto o sanatório onde vive está em chamas. Por fim, em “Sonhadora”, Júlia da Costa

lamenta a falta de tempo para terminar seu romance, já que a finitude a alcançara antes de sua escrita.

Busquemos, pois, nesse instante, uma construção biobibliográfica de Júlia da Costa no conto “Sonhadora”, presente no livro *Véspera* (2002). Neste, a autora personificada vive, constantemente, essas aflições diárias perceptíveis na atmosfera biográfica e bibliográfica desvelada nos parágrafos anteriores. Adriana Lunardi, autora catarinense, busca várias escritoras que viveram esse contexto conturbado para a autoria feminina, nem sempre reconhecidas e/ou apagadas tão somente pela condição de gênero. As trajetórias de escritoras no ocidente marcam-se pelos mecanismos de controle – patriarcais e editoriais, mas as conquistas e lutas em tantos setores reverberam na literatura e no direito à autoria.

Em cada um dos elementos (contos) da obra *Vésperas*, publicado em 2002, Lunardi retoma biobibliograficamente grandes autoras da literatura mundial. Busca, na memória coletiva da época, fatos acerca das escritoras que compõem seus contos que ocorreram ou que foram divulgados pelos diversos meios de comunicação. Aproveita-se ainda dessa espécie de esquecimento coletivo e estabelece, pelo literário, uma recuperação curatorial polifônica e dialógica (RABELO, 2021), com o objetivo de mostrar, discursivamente, a morte das personagens e as demais situações que a tanatografia pode desvelar.

No conto “Sonhadora”, que retoma Júlia da Costa, é possível constatar uma intensa preocupação com o procedimento de construção, a forma, ou seja, o ato de contar uma história que ainda traduz uma inquietação geopoética em relação aos fatos necessários para o desenrolar das tramas – biográfica e bibliográfica. Para a construção da Júlia-Sonhadora, Lunardi se baseou nos estudos que são desdobramentos desse processo e nas lacunas e metáforas espalhadas por Júlia em poemas, cartas e silenciamentos.

Essa retomada faz com que a condição vespéral de Júlia da Costa tenha voz e não o silenciar histórico. Nessa continuidade de vozes que retoma – no dever de memória que renova o cânone e retoma a imagem feminina nos vários campos do saber humano –, Júlia se faz presente:

Então resolvi pesquisar uma autora obscura, que provocasse essa reação de surpresa no leitor. A Universidade Federal de Santa Catarina tinha feito uma pesquisa sobre autoras que incluía a Júlia da Costa. Descobri que ela tinha nascido e vivido em lugares que eu conheço bem. Achei incrível saber de uma poeta que publicava em jornais e que tinha tudo para ser canônica, mas foi esquecida. Além disso, ela era uma figura interessante. Nem ficcionalmente eu alcançaria uma autora como essa. Fiz da história dela um exercício gótico, situado naquela ilha de São Francisco [do Sul de Santa Catarina], durante o inverno. Talvez seja o conto mais gótico que escrevi. (LUNARDI, 2016, p. 23)

No conto, Lunardi realiza uma estilização dialógica do gótico com aquela aura tanatográfica de Júlia. Se entendermos o conceito como uma escrita expressiva, ela se revela transgressora e faz da curadoria polifônica uma força movente para a imagem de autora. “Sonhadora”, por sua vez, transgride as formas dos outros contos: somos testemunhas de um ambiente sombrio, “clarescuro”, justamente em um tempo de isolamento criativo. O epíteto “sonhadora” está profundamente ligado ao sonho acordado de forças realmente obscuras de quem não se realizou como escritora, nem como amadora. A poeta, cada vez mais isolada da vida social, fez da arte sua profunda missão. Quase um sacerdócio aos moldes parnasianos e simbolistas – para pensar de acordo com as escolas patriarcalmente definidas no cânone. Nossa hipótese de pesquisa é a de que Júlia, bem como outras escritoras, se tivesse circulado, certamente estaria à altura de Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens, além dos paranaenses Emiliano David Pernetá, Dario Veloso e Jean Itiberê, dentre outros.

O traço gótico evidencia-se no todo da sua geopoésia e, segundo Muzart, é possível ver “delinear-se uma personalidade muito interessante: forte, decidida, às vezes audaciosa, antes de mais nada, porém, uma mulher que se antecipou à sua época e que, por isso, muito sofreu” (MUZART, 2001, p. 15). Esse mal-estar de *fin de siècle* e a incontestável desolação, presença marcante de uma mulher que escrevia, foram aproveitados literariamente por Lunardi.

Em *Vésperas*, a Júlia personificada relata aquele que seria o seu primeiro romance. Nada mais que a narrativa de sua própria trajetória, ou seja, a de uma jovem que se apaixona, mas é abandonada pelo ser amado. Neste, a jovem, após saber que o amado se casara com outra, acaba também se casando. O mesmo aconteceu com Júlia, que, ao saber da notícia do casamento de Benjamim Carvolina, grande amor da autora, também se casa, mas exige que nunca seja tocada. Esse uso da vida da autora na construção da personagem caracteriza uma curadoria biobibliográfica, já que dados da vida, elementos epistolográficos e estilizações dos poemas mais confessionais foram usados para essa construção narrativa. Segundo Muzart (2001), as cartas trocadas entre Carvolina e Júlia param neste período, entre o descobrimento do casamento do amado com outra até o seu reencontro, em 1874, como é relatado na carta abaixo:

Eu não devia pensar mais no teu amor, porque uma barreira de ferro nos separa;
mas vi-te e todas as alegrias da minha mocidade, surgiram ante mim na luz do teu olhar!

Vi-te e meu coração despertou em um soluço!...

Dois anos! Se soubesses qual tem sido minha vida nestes dois anos de pesadelo medonho, terias pena da tua pobre amiga!

Forçada a dar a mão de esposa a um homem que não amava, contemplei com as lágrimas nos olhos a queda das mais doces esperanças que nutria! Chorei por ti e por mim; mas nesse dia em que tudo para nós, era negro, fiz um protesto, que tenho cumprido fielmente.

Minha coroa de virgem está imaculada. Que espero? O impossível. Meu sonho de moça, escarhecado e calcado, ainda não desabrochou ao influxo da vida.

Amo-te, com todos os esplendores da minh'alma. Vivo como um anjo debruçado sobre o abismo. Odeiam-me? Logo que eu tenha o teu amor, que me importa o mundo? (COSTA, 2001, p. 377-378)

Júlia passa por vários processos: a rejeição do amado, o casamento por conveniência e a vivência em uma cidade cheia de tabus e preconceitos inerentes à época, o que serviu para acentuar as mudanças que Júlia da Costa iria vivenciar daquele período até seu trespasse em 1911. Júlia mudou o cabelo, algo quase impensável na época e somente indicado para, ou realizado por, prostitutas e algumas poucas artistas – como foi o caso de sua contemporânea fluminense Chiquinha Gonzaga. Então, uma vez abandonada, ela passou a participar e a fazer festas em casa e instaurou uma nova fase – que terminou quando o marido falecera. Apesar de ser um ícone para a cidade, após a morte do Comendador, Júlia se fechou cada vez mais e passou os últimos oito anos em casa, contando somente com duas fiéis ajudantes que zelaram por ela, cuidaram do casarão e conservaram seus desenhos e pinturas. Segundo Muzart (2000, p. 404), “a solidão [de Júlia] se tornou cada vez maior depois da morte do Comendador, que a habituara a receber figuras da sociedade catarinense. Viúva, a poetisa vai ficando cada vez mais expurgada da vida de festas”.

No conto, para informação do referencial biobibliográfico lunaradiano, temos a curadoria polifônica e tanatográfica do último dia da vida de Júlia. Na aura e peso dos oito anos de isolamento, a narradora-curadora relata mais um dia comum para a senhora e suas **empregadas**: Izídia e Maria Preta. Cega, mas em meio a seus desenhos, Júlia relata às ajudantes o romance que pretende escrever. Mesmo sem conseguir enxergar com clareza, ela continua fazendo suas ilustrações – conectadas à aspiração de escrever um livro em prosa:

Maria Preta se benze. Espia a cidade através da janela empanada de vapor. Dia aziago, diz para si mesma, dando as costas à paisagem. Ao voltar-se, tropeça no balde onde as cinzas de achas mortas se acumulam. Má sorte, repete paralisada pelos sinais. Izídia adentra a cozinha, os olhos vermelhos de sono, o avental branco ainda por atar. Pergunta se a água já ferveu e destapa a chaleira. Murmurando uma resposta evasiva, Maria Preta trata de engordar o fogo com pedaços de lenha. Há semanas o fogão tem permanecido constantemente aceso.

A patroa dera de passar as noites em claro, desenhando sem importar-se se a luz é pouca ou o frio extremo. (LUNARDI, 2002, p. 105)

Acostumadas a ver diariamente os traços desenhados, com a consciência de que cada uma ajudará a senhora a escrever seu romance, Júlia pede para que encontrem lugares, em meio às demais figuras, para colocarem mais imagens. Os desenhos, que têm o objetivo de auxiliar na escrita daquilo que seria o único romance da autora, nunca chegam a ser usados: “É o cenário do romance que escreverei, a patroa explicava, animada, indicando o local exato em que o quadro devia ser pendurado” (LUNARDI, 2002, p.106).

A Júlia que não se tornou romancista em vida também retorna nessa condição na prosa dessa organização biobibliográfica de Adriana Lunardi. Não há resquícios desses originais, segundo Muzart (e naquilo que conseguimos sobre a autora). Mas o desejo de escrita prosaica e o sonho contínuo de ser autora de algo maior que sua poesia se assemelha à sua trajetória. Trajetória, digamos, um tanto romanesca, ou seja, que trata das melancolias de um amor perdido e de um livro que nunca foi escrito:

Excitada, a patroa não ligava aos anelos de Maria Preta. Deslocava-se de lá para cá, como se fosse redecorar a casa inteira. Transformarei este lugar em estúdio, ela dizia, vislumbrando nova função para a sala, que há tempos não via uma recepção. A última tinha sido o velório do comendador. Deste então, as cortinas se cerraram, o lustre central não era aceso e até a prataria perdera o brilho. Viúva, Júlia já não circulava entre convidados, fazendo-os suspirar de orgulho por partilhar de companhia tão famosa em toda a província. De Desterro à intendência do Paraná conhecia-se a extravagância de dona Júlia da Costa. (LUNARDI, 2002, p. 107-108)

A taciturnidade de Costa retrata resquícios daquilo que movimentava ecos de um século de romantismo com o mal-estar que desembocou no símbolo. Da exaltação das emoções, do pessimismo e do escapismo, na solidão dos trópicos, Júlia passou a viver uma realidade só sua. O sonho de escrever o romance passou a ser seu único motivo para viver, deixando de lado as festas e o brilho que marcaram uma época de salões e de *glamour*. A extravagância cedeu lugar à penumbra e ao luto: daí a iminência do gótico numa aura entre a masmorra e a espera do fim, uma escrita que a mantém viva e pinturas que a enterram.

Em perspectiva comparativista, outra autora que viveu lamentações semelhantes, no período entre o romântico e o simbolismo, foi Maria Firmina dos Reis (1822-1917). Considerada a primeira romancista brasileira, com *Úrsula* (1859), Firmina foi também a primeira autora abolicionista em língua portuguesa, como postula Soares e Silva (2020). De maneira semelhante, segundo Muzart (2000),

assim como a paranaense, a autora maranhense se perguntava o que era a vida: “As duas poetisas estão de acordo sobre as dificuldades da vida cotidiana. A vida é curta e espinhosa, / estéril por natureza, / sem luz, sem ar, sem verdura!”, canta Júlia da Costa; e ecoa o texto de Maria Firmina: *A vida para mim está nas lágrimas*” (MUZART, 2000, p. 270).

Assim, como mulher do seu tempo, as lamúrias vividas por Costa eram transformadas em escrita e arte. Não tão conhecida como Maria Firmina dos Reis, a qual “não só comprova que houve mulheres escrevendo antes do século XX, como também tece temáticas que só seriam abordadas no século posterior ao que convivia” (SOARES; SILVA, 2020, p. 111), Júlia tece o mesmo caminho ao versar sobre questões como o matrimônio e o amor, o preconceito e a condição da mulher como artista.

Lunardi movimenta, como curadora, aquilo que vivera Júlia na sua prática de escrita. Retoma, então, a vida de Costa exatamente para encontrar essa aura de fim de século:

– Cerúleo – corrige a patroa –, a cor de alguns dias de outono. Aqui começa minha história. É domingo. A igreja está cheia. Todos ali são velhos conhecidos, por isso as meninas se cutucam, curiosas, perguntando umas às outras quem é o rapaz estranho na terceira fila. Até chegar a vez de Lúcia, nossa protagonista, reparar no desconhecido. A mãe, que tudo percebe, implora discrição. Obediente, Lúcia volta os olhos para o missal e segue o coro das orações. Na saída, a chance de ver o estrangeiro ressurgir, graças a um acidente fortuito. Um condutor, novato, perdera o controle de seu cavalo, que relincha, atordoado, ameaçando invadir o átrio da casa paroquial. O pequeno espetáculo distrai a atenção geral. Enquanto os homens tentam acudir, as mulheres, impressionadas pela violência, dão-se as mãos e reprimem “ais” debaixo de lençinhos. É ali, em meio a essa confusão, que Lúcia vê José e José a vê, pela primeira vez. São os únicos a não dar importância ao episódio que irá animar as conversas do fim do dia. Preocupam-se somente em saber se causaram impressão um ao outro (LUNARDI, 2002, p. 111-112).

Depreende-se nessa atmosfera do amor não correspondido. Jovial e necessário é o prenúncio de uma ausência – que leva à escrita. A postura radical da artista, lembrando uma imagem que ficou de Camille Claudel para a posteridade, vai ganhando novos contornos com Lunardi:

Júlia silencia, de repente. Parece distrair-se ou dormir. Mas limpa a garganta e pergunta que painel vem em seguida.

– Os envelopes de onde saem pedaços de papel colorido.

São poesias, as muitas que José e Lúcia trocam, e também partituras escritas para ela. Na sequência, há uma cena na campina, onde descreverei o passeio em que juram amor eterno.

– E aquele, dos baús e malas sobre um tapete de fitas? (LUNARDI, 2002, p. 111)

Epistolografias e quinquilharias movem essa curadoria polifônica e colocam a autora num painel mais humanizado e cercada de papéis. Na alcova, as quinquilharias e envelopes, trechos de confissões e de uma profunda solidão circulam um corpo que se movia tão somente para a arte. Uma decadente petulância arrolava, numa espécie de lavoura arcaica revisitada, assombros e fantasmagorias:

Nesse momento da narrativa. Maria Preta se junta ao grupo. Traz café e pão recém-assado, que deposita no aparador. A indolência própria da juventude deixa que ela indague abertamente à patroa quanto aos planos para o livro. Por exemplo, o que quer dizer esse buquê sobre a cama?

Izídia, sentindo-se ainda mais responsável depois da invasão da colega, sugere à patroa que descanse. Tenta mesmo forçá-la a ir para o quarto, mas Júlia se gruda à poltrona. Izídia suspira, cedendo a obstinada resistência da outra. Com o dedo em riste, Júlia dá seguimento ao livro que nunca será escrito. (LUNARDI, 2002, p. 112)

No conto “Clarice” e no conto “Sonhadora”, essa memória de mulheres de setores da minoria também avulta. Ao escolher essas figuras subalternas, os símbolos ganham contornos prosaísticos: o romance dentro do conto, a vida na bibliografia:

– É o buquê de casamento de Lúcia que desposou um comerciante rico, influente e trinta anos mais velho do que ela. Aceitou-o depois de ouvir notícias do noivado de José no Desterro. Reparem que as flores coloridas se espalham, acentuando o branco dos lençóis. O capítulo revelará a combinação entre os noivos na hora do arranjo matrimonial.

Júlia faz uma pausa proposital, testando a atenção das ouvintes.

Maria Preta é a mais curiosa.

– Que pacto?

– Uma exigência – corrige Júlia. – Lúcia fez o futuro marido jurar que ele não iria tocá-la, nem naquela noite, nem em outra qualquer (LUNARDI, 2002, p. 113)

Acompanhamos, então, aquilo que nunca fora colocado em palavras. No excerto curatorial-polifônico, Júlia narra toda a história para as companheiras

de casa e cuidadoras. Os personagens, Lúcia e José, pseudônimos para Júlia e Carvolina, se conhecem após a missa. Usando os desenhos de anos, Júlia passa por cada um, sabendo a sua localização exata, e usa-os como substrato para redigir (contar) o que aconteceu na vida dos dois jovens. A inevitável separação faz com que os dois sigam caminhos diferentes e se casem com outros: Lúcia com o tal comerciante trinta anos mais velho e José, após partir, provavelmente também se casa. O peculiar no conto vespéral é que Lunardi narra, sugestivamente, aquilo que Júlia não pôde escrever dada a finitude humana e o silenciamento (do) feminino. Os detalhes nos remetem a uma aura de romance simbolista, levando em consideração que há traços místicos e góticos ao mesmo tempo em que há um foco na emoção.

“Sonhadora” não é somente o texto mais místico de *Vésperas*, mas também é o que dá mais detalhes sobre a vida de uma autora personificada. Por ser uma das escritoras mais distantes do imaginário popular e, por isso, a que precisa de mais detalhes, o conto de Costa é extenso e denso. Revela detalhes que nos convidam a conhecer melhor o trabalho dessa autora-personagem tanatograficamente construída. Biobibliografia que nos leva a enxergar uma romancista rediviva – enterrada na própria imagem de autora.

O trabalho feito por Lunardi estabelece, então, a informação criativa de uma curadoria polifônica em que retomar dialogicamente a voz de uma outra guia a leitora (e o leitor) a uma memória de seres de papel que se confundem entre si e com seres que passaram pelo mundo. É oportuno afirmar que os indícios dessa curadoria artística são ampliados pelo viés literário. O trabalho curatorial de recontar e citar tudo que fora feito em pesquisa enforma elementos polifônicos justamente pela arte. Uma vez que pouco há da obra da autora paranaense, fica evidente que, ao unir as duas teorias (tanatografia e curadoria), a recepção crítica também executa um movimento de memória e revisão do cânone. Altera profundamente o grande tempo de existência da autora analisada e a insere no cânone em novo cânone – revolucionário e necessário.

Nesse período de força curatorial narrado encontramos uma Júlia mais próxima da condição mortuária; segundo Muzart (2000, p. 404), a autora acreditava estar sendo “perseguida pelos seus concidadãos, vendo o riso e o escárnio em cada um que a olhasse. Nessa velhice, Júlia da Costa enlouquece e se fecha no casarão, por oito anos, dele só saindo para o cemitério”.

Neste viés, podemos entender que o que é exposto no conto de Costa é também uma rememoração da autora e da realidade daquela época. Ao mesmo tempo, por ser uma narrativa, nós nos tornamos leitores e pesquisadores. Segundo Gagnebin (2006, p. 55), ao debater a rememoração, ela apresenta “uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente”.

A potencialidade da presença personificada de companheiras como Izídia e Maria Preta também as torna testemunhas da história de amor da autora, curadoras populares de sua obra. Vemos, em “Sonhadora”, uma riqueza de detalhes diferente de alguns outros textos vesperais. A sensação é da leitura de um trecho do próprio romance não escrito. Acompanhamos, então, uma Júlia muito mais próxima do cotidiano. Nos estudos de Muzart (2000; 2001), encontramos justamente lacunas que “convidaram” Lunardi a criar. Da poesia para a narrativa, vida e conto se complementam. Entre memórias e lacunas, a crítica literária realiza história literária. As cartas, a fuga, as tentativas de aproximação do amado, como é relatado a seguir, todas realmente aconteceram:

As cartas de um para outro voltam a circular. Lúcia as guarda escondidas entre o seio e o vestido; escreve quase todos os dias páginas de amor e de ciúme, que o amante busca em lugares secretos. Em casa, os pretextos começam a esgotar-se, a vigilância cresce. O comerciante, pressentindo ausências, dedica-se a exceder os carinhos e amiudar os presentes. Mas a mulher parece escapar-lhe por entre os dedos, diáfana e esquiva. Lúcia padece da aflição dos triângulos e corre os riscos do adultério. Num ato extremo, propõe a José que fujam. É lá que eles iriam viver. (LUNARDI, 2002, p. 114)

Todavia, assimilar o trabalho dialógico realizado em *Vésperas* é não deixar que a perpetuação de suas histórias se atrele somente àquilo que é biográfico ou somente aos estudos feitos sobre a autora. Essa dificuldade de encontrar traços que vão além da autora, como, por exemplo, a escolha das pedras no conto intitulado “Ginny”, que narra os últimos momentos de Virginia Woolf, mostra-nos como o entrelaçar das vozes no conto estão ampliadas dialogicamente. Cada autora exigiu um tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos na condição de artistas da palavra. Ao inferir essas questões, nós nos colocamos como leitores que dão sentido ao texto ao tentar entender o trabalho curatorial lunardiano. O que vivenciamos, na contemporaneidade, com a autora mais antiga de *Vésperas* é uma forma leve e simples de retratar seu fim tão pesado e complexo. O desafio está em equilibrar as nuances lançadas na prosa criativa. Essa movimentação curatorial possui, na verdade, traços polifônicos que culminam no que vemos no final do conto:

Em meio à claridade da sala, Júlia avança como quem anda no escuro, a passos vacilantes e de braços estendidos para o nada.

Toca a folha lustrosa do papel e sorri ao reconhecer a própria obra. Com a ponta dos dedos, acompanha a risca de carvão que sobe, degrau por degrau, nó por nó, até chegar a proa da embarcação. No convés, alto como uma estrela, um

homem a espera com flores na mão. Ao longe, ela escruta um apito, e sente a brisa soprar ligeira, fazendo-a tremer, não poderia dizer ao certo se de emoção ou frio. Tirando o chapéu o rapaz toma-lhe a mão até que ela se sinta firme nas tábuas do deque. O chão estremece, ele diz: “Não se assuste. É só o motor pondo a água em movimento.” E entrega-lhe o buquê, que Júlia atira ao mar, deixando que as *flores se dispersem* [nome do livro dela; destaque nosso].

Ao entrar na sala, Izídia dá com a patroa tombada no chão, recoberta pelo painel em que, decerto, tentara se amparar. Aos gritos, chama Maria Preta, que ajuda a transportar a patroa para o sofá.

As duas tomam o pulso, tentam ouvir o coração e, finalmente, olham-se admitindo com assombro que não há mais nada ali. O silêncio expõe a gravidade da hora. Maria Preta se rompe com um soluço, repetindo: “Foi-se a senhora, foi-se a senhora” Izídia, mais treinada, faz a amiga trabalhar. Ordenada que vá chamar um padre, embora ele já não seja necessário ali. A sós, dobra os braços de Júlia em cruz e, então, deixa que suas lágrimas se libertem. (LUNARDI, 2002, p. 116-117)

Neste último momento, há um misto entre o que estava acontecendo na sala, o contato com cada um dos desenhos e o tão esperado encontro, sem fugas, com a própria arte. Em uma alusão à obra da autora, *Flores Dispersas* (1867; 1868), Júlia atira ao mar o buquê e deixa que as flores se dispersem na água. Ela finalmente encontra a paz em meio a um conjunto de vozes que entrelaçam e afogam a sua vida, suas obras e o conto vespéral de Lunardi.

Com base na teoria de Bakhtin (2018), podemos entender “Sonhadora” como um conjunto de vozes que permanecem independentes no texto coletivo do livro; é na vontade individual, na movimentação das imagens de autora criadora que a curadoria polifônica ocorre (RABELO, 2021). No conto lunardiano vemos essas vontades em cada acontecimento que culminou na atualização de símbolos e nos rastros de uma autora pouco conhecida. Nesse conjunto prosaístico polifônico-curatorial, Júlia da Costa ganha *status* de autora consagrada que o tempo social e literário em que viveu não conseguiu reconhecer.

Em suma, “Sonhadora” nos faz mais que apresentar uma autora brasileira do século XIX para o XXI, ele também a ritualiza e reatualiza para as revisões do cânone na contemporaneidade, revisão urgente que realiza uma **paleografia** de escritos silenciados. Acompanhamos uma série de fatos que possuem as vozes autorais se encontrando e se recriando: nas marcas ficcionais da recriação em forma de narrativa, registros, cartas e relatos de uma época certificam a curadoria polifônica. A maioria dos fatos e relatos em “Sonhadora” reverbera nas entrelinhas dessa tanatografia vespéral. Nesse encontro biobibliográfico, vemos justamente os arranjos curatoriais que, forma prosificada e personificada, se tornam ferramentas

relevantes para recontar a história do cânone; contar uma história da literatura produzida por mulheres, que foi escrita por elas e que vem sendo reescrita por aqueles interessados pela literatura de expressão feminina ontem, amanhã e agora.

SILVA JUNIOR, A. R. da; RABELO, S. G. The bibliography of Júlia Maria da Costa in Lunardi: thanatography of female authorship. **Itinerários**, Araraquara, n. 54, p. 125-140, jan./jun. 2022.

■ **ABSTRACT:** *In a society closed to female literature, Júlia Maria da Costa was, in the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, a woman, a writer, and an artist. With anguish reports and autobiographical and literary paths, Júlia left us, in poems and letters, her texts, passions, and anxieties narrated from deep bonds that make up this thanatography. Almost forgotten, when we approach female authorship literature, we find in it a dialogue with the patriarchal and oppressive society: Júlia is sometimes revolutionary, sometimes contained in her search for artistic expression. Thus, in the need to retrieve Brazilian authors and to overcome the obstacles imposed on these authorial voices in the canon, we aim to remember Júlia Maria da Costa in a dialogic way - using the thanatographic and biobibliographic process (BAKHTIN, 2018) in Adriana Lunardi's writing. In her short story book, *Vésperas* (2002), many women return to personify and inhabit this limited authorial universe. Based on Zahidé Muzart's (2000; 2001), Beauvoir's (1970), Woolf's (2019), and Gagnebin's (2006) studies, we will outline paths and images that reconstruct a search for freedom, voice, and authorship.*

■ **KEYWORDS:** *Adriana Lunardi. Biobibliography. Female Thanatography. Júlia da Costa.*

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, S. de. **Cartas a Nelson Algren: um amor transatlântico**. Trad. do inglês e comentado por Sylvie Le Bom de Beauvoir; tradução e edição de Marcia Neves Teixeira e Antonio Carlos Austregesly de Athayde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

COSTA, J. **Poesia – Júlia da Costa**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

LUNARDI, A. **Vésperas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LUNARDI, A. Adriana Lunardi. [Entrevista concedida a] Maria Clara Machado **RÉEL - Revue étudiante des expressions lusophones**. Paris, n. especial *littérature brésilienne contemporaine*, p. 21-28, jan./dez. 2016.

MUZART, Z. L. Júlia da Costa, a rosa do tufão batida ... *In*: COSTA, J. **Poesia – Júlia da Costa**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

MUZART, Z. L. et. al. **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

RABELO, S. G. **Mulheres de Vésperas**: curadoria polifônica e escrita de morte em perspectiva comparada. 2021. 184 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

SOARES, S. H.; SILVA, J. F. A escrita feminina no romance oitocentista brasileiro: transgressões na representação da mulher em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis. *In*: DOURADO, M. C.; MAVOURO, P.; OLIVEIRA, M. A. (org.). **Vozes femininas na literatura**. Rio Branco: Edufac, 2020. p. 109-118.

WOOLF, V. **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2019.



REPRESENTAÇÕES DO MEDO EM UM CONTO DE *ÂNSIA ETERNA*, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Cristina Löff KNAPP*

- **RESUMO:** O objetivo deste artigo é discutir como é construído o sentimento de medo no conto “A rosa branca”, de Júlia Lopes de Almeida, pertencente à obra *Ânsia eterna* (2019). Para tanto, faremos um breve percurso teórico pelos principais ícones da literatura fantástica, com a intenção de elucidar o sentimento de medo, característico do conto fantástico. Além disso, traremos à tona os escritos de Júlia Lopes de Almeida, importante autora do século XIX, esquecida pela historiografia literária. Nosso estudo terá como referencial Todorov (1992), sobre o fantástico, além de Ceserani (2006) a respeito da construção narrativa desse tipo de conto. Por fim, vamos ancorar nossa pesquisa sobre o medo nos estudiosos Júlio França (2011; 2012), Roas (2014) e Delumeau (1989).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Conto fantástico. Júlia Lopes de Almeida. Medo.

Introdução

O conto é uma narrativa curta, breve, com poucas personagens e de difícil conceituação. Vários teóricos e autores já se propuseram a elaborar um conceito para o gênero. O conto fantástico teve sua origem entre o século XVIII e o XIX. Raimundo Magalhães Júnior (1972) afirma que foram vários os escritores que se dedicaram a essas histórias de caráter mais fantasioso e, em alguns casos, aterrador. Pode-se dizer que o seu apogeu se deu com o Iluminismo, herdando do gótico alguns traços, como o sentimento de medo, deixando aflorar o lado mais sombrio do humano. Conforme Ana Maria Lisboa de Mello (2020):

O medo é uma das emoções mais presentes nas narrativas da humanidade. Os mitos e os contos populares são formas que atestam a presença do medo nas vivências das pessoas desde tempos imemoriais. H.P. Lovecraft sublinha que o medo do desconhecido é “a espécie mais forte e antiga de medo”. Mitos e lendas de civilizações, contos maravilhosos, tão valorizados no século XIX pelo ideário

* Universidade de Caxias do Sul – UCS – Área de Humanidades – Mestrado em Letras e Cultura – Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil. clknapp@ucs.br.

romântico, são testemunhos das angústias provocadas pelo medo, presentes no imaginário coletivo. (MELLO, 2020, p. 9)

Na literatura brasileira temos poucos representantes dessa vertente de contos insólitos. É possível citarmos alguns contos de Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade também com alguns escritos e um dos nossos maiores nomes: Murilo Rubião. Na literatura de autoria feminina fantástica, surge o nome de Lygia Fagundes Telles e o da goiana Augusta Faro, atualmente.

Contudo, não podemos relegar ao esquecimento o nome de uma grande escritora do século XIX que não consta na historiografia literária: Júlia Lopes de Almeida. A autora teve uma intensa produção literária no século XIX, inclusive contribuiu com a imprensa da época, e seus textos são pouco conhecidos. Sua obra *Ânsia eterna*, foco de nosso estudo, foi publicada pela primeira vez em 1903 e tem alguns contos que tematizam o fantástico. Podemos ousar dizer que sua obra de contos foi uma das primeiras manifestações fantásticas no Brasil de autoria feminina. Por isso é tão importante trazer à tona os estudos dessa autora e a presença das manifestações de caráter insólito na literatura brasileira do século XIX. Salientamos que nossa intenção ao longo deste artigo é analisar como está representado o sentimento de medo no conto insólito “A rosa branca”, publicado na obra *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida.

Percurso pela teoria do fantástico

Quando pensamos em conceituar a literatura fantástica, o nome do teórico Tzvetan Todorov vem sempre à nossa mente. Sua obra *Introdução à literatura fantástica*, publicada pela primeira vez em 1970, é muito referenciada, e não poderíamos deixar de recorrer a ela a fim de elucidarmos alguns conceitos. Para ele, a hesitação é a fonte original do efeito fantástico. Ela pode ser expressa pela voz dos personagens, do narrador, do narrador-personagem ou até mesmo do narratário, com a intenção de causar uma reação no leitor diante do texto que está lendo. Nas palavras do autor:

No verdadeiro fantástico, fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna. Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico. (TODOROV, 1992, p. 31)

Para dar prosseguimento às suas constatações, Todorov (1992, p. 39) elucida que são necessárias três condições para que o fantástico ocorra: o leitor deve hesitar;

o personagem deve hesitar; e a atitude do leitor em relação ao texto “recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética”.

A primeira e a terceira condições constituem verdadeiramente o gênero fantástico, nas palavras do autor. Explica, também, que o efeito do fantástico estaria situado entre os limites do maravilhoso (naturalização do insólito) e do estranho (sobrenatural explicado pela razão). Por isso, a natureza do fantástico é incerta. Conforme suas considerações, o fantástico deve ser entendido como um gênero, provocando a dúvida, a hesitação, no meio narrativo e na recepção do texto literário. Temos que frisar que o teórico não assinala que o medo é uma condição necessária para que ocorra o fantástico. O medo está relacionado ao fantástico, mas não como algo necessário para que o fantástico aconteça.

De sua teoria sobressai-se a incerteza gerando a dúvida. O leitor, e até mesmo a personagem, não tem certeza do fato, ou seja, não há exatidão em relação ao narrado: pode pertencer ao mundo real ou ao sobrenatural. E é justamente essa inexatidão que caracteriza o fantástico puro.

Outro autor que estudou o gênero fantástico e que merece destaque foi Remo Ceserani (2006). O teórico, de origem italiana, aponta que a ambiguidade, a surpresa e a desorientação conduzem o leitor “para dentro de um mundo a ele familiar”, ocasionando o medo. O contrário do que Todorov sustenta, já que, para o búlgaro, o medo não é uma condição para que o texto seja considerado fantástico. Sobre o sentimento de medo, Ceserani assinala:

[...] possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores. (CESERANI, 2006, p. 71)

O medo é um sentimento de defesa do ser humano e é um dos sentimentos mais primitivos. França (2011) salienta que o medo está relacionado com a consciência de finitude do homem. A narrativa da ordem do fantástico poderá conduzir o leitor para um mundo possível para depois trazer à tona o impossível, gerando o terror, o medo, como sublinha Ceserani (2006).

O crítico pondera que os contos de natureza fantástica trazem consigo certos “procedimentos formais e sistemas temáticos que [...] são muito frequentes no mundo fantástico” (CESERANI, 2006, p. 68). O autor apresenta dez procedimentos assim designados: “posição de relevo dos procedimentos narrativos no corpo da narração; narração em primeira pessoa; linguagem criativa, envolvimento do leitor (surpresa, terror, humor); passagem de limite e de fronteira; objeto mediador; elipses; teatralidade; figuratividade; detalhe” (CESERANI, 2006, p. 68-77). Nem todos os elementos dessa lista ocorrem ao mesmo tempo no tecido narrativo, às vezes poderá haver uma alternância.

Além disso, Ceserani argumenta que os procedimentos formais podem estar relacionados com certas temáticas bem marcantes de algumas narrativas fantásticas, tais como: “a noite e a escuridão, a vida dos mortos, a individualidade burguesa, a loucura, o duplo, a aparição do estranho ou da monstrosidade, as frustrações do amor romântico, sentimento pessimista ou vazio” (CESERANI, 2006, p. 77-88).

Enfocando a capacidade de criação da linguagem, Ceserani especifica que a narrativa fantástica “utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem” (CESERANI, 2006, p. 70). Assim, a palavra é capaz de carregar valores e fazer emergir realidades a partir de seu uso. Pode-se perceber que fica marcada, na teoria de Ceserani, a construção de um ambiente fantástico a partir das escolhas lexicais que o autor ou a autora fará com a intenção de instaurar o fantástico na narrativa. E isso será feito a fim de evocar, em algumas narrativas, o sentimento de medo.

Júlio França informa que “na ficção o medo parece ser capaz de produzir efeitos de recepção peculiares, sobre os quais os estudos literários vêm refletindo há séculos” (FRANÇA, 2012, p. 187). O medo ficcional não coloca em risco a nossa integridade física, apenas nos expõe a um risco que é estético. É bom sentir o medo a partir da leitura de uma narrativa. A literatura do medo, como denomina França (2012, p. 187), “abarca as literaturas ficcionais em que o medo é um elemento constitutivo da estrutura narrativa, como também aquelas que representam, de modo realista ou alegórico, os medos de determinada época e/ ou local”. O pesquisador elucida que o medo gerado por causas naturais é mais recorrente na literatura brasileira. Além disso, elenca três possibilidades para a literatura do medo no Brasil, são elas:

- (i) as ameaças vindas da própria natureza, sublime e terrível, fonte de maravilha e mistério, com seus cataclismos, seus animais ferozes, seus ambientes inóspitos;
- (ii) as emoções advindas da nossa angústia existencial, da terrível consciência da nossa finitude, da decadência do nosso corpo e da nossa mente; e, por fim (iii) os temores relacionados à imprevisibilidade das ações do outro, a violência e a crueldade do ser humano [...]. (FRANÇA. 2012, p. 188)

O sentimento de medo, mesmo que ficcional, é uma representação de uma ameaça, de uma angústia, ou até mesmo o medo de outro ser ficcional. Ainda nas palavras de França (2011, p. 59), o medo está associado a algo singular, a um sofrimento que não acontece no presente, mas que poderá vir a acontecer, gerando a incerteza e o desespero. Na verdade, sofre-se duplamente: antes de o fato acontecer e durante o acontecimento. Isso evidencia, conforme França argumenta, que o medo mostra ao homem a consciência da finitude. Os animais também sentem medo, todavia somente o homem entende a morte como o fim de um ciclo, embora a tema. França (2011, p. 60), citando Lagrange (1996, p. 173), assinala que

estamos sempre correndo perigo, visto que existem coisas que não se manifestam claramente, isso pode ser chamado de medo derivado. E tudo isso, como defende o autor, irá interferir em nossas escolhas.

Já Roas (2014) elucida o medo como elemento da narrativa fantástica, embora ele habite outros gêneros. O medo é condição para o fantástico. Pode ser físico e emocional ou metafísico e intelectual, categorização defendida por Roas. O primeiro é a ameaça iminente da morte, relativo ao acontecimento físico, e a narrativa construída sob esta ótica provoca tal impressão no personagem e no leitor. O segundo medo é próprio do fantástico e envolve o leitor, podendo também ser encontrado em uma manifestação contemporânea do fantástico: o neofantástico.

A literatura fantástica substitui a familiaridade pelo estranho, o intranquilizador, introduz zonas escuras formadas por algo completamente diferente e oculto. Algo impossível de explicar, de compreender, a partir dos nossos códigos de realidade. E esse é um efeito que se produz tanto no fantástico do século XIX quanto no fantástico contemporâneo e que traduz claramente em um sentimento de ameaça sobre o leitor. (ROAS, 2014, p. 161)

O medo é algo que sempre esteve ligado à ficção fantástica, tanto no século XIX quanto na contemporaneidade, embora, como já mencionamos, nem todos os estudiosos do fantástico o considerem como algo primordial para o efeito insólito. E, como vimos anteriormente, existem diversos tipos de medo que podem levar à caracterização do efeito fantástico na narrativa. É isso que iremos estudar no conto de Júlia Lopes de Almeida.

Julia Lopes de Almeida e *Ânsia eterna*

Júlia Lopes de Almeida foi uma grande escritora do século XIX, nascida na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1862, e falecendo na mesma cidade em 1934¹. Seu nome de batismo era Júlia Valentina da Silveira Lopes. Seus pais eram de origem portuguesa e possuíram um educandário feminino no Rio de Janeiro; após alguns anos na cidade, mudaram-se para Campinas, cidade que ela só deixará acompanhada do noivo Filinto de Almeida, daí o seu sobrenome Almeida. A autora foi alfabetizada pela irmã e pela mãe e sua formação foi autodidata.

A primeira publicação de Júlia Lopes de Almeida ocorreu no ano de 1881, um artigo no jornal *Gazeta de Campinas*. Aliás, ela teve uma profícua contribuição

¹ As informações a respeito da vida de Júlia Lopes de Almeida foram redigidas com base nos escritos de: LUCA, Leonora de. *A mensageira*: uma revista de mulheres escritoras na modernização brasileira. 1999. 581 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Campinas, 1999. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280414>. Acesso em: 30 nov. 2019.

em periódicos, sejam jornais ou revistas. Destacamos, das várias obras publicadas por Almeida, *Contos infantis* (1886), *Traços e Iluminuras* (1887), *Livro das noivas* (1896), *A viúva Simões* (1897) e *Ánsia eterna* (1903), livro de contos objeto de nosso estudo. Ressaltamos que a autora teve muitas outras obras publicadas, citamos apenas algumas. Lúcia Miguel-Pereira, na obra *História da literatura brasileira* (1988), afirma sobre Júlia Lopes de Almeida:

[...] a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de quarenta anos, como pelo êxito que conseguiu, com os críticos e com o público. (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 269)

Embora Lúcia Miguel-Pereira reconheça o talento de Almeida, muitos outros críticos literários não mencionam o nome dela em suas historiografias literárias. Zahidé Muzart, na nota prévia à obra *O funil do diabo* (2015), pergunta-se o porquê do esquecimento de uma autora como Almeida, pois teve efetiva participação na vida intelectual de sua época, tendo uma obra consistente e numerosa.

Muzart, em seu trabalho de resgate de obras de autoras esquecidas pela historiografia literária, brindou-nos com a novela *O funil do diabo*, de Júlia Lopes de Almeida. O manuscrito chegou às mãos da pesquisadora em duas versões, uma datilografada e com correções da própria Júlia Lopes de Almeida e outra digitada e organizada pelo neto de Almeida, o Dr. Cláudio Lopes de Almeida. A obra traz uma biografia da escritora redigida pela sua filha, Margarida Lopes de Almeida. Desse texto ressaltamos a informação sobre a escrita de Almeida:

Júlia Lopes de Almeida escrevia sem cessar. Não me lembro de a ver nunca indolente. Teve seis filhos que criou ao seio sem interromper, nunca, a sua obra. Costumo dizer que cada um de nós tem um irmão gêmeo na obra da romancista. (ALMEIDA, 2015, p. 199)

Ainda nessa biografia, Margarida de Almeida (2015) assinala que a obra de Dona Júlia, como era conhecida, apresenta três classificações: imaginosa, educativa e pacifista. A fase imaginosa corresponde aos romances e aos livros de contos, entre eles *Ánsia eterna*. Já na fase educativa temos os textos destinados ao público infantil e que foram adotados nas escolas públicas do país. E na fase pacifista temos uma série de textos reunidos na obra *Maternidade* e o restante de textos publicados pela autora.

Ánsia eterna foi publicado pela primeira vez em 1903 e estaria na sua primeira fase, a fantasiosa, classificação que se justifica uma vez que os contos presentes na obra beiram o insólito, o fantástico e o grotesco. A obra ganhou uma segunda edição, em 1938, quatro anos após a morte de Almeida. Sabemos que essa edição passou

por uma revisão e algumas narrativas foram retiradas e outras foram acrescentadas. A edição de 1938 conta com 28 contos.

Em 2013, a Editora Mulheres, com a supervisão da pesquisadora e professora Zahidé Muzart, publicou uma nova edição da obra, resgatando os escritos da autora que ficaram perdidos ao longo dos anos. Já no ano de 2019, o Senado Federal publicou, por meio do projeto *Coleção Escritoras do Brasil*, novamente a obra *Ânsia eterna*, e é essa edição que iremos utilizar em nossa análise. Na apresentação do livro de Júlia Lopes de Almeida, publicado pelo Senado Federal, Cleide Lemos ressalta sobre a autora:

Surpreendentemente, porém, poucos anos depois da morte dela, caiu em esquecimento a existência dessa mulher, que foi não somente um fenômeno literário, mas uma figura social e politicamente importante na organização do universo artístico e intelectual brasileiro. Esse apagamento da memória nacional reedita o clássico roteiro de silenciamento sistemático de mulheres expoentes em atividades consideradas masculinas no seu tempo. (LEMOS, 2019, p. 12)

Como já afirmamos, os escritos da autora foram muitos, ela teve uma vasta produção, não somente em livros, mas em jornais e revistas da época. Aliás, muitos dos seus textos primeiramente circularam na imprensa. Pode-se dizer que Júlia Lopes de Almeida foi uma mulher que realmente conseguiu viver de literatura. Sobre a obra *Ânsia eterna*, Cleide Lemos elucida:

Sem embargo, não há contradição, porque esses traços indiciam a estranheza do mundo masculino diante de vivências particulares às mulheres, temática recorrente no trabalho da escritora ao longo de sua carreira. Além disso, o título dado à coletânea de contos pode ser lido como metáfora do desejo feminino por igualdade e respeito, outra constante na obra de Júlia, o que corrobora a pertinência da escolha. Mais, este livro revela o completo domínio da autora sobre o seu fazer literário, condensado em pequenas histórias, certamente mais aptas a atrair a atenção fugaz do público contemporâneo, disputada minuto a minuto por uma quantidade indizível de apelos de toda sorte. (LEMOS, 2019, p. 14)

Fica evidente a importância de se estudar a autora e sua obra *Ânsia eterna*, o primeiro livro de contos de Almeida publicado no Brasil, uma vez que *Traços e iluminuras* foi publicado em Portugal. Passamos à análise do conto “Rosa branca”, que abriga traços do insólito ficcional.

Narrativas insólitas de *Ânsia eterna*

Alguns contos de *Ânsia eterna* apontam para manifestações insólitas. Nosso foco será o conto “Rosa branca”, a fim de elucidarmos como é construído o sentimento de medo ao longo dessa narrativa. Figueiredo (2014) ressalta sobre a escrita almeidiana:

Ânsia eterna não é apenas a metáfora presente para descrever a expectativa da autora em relação à construção de temáticas que fogem ao lugar comum, mas também, a descrição exata de enredos que pontuam uma íntima relação entre o real e o trágico, na qual a palavra ânsia se constitui como um tipo de adjetivação a ser cultivada no leitor, como resultado das conclusões impressas nos enredos de seus contos. (FIGUEIREDO, 2014, p. 68)

Os contos da obra remetem à essência da teoria do conto: narrativas breves com poucas personagens e uma única esfera de ação. Além disso, com uma grande densidade, bem como frisa Figueiredo, “cultivam ânsia no leitor” e exacerbam o sentimento mais primitivo do homem: o medo. Montaigne (2004), em ensaio intitulado *Do medo*, pontua que o medo é capaz de deixar as pessoas insensatas e “mesmo entre os mais assentados provoca ele terríveis alucinações” (MONTAIGNE, 2004, p. 88). As alucinações provocadas, tanto no leitor como nos personagens das narrativas de Almeida, estão relacionadas à natureza fantástica dos contos. Sobre isso, Figueiredo aponta:

[...] é em *Ânsia eterna* que se pode perceber uma impressão mais profunda da estreita relação do homem com o sentido de realidade que o cerca, de modo que esta é sentida como um elemento desagregador, capaz de criar um universo fantástico, no qual a imaginação se encontra enredada em um sistema de símbolos no qual o homem não consegue ter a capacidade de se desvencilhar. (FIGUEIREDO, 2014, p. 67)

Essa atmosfera vai sendo criada no terceiro conto do livro *Ânsia eterna*, cujo título é “Rosa branca” e foi dedicado a Magalhães de Azeredo². A narrativa tematiza duas irmãs, Ângela e Ignez, que moram com a mãe na casa da avó. Ângela é a neta preferida, já Ignez é menosprezada pela avó. Quando chega o tempo de Ângela ir para a escola, a velhinha fica aborrecida e melancólica, visto que ficará privada do convívio diário de sua neta preferida. Na noite que antecede a sua partida, Ângela faz uma brincadeira com superstições, dizendo que toda manhã haverá uma rosa

² Magalhães de Azeredo, conforme Figueiredo (2014), foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número 9.

branca no oratório da avó. Quando a rosa não estiver lá, é sinal de que algo de ruim lhe aconteceu. Ao saber disso, a neta Ignez toma para si a responsabilidade de todas as noites sair para o jardim, escondida, e recolher uma rosa branca para depositar no oratório.

Matangrano e Tavares (2019, p. 47) afirmam que o conto “Rosa branca” apresenta a dualidade dos contos de fadas, típicos dos irmãos Grimm ou de Perrault, cujo tecido narrativo prioriza “a dicotomia entre duas irmãs uma preterida em relação à outra”. No conto, percebemos que, mesmo depois do afastamento de Ângela para o colégio interno, a avó continua a maltratar a neta Ignez. Na verdade, o desprezo pela pequena só aumenta.

A despedida de Ângela foi dolorosa para o coração da avó; a pobre senhora levou o dia inteiro a chorar, encerrada no quarto, e, quando consentiu em ir ao chá, notaram todos a extraordinária alteração da sua fisionomia. Estava impaciente, frenética, olhando de soslaio para a pobre Ignez, com quem várias vezes ralhou sob qualquer pretexto. (ALMEIDA, 2019, p. 34)

Ignez permanece em silêncio, mesmo com as ofensas da avó, busca em sua mãe o conforto. Mesmo assim, quando vai dormir, pensa em resolver a angústia da velhinha: encontrando uma rosa branca em seu oratório no outro dia de manhã, lembrando a neta que se foi, como se o espírito de Ângela viesse visitá-la. Essa crença é levada a sério pela avó das meninas, mesmo sabendo que não passa de uma superstição. No entanto, já somos informados no início da narrativa que a senhora acreditava em credences:

Do seu canto, a pobre Ignez observou que o olhar da avó se tornara angustioso, turvo como a água onde se refletisse uma nuvem negra. A pobre senhora acreditava em sonhos e em fantasmas; sabia histórias complicadas e extravagantes; coisas extraordinárias que ela queria impor à fé ou à incredulidade dos outros! Já agora, se a rosa branca não surgisse todas as madrugadas aos pés da Virgem das Dores, ela havia de supor que a sua Angelita tinha ido fazer companhia aos querubins. (ALMEIDA, 2019, p. 35)

A crença no sobrenatural vai sendo construída no conto, deixando nas entrelinhas esse ambiente propício para a atmosfera insólita. Assim, as rosas passam a aparecer, às manhãs, no oratório da dona da casa. Ressaltamos que o acontecimento insólito vai se configurando na narrativa, contudo ele não está ligado a um evento sobrenatural. O insólito no conto configura-se a partir de uma sensação decorrente, ou seja, o medo.

O sentimento de medo é proveniente do fantástico. Como vimos, Todorov afirma que não é condição para o fantástico acontecer. Já para Ceserani o medo faz

parte do fantástico. Se levarmos a questão essencial do medo para teóricos mais modernos, como David Roas (2014), vemos uma oposição a Todorov. Para Roas (2014, p. 122) “o fantástico nos faz perder o chão a respeito do real. E diante disso não cabe outra reação que não o medo”.

A narrativa almeidiana está envolta na atmosfera fantasiosa, isto é, em eventos supersticiosos, como a crença de que a rosa no oratório é a visita do espírito da personagem Ângela. Contudo, o leitor percebe que tudo não passa de crença, uma vez que até mesmo a menina ri da avó em relação a esse fato. O que realmente instiga a todos são as saídas de Ignez, no meio da madrugada, para buscar a rosa branca e depositar no oratório da senhora.

A ausência das rosas é notada pelo jardineiro, que faz uma queixa ao dono da casa. A avó, depois de muita relutância, acaba contando a todos que é o espírito de sua querida neta que vem lhe visitar todas as noites. A partir desse fato, a crença em algo insólito atenua-se: “As criadas começaram a supor fantasmas, a asseverar que os viam, e de tal forma que a própria Ignez entrou de ter medo!” (ALMEIDA, 2019, p. 37). Mesmo temerosa, a menina não deixa de buscar a rosa.

Ignez, no meio do caminho, ao ar fresco, compreendeu o seu engano: levantara-se alta noite! A bulha dos seus passos naquela solidão horrorizou-a. Ah! Era a hora dos fantasmas, e ela não ousava olhar para trás! Caminhava sempre, com os lábios secos e os olhos muito abertos! Foi com um movimento nervoso que arrancou da haste a triste flor piedosa, não ousando observá-la, porque, quando a violência do puxão a roseira balançou os seus botões nevados, afigurou-se lhe ver uma dança macabra improvisada no ar por estranhos e pequeninos espectros! Correu então alucinada para casa, saltou para dentro, e, sem tomar as precauções do costume, entrou no oratório precipitadamente atirou aos pés da Virgem a doce rosa branca, murmurando ao mesmo tempo, com a voz alterada pelo medo: “Salve, Rainha... Mãe de misericórdia... vida e doçura... esperança nossa!” (ALMEIDA, 2019, p. 37-38)

A longa citação do conto ilustra o momento final, o estado de êxtase: Ignez engana-se no horário e vai no meio da noite buscar a rosa. Como já estava assustada pelas conversas que rondavam o ambiente da casa, o sentimento de medo manifesta-se com vigor. Seu pavor é tanto, que imagina espectros dançando no ar. O sentimento de horror se instaura com tanta força que a reação da menina é correr desesperadamente. Montaigne (2004, p. 89) elucida que “ora o medo põe asas em nossos pés como no caso dos porta-estandartes, ora nos prega ao solo e nos imobiliza como aconteceu com o Imperador Teófilo”.

O medo na menina Ignez colocou asas em seus pés, como apontou Montaigne, e a fez correr desesperada para sua casa, esquecendo os cuidados que sempre teve

em outras noites ao depositar a rosa branca no oratório da avó, e é nesse momento que temos a maior revelação do conto:

Não acabou. Transida de medo e de frio, cairia no chão... se dois braços não a amparassem meigamente. Eram os braços da avó, que a cobria de beijos, repetindo-lhe: – Como tu és boa, minha adorada Ignez! Como tu és boa! (ALMEIDA, 2019, p. 38).

A senhora sabia que era ela que trazia a rosa todas as noites. O medo e o pavor da pequena revelaram uma avó doce e amorosa que a cobre de beijos e a chama de adorada, confirmando algo que sua mãe lhe dissera em outro momento: “Apesar dos meus beijos, a amizade da vovó não voltou. Mamãe sempre me diz que não julgue eu isso, que a vovó adora-me! Como o saberá? Mas a mamãe não mente; logo que diz, é porque é” (ALMEIDA, 2019, p. 35).

A sensação de medo exacerbado pela qual passa Ignez, de pavor culminando com a sua corrida desenfreada e o consolo nos braços daquela que ela tanto temia pode ser entendido como um sentimento oposto ao medo: a purificação. Esta se relaciona com o efeito catártico que a literatura pode causar. Aqui vamos retomar Aristóteles (2003), na *Poética Clássica*, e o conceito de catarse. Na verdade, a expurgação dos sentimentos. E isso tudo vem à tona com o final do conto: após a sensação de pavor e medo que Ignez passa a fim de colher a rosa branca, tem o consolo nos braços da avó.

Ressaltamos que a rosa é o símbolo do amor, conforme Chevalier e Gheerbrandt (2009, p. 789), “do dom do amor, do amor puro” e “por sua relação com o sangue derramado, a rosa parecer ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico”. Esse renascimento místico associado à simbologia da rosa branca poderíamos verificar na personagem Ignez. A rosa branca todas as manhãs no oratório da avó fez despertar o amor escondido da senhora pela menina. Renascimento de uma nova relação e também de um novo ciclo de vida para a pequena, que se arriscava todas as noites, superando, assim, os seus próprios medos.

Além disso, evidenciamos a dualidade que perpassa todo o tecido narrativo, como mencionamos no início de nosso estudo: dicotomia entre as duas irmãs e a dicotomia entre duas crenças: o sobrenatural e a religião católica. A dualidade das crenças vai sendo apresentada lado a lado durante o conto. Assim, como a avó é devota, tem o seu oratório, também vem à tona suas credences e superstições:

A pobre senhora acreditava em sonhos e em fantasmas; sabia histórias complicadas e extravagantes; coisas extraordinárias que ela queria impor à fé ou à incredulidade dos outros! Já agora, se a rosa branca não surgisse todas as madrugadas aos pés da Virgem das Dores, ela havia de supor que a sua Angelita tinha ido fazer companhia aos querubins (ALMEIDA, 2019, p. 34).

Essas crendices e superstições acabam por contribuir para construção de uma atmosfera insólita e para o sentimento de medo. A insegurança toma conta de todos na casa. Retomando o italiano Ceserani (2006), o ambiente noturno é o preferido para tematizar o fantástico, e isso é muito bem caracterizado por Almeida no conto. É durante a madrugada que a menina sai para buscar a rosa e sente medo. Bauman (2008, p. 11) afirma que “O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos; eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta”. O sentimento de Ignez não tem uma explicação, ele vai sendo alimentado à medida que o tempo vai passando.

Destacamos também a relação existente entre o sentimento de medo e o título do livro de Almeida: *Ânsia eterna*. A palavra *ânsia* refere-se ao sentimento de desconforto que o ser humano pode ter. Se pensarmos o desconforto juntamente com o vocábulo eterno, seria um desconforto contínuo. Figueiredo (2014) pondera que:

[...]é preciso ter em mente, que mesmo lidando com tais recursos, em nenhum momento a autora emprega na composição de seus enredos, fatos que fujam da realidade conhecida. Na verdade, a grande transformação impressa nessa obra é a constante ligação existente entre as diferentes realidades vividas por cada um de seus personagens e a presença de uma essência trágica que paira sobre suas vidas. (FIGUEIREDO, 2014, p. 68)

Nós, leitores, sentimo-nos inquietos com a sensação de medo no conto de Almeida. Isso porque a tensão é mantida e só vai aumentando até o final. Um outro tipo de medo evocado é o da personagem ao sair à noite, em busca da rosa branca para a avó. Esse acontecimento tem como ambientação a noite. Conforme Jean Delumeau (1989):

O medo *na* escuridão é aquele que experimentavam os primeiros homens quando à noite se encontravam expostos aos ataques dos animais ferozes sem poder adivinha a sua aproximação. [...] O medo na escuridão é também aquele sentido de repente por uma criança que adormeceu sem dificuldades, mas depois desperta uma ou várias vezes tomada de terrores noturnos. (DELUMEAU, 1989, p. 98)

Esse medo na escuridão é sentido pela personagem Ignez. No conto analisado, constatamos que a menina não consegue dormir bem à noite, após receber a informação de que sua avó espera encontrar todas as manhãs uma rosa branca em seu oratório. A pequena se revira na cama, tem insônias e reza para Nossa Senhora a fim de conseguir dormir. Em outra noite, mais uma vez com insônia, tem os pesadelos infantis de que fala Delumeau (1989, p. 98) “são perigos subjetivos que constituem a explicação dos medos que nos invadem à noite”.

Além disso, a caracterização do ambiente em toda a narrativa contribui para a sensação de medo; tudo acontece, como já mencionamos, no meio da noite, há pouca iluminação. Esse ambiente favorece o acontecimento insólito, como argumenta Ceserani (2006), são os procedimentos descritos nas narrativas com o caráter do fantástico. Citando mais uma vez Delumeau (1989, p. 99), “o desaparecimento da luz nos confina no isolamento, nos cerca de silêncio e portanto nos desassegura”. Roas (2014, p.135) assinala que o “fantástico gera sempre uma impressão ameaçadora no leitor”; “Ele [o fantástico] nos faz perder a relação com o real” (ROAS, 2014, p. 138), e isso gera o medo.

Considerações finais

Ao finalizarmos este estudo, verificamos a caracterização do sentimento de medo como um elemento propulsor do evento insólito. No conto “A rosa branca”, o medo de Ignez está ligado às crenças que a avó possui e ao imaginário infantil: o medo do escuro. Ainda sobre o medo, Figueiredo (2014) pontua:

O medo reside, então, não só na impossibilidade do homem em encontrar uma saída para seu fenecimento, mas também na falta de respostas definitivas sobre essa temática, fato que o deixa ao sabor do acaso. Muitas vezes, o medo surge pelo simples fato de lhe serem vetadas respostas para os seus questionamentos, gerando não só um sentimento claro de impotência relativa ao seu “eu”, mas principalmente, lhe indicando um limite no qual não será capaz de ultrapassar. (FIGUEIREDO, 2014, p. 72)

Ignez quer sempre agradar a avó, que a despreza, por isso busca a rosa branca no meio da noite, tentando superar seus próprios medos. E esse ato focaliza a dualidade de crenças, a superstição e a religião. Assim, o sentimento de medo na narrativa almeidiana é construído a partir das crendices populares, uma vez que os fantasmas sempre acompanharam o imaginário infantil. Dessa forma, reforçamos a relevância de estudos da obra de Júlia Lopes de Almeida, com o intuito de resgatar sua produção esquecida e tão pouca valorizada atualmente, deixando à luz da discussão o sentimento mais primitivo do homem: o medo.

KNAPP, C. L. Representations of fear in a short story from Júlia Lopes de Almeida’s *Ânsia eterna*. **Itinerários**, Araraquara, n. 54, p. 141-155, jan./jun. 2022.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims to discuss how the feeling of fear is developed in Júlia Lopes de Almeida’s short story “A rosa branca” (“The white rose”), which is part of the work *Ânsia eterna* (2019). For this purpose, we present a brief theoretical compilation*

of the main icons in fantastic literature, with a focus on the feeling of fear, which is a feature of the fantastic short story. Besides, we bring to light the writings of Júlia Lopes de Almeida, who is an important 19th-century writer forgotten by literary historiography. Our study will be based on Todorov's (1992) considerations on the fantastic, as well as Cesarani's (2006) perception regarding the construction of this type of narrative. Finally, we connect our research to Julio França's (2011, 2012), Roas's (2014), and Delumeau's (1989) notions of fear.

■ **KEYWORDS:** *Fantastic short story. Fear. Júlia Lopes de Almeida.*

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. L. de. A rosa branca. In: ALMEIDA, J. L. de. **Ânsia eterna**. Brasília: Senado Federal, 2019. p. 33-38.
- ALMEIDA, M. L. de. Biografia de Dona Júlia. In: ALMEIDA, J. L. de. **O funil do diabo**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2015. p. 177-208
- ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, D. **A poética clássica**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 19-54.
- BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- CESERANI, R. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente**: 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Cia, das Letras, 1989.
- FIGUEIREDO, V. A. **Resgatando a memória literária**: uma edição crítica de *Ânsia eterna* de Júlia Lopes de Almeida. 2014. 231 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- FRANÇA, J. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: FRANÇA, J. (org.). **Insólito, mitos, lendas, crenças**: Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 2. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, p. 58-67. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_painel_II_enc_nac_simposio_2.pdf. Acesso em: 26 mar. 2020.
- FRANÇA, J. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCIA, F.; BATALHA, M. C. (orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 187-195.

LEMOS, C. Apresentação. In: ALMEIDA, J. L. **Ânsia eterna**. Brasília: Senado Federal, 2019. p. 7-15.

LUCA, L. de. **A mensageira**: uma revista de mulheres escritoras na modernização brasileira. 1999. 581 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Campinas, 1999. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280414>. Acesso em: 30 nov. 2019.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A arte do conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MATANGRANO, B. A.; TAVARES, E. **Fantástico brasileiro**: o insólito literário do Romantismo ao Fantasismo. Curitiba: Arte e Letra, 2019.

MELLO, A. M. L. de. Prefácio. In: ZINANI, C. J. A.; KNAPP, C. L. **O fantástico**: olhares multidisciplinares. Caxias do Sul: EDUCS, 2020. p. 8-16. Disponível em: <https://www.ucs.br/educs/arquivo/ebook/o-insolitona-literatura-olhares-multidisciplinares/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

MIGUEL-PEREIRA, L. **Prosa de ficção**: de 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

MONTAIGNE, M. **Ensaio**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução Julián Fucks. São Paulo: Unesp, 2014.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.



O PERDÃO: A NARRATIVA DE ANDRADINA DE OLIVEIRA

Rosa Cristina Hood GAUTÉRIO*

- **RESUMO:** O presente texto é um recorte da Tese de Doutorado organizada a partir do resgate de literatura de autoria feminina no século XIX no Brasil. O objetivo foi apresentar o romance *O perdão*, da escritora gaúcha Andradina de Oliveira, e aprofundar ideias sobre sua narrativa, que coloca em pauta a problemática da tradicional estrutura familiar da cultura patriarcal no momento de transformações físicas e sociais da sociedade gaúcha.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Ficção. Literatura. Mulher. Patriarcalismo.

O texto que se apresenta é parte de um projeto de doutorado organizado a partir do resgate da literatura produzida por mulheres no século XIX no Brasil. Nesse contexto, a pesquisa se voltou para produção literária da gaúcha Andradina América de Andrada e Oliveira. Além de um estudo biobibliográfico de revisão e do resgate de suas obras, o objetivo foi analisar sua escrita intrinsecamente ligada à revisão do sujeito feminino na história e particularmente na história social no Rio Grande do Sul.

Mãe, professora, jornalista, oradora, dramaturga, biógrafa e ficcionista, todas em um só nome de mulher, Andradina descende, pela linha paterna, da família política aristocrática brasileira dos Andradas e, pelo lado materno, da família lusa dos Pachecos, radicada na cidade de Rio Pardo, no interior do Rio Grande do Sul. A intelectual ocupou uma posição de relevo na sociedade rio-grandense e ocupa nos estudos contemporâneos uma acentuada expressão no diálogo entre literatura *versus* gênero e identidade.

É no mundo das Letras, particularmente na literatura, que a autora demonstra posicionar-se criticamente, demonstrando seu feminismo. Isso significa dizer que ela imaginava a igualdade de direitos entre homens e mulheres, à sua maneira. Seu espírito combatente questionava ora implícita, ora explicitamente a condição feminina no patriarcado; essas ideias estão fortemente atreladas aos livros *O perdão*, publicado em 1910, e o *Divórcio?*, em 1912.

* Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – Departamento do Centro de Comunicação e Expressão – Florianópolis, Santa Catarina, Brasil – rosacristinah@yahoo.com.br.

Sua produção literária versa em torno de uma abundância de gêneros dos quais sobressaem contos, memórias, pensamentos, romances, biografias, crônicas, contos infantis, poemas e textos teatrais. Em sua extensa e expressiva produção cultural, destacamos os seguintes livros: *Preludiando*, de 1897; *Pensamentos* (para cartões postais), de 1904; *A Mulher Riograndense*, de 1907; *Contos de Natal* (às crianças rio-grandenses) e *Cruz de pérolas*, ambos lançados em 1908; *O Perdão* e *Divórcio?*, já mencionados, sem contar com o número expressivo de crônicas, contos, poemas e artigos publicados na sua extensa colaboração em jornais, almanaques e revistas.

Como estratégia de divulgação de sua produção, a autora costumava noticiar nas páginas finais de cada uma das obras que lançava. Com os títulos “inéditos” ou “a aparecer brevemente”, ficamos a saber de títulos como *O Rio Grande do Sul*; *O grande amor* (romance); *A crucificada* (romance); *Contos infantis*; *Das minhas memórias*; *Livro da saudade* (páginas íntimas); *Crônicas femininas*; *Poucos versos*; *Dramas*; *Babel de uma alma*; *A condenada* (romance realista); *Judith* (romance realista); *Meu filho* (poema de dor, em prosa); *Fantasia*; *Impressões*; *A outra* (romance); *Novos pensamentos para postais*; *Folhas mortas* (poesias); *14 de julho*; *O dia e os dias*; *Uma xícara de café* e *À margem do Guaíba* (poesias). Infelizmente grande parte desses títulos não foi encontrada.

Essa estratégia se estendia também pelo apoio do seletivo grupo letrado que ela participava não só no Sul do país, mas também do Brasil e da Europa, e da distribuição das obras entre amigas e instituições que visitava em viagens pelo Brasil e pela América, além de divulgar seus trabalhos nas páginas do jornal *Escrínio*, de sua propriedade, que teve circulação entre 1898 até 1910. No periódico encontramos, por exemplo, em 20 de novembro de 1909, na coluna “Livros e Autores”, a publicação de uma carta da escritora Francisca Isidora, de Pernambuco, agradecendo o “presente recebido no último pacote”; trata-se do livro *Cruz de pérolas*. Em 12 de fevereiro de 1910, o destaque vai para o anúncio do livro *Contos de natal* “a sair pela Livraria Americana”. E, em data posterior, a seção “Registrando” (30 de abril de 1910, p. 216) divulga o livro *O perdão*, que “sairá brevemente dos prelos da acreditada Livraria Americana”.

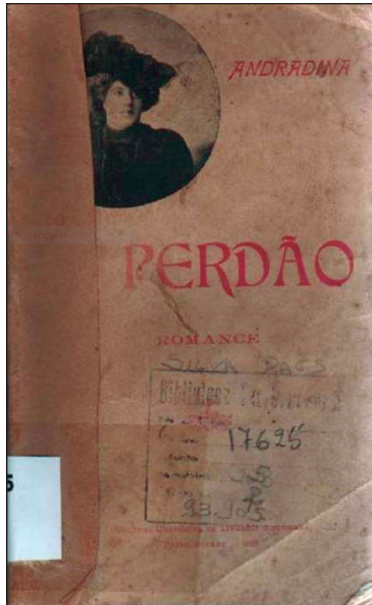
Para o presente texto, o recorte das pesquisas apresenta o livro *O perdão*, romance lançado pela autora em 1910, pelas Oficinas Gráficas da Livraria Americana de Porto Alegre, que aponta o caminho de como ela via a sociedade do seu tempo. Entre os temas importantes da narrativa, ressaltamos a opressão da mulher pela família e pela sociedade patriarcalista gaúcha do início do século XX.

Em 1910, chega ao público o romance *O perdão*, publicado por Andradina, “escrito de um só fôlego, começado a 13 de maio e terminado a 13 de junho de 1909”, conforme escreve a autora em nota introdutória intitulada “Duas Palavras”. Trata-se de um romance publicado primeiramente nos folhetins do jornal *Escrínio*, desde setembro de 1909, como história seriada.

O livro conta com a foto da autora na capa, e, em letras garrafais vermelhas, estampa o primeiro nome da autora sem o sobrenome, bem como o título se avoluma no centro. Deve ser observado que, por motivo de uma fita adesiva larga que molda o canto esquerdo do livro, o artigo “O”, que acompanha o substantivo “perdão”, está oculto.

Observamos:

Figura 1: Capa original – foto do livro



Fonte: Acervo da PUC do Rio Grande do Sul – Coleção Cervos Especiais – JPE).

*O perdão*¹ aponta para o Brasil republicano do início do século XX e testemunha muitas mudanças no cenário social. Neste período, a mentalidade burguesa viria proporcionar algumas transformações sociais dotadas de novos valores culturais no que se refere a teorias sobre a valorização dos indivíduos com base no pensamento Positivista. Às mulheres, apontadas como célula da família, cabia a força provedora do princípio da ordem e da moral, o que não seria necessariamente um sinônimo de progresso, uma vez que na prática a promoção se dava em esfera privada, no âmbito dos lares, sob vigilância e controle masculino,

¹ Toda a análise apresentada foi feita a partir da leitura da reedição de *O perdão*, em 2010. Portanto, quando tratarmos especificamente sobre citações da narrativa, a identificação do romance será feita apenas pelo número de páginas.

e acabava por conter feições conservadoras, acentuando ainda mais a exploração de um sexo sobre o outro.

Essa ambiguidade acaba por relativizar os espaços de representação, e os sentimentos femininos esbarraram na força incontornável de sua natureza. Assim, tão astuta, tão abnegada, altruísta, individualista e tão subserviente, as mulheres caminharam para um estopim, segundo Leite (1984, p. 26) “trazendo uma carga de culpa e confusão na introdução de novos papéis”.

Nesse contexto, nossa atenção é voltada para três personagens de *O perdão*, as irmãs Estela, Lúcia e Celeste. Sob a égide da efervescência dos ideais positivistas fortemente consolidados no sul, procuramos compreender a representação que cada uma delas tem dentro do cenário patriarcal-burguês, sobre o qual incide a intervenção muito sutil da autora, que se utiliza de interditos para o singular tratamento que enceta sua índole combativa. Nesse viés, surge a forma privilegiada da palavra da autora, que tem, na narrativa, um “complexo e sutil *jogo de vozes*”, conforme aponta Tacca (1983, p. 17).

O texto narra uma história que se insere no contexto das transformações da *Belle Époque* no início do século XX, tendo como cenário a cidade de Porto Alegre marcada pelos signos da modernidade: bondes, cafés, praças, confeitarias e o Teatro São Pedro. Nesse cenário, encontramos a família do patriarca Leonardo de Souza, um fazendeiro bem-sucedido; sua esposa, Paula, “de família honestíssima, porém pobre. [...] Sedenta por brilhar na sociedade, [...] aceita-o como marido” (2010, p. 49); e as três belas filhas – Estela, Lúcia, Celeste, assim como os agregados e muitos criados, entre eles escravos alforriados. Esta é a formação da composição típica da família da elite que mora em uma das ruas mais elegantes da cidade, em mansão localizada à beira do Guaíba. O cenário é o da típica família burguesa rural que se muda para o centro civilizacional da cidade, em um ambiente doméstico predominantemente europeizado, o que se apresenta na narrativa pela descrição dos móveis austríacos, “guardanapos de linho alvíssimos com [...] monograma bordado” (2010, p. 41), cortinas, toalhas e roupas confeccionadas na França, utensílios, cristais e, claro, etiqueta inseparável do requinte. Os cômodos dividiam-se em biblioteca musical, “a mais completa da mais escolhida que havia em Porto Alegre” (2010, p. 46), alcovas espaçosas, luxuosas salas de visitas e, completando o ambiente, o grande jardim com “bosque de bambus” (2010, p. 72) ao fundo.

O enredo percorre os espaços das múltiplas “capas culturais”², gêneses da formação identitária do Rio Grande do Sul, âmbito onde a estrutura opressora colonial tenta manter valores e privilégios. Parte daí, ao gosto naturalista, a preocupação da

² Podemos entender por ‘capa cultural’ uma cultura que apresenta vários elementos culturais mais ou menos articulados. Desta forma, a cultura local não é analisada de acordo com a região geocultural, mas, sim, de acordo com a herança cultural recebida. Dentro desta perspectiva, podemos verificar que o Rio Grande do Sul recebeu cinco capas culturais: a cultura portuguesa, a cultura italiana, a cultura alemã, a índia e a cultura negra (BELLOMO, 1996, p. 32).

autora que, notadamente, marca a presença dos sujeitos minoritários e lança um olhar crítico sobre “a oposição binária descrita entre as classes que ocupam os pontos extremos da escala social naquele momento histórico” (MAIA, 2010, p. 49). Entre a presença dos sujeitos minoritários, por sua vez, há os empregados, os agregados da casa, os pequenos comerciantes, os trabalhadores imigrantes da Europa, em que se destaca o sujeito feminino e sua representação, que tem particular atenção da autora.

Ao estabelecer um olhar etnográfico fortemente amparado no regionalismo, Andradina traz à baila traços regionais marcados pela cor local. Os costumes e os dialetos retratam um contexto definido pelas suas especificidades, de forma especial na utilização das expressões e dos falares do gaúcho – que adornam tanto os diálogos dos personagens quanto as intervenções da narradora, transformando o vocabulário em sinonímia local. São exemplo as palavras: “chimarrão” (bebida típica), “pala” (espécie da indumentária), “pagos” (terra natal), “pampas” (campos vastos e vegetação típica), “Chimarrita/Tirana/Boi Barroso” (músicas da cultura/folclore), e as expressões: “pagos” (2010, p. 35), “terra natal” (querência); “cambuiada” (2010, p. 60) (grupo, corja); “pinóia” (2010, p. 80) (coisa sem valor); “sustância” (2010, p. 82) (fatura); expressões que constam no vasto repertório. Ilustramos a *performance* narrativa na fala do personagem Leonardo de Souza, a seguir:

- Era uma chinoca linda a Luiza! Trouxe de canto chorado toda a rapaziada da Serra, naqueles tempos. Era uma trigueira vermelha, de boca rasgada com bonitos dentes claros. Tinha uns olhos que pareciam jabuticabas, de tão pretos! Duas tranças pesadas que luziam como penas de bambu, e bem feita, e ancuda, uns seios grandes, um corpanzil que vendia saúde e uma alma cheia de virtude. O Malaquias saiu tal qual a mãe [...]. Abençoada a hora que entreguei a fazenda ao Malaquias. O gado está soberbo! Ele pôs em prática a melhora das pastagens [...]. Encanta ver a invernada coalhada de vacas, de úberes que quase arrastam; bois fortes, de couro que brilha que nem cetim (2010, p. 38).

O recorte ressalta aos olhos uma identidade regional predominante situada na voz de um gauchismo rural; seja na descrição dos costumes e das lidas campeiras, seja na descrição da mulher do campo, a “chinoca”³, que tem a beleza comparada à natureza, tais como “olhos de jabuticaba”, “trigueira vermelha”, “pernas de bambu” – as escolhas lexicais dão o tom. São, notadamente, características que, se não fosse

³ Chama-nos a atenção a imagem da “chinoca”, que é descrita a partir de comparativos com elementos da natureza. Nesse sentido, a interface mulher do campo (chinoca) *versus* natureza parece fazer parte dos signos da identidade cultural sulina, o que nos remete, incondicionalmente, ao mesmo processo feito por José de Alencar com a índia tabajara, Iracema, na obra de mesmo nome, publicada em 1865. “A índia dos lábios de mel”, descrita a partir dos elementos da natureza, é o mito fundacional brasileiro na esteira da independência política em relação a Portugal.

a clandestinidade da historiográfica oficial, afinariam o romance aos “textos que se filiam ao projeto estético-ideológico da literatura de viés regionalista e cuja matriz, ancorada na preservação do cenário rural e seus valores, constitui veio dominante na literatura sul-rio-grandense” (SCHMIDT, 2010, p. 9). Ao mesmo tempo, fica bastante evidente que a autora “salienta, paradoxalmente, o desenvolvimento de uma modernidade no bojo de um espaço urbano” (BARBERENA, 2013, p. 89), o que significa dizer que coexiste um projeto estético associado aos valores em formação, uma vez que abre espaço para uma reflexão sobre as tensões sociais e as novas identidades, sobretudo uma nova identidade feminina.

O perdão narra uma história simples, mas só aparentemente, pois coabita um escrutinador olhar sobre as convenções do desejo oculto. As três irmãs são objetos da questão: Estela – “Era a primogênita. Herdara a plástica soberba da mãe, a *estrutura senhoril*, os *cabelos negros e bastos* [...]. *A boca, cravo umedecido* [...]. *De resto um temperamento nervoso, impressionante*” (2010, p. 41, grifo nosso); Lucia – “*Educada a seu modo, é mais amiga do lar* do que da rua” (2010, p. 88, grifo nosso). Celeste – “uma ingênua menina que *vive a estudar, a ler*, a tocar os seus instrumentos, a fazer versos, a pintar seus quadros [...]. *É uma criatura bem diferente das outras!* Parece que nem é da terra! *É uma santinha*” (2010, p. 88-89, grifo nosso). O jogo de vozes por trás do fato narrado e a caudal apreciação sobre cada uma das mulheres corroboram, notadamente, para a construção da imagem de cada uma das mulheres. A primeira construção arraigada pela efígie patriarcalista recai na tônica das palavras: “*estrutura senhoril*”, “*mais amiga do lar*” e “*santinha*”. A segunda é acrescida, concomitantemente, pelos sentidos lexicais das expressões “*temperamento nervoso*”, “*educada a seu modo*” e “*vive a estudar, a ler [...]* uma criatura bem diferente das outras”. Ao mesmo tempo, esses termos denotam arestas de um avaliação crítica; mesmo não destoando do consenso geral, a narradora salienta um terreno de suposições.

Em face da descrição física de Estela, “*cabelos negros e bastos [...]. A boca, cravo umedecido*”, a narrativa dá lugar a um corpo erotizado (XAVIER, 2007) e projeta marcações importantes sobre as disposições que antecipam, por assim dizer, uma conduta afastada de um padrão socialmente aceito, isto é, traços sedutores e não angelicais denunciam a imagem desviante de conduta e cria um espaço simbolicamente próprio. Neste contexto, a conversa que Estela tem com a mãe, Paula, sobre o casamento funciona como coenunciador das ações com as quais se ocuparão posteriormente os capítulos vindouros. Lemos:

- Oh! Então não vais experimentar teu vestido de noiva?!...
- Ah! Sim!! Mas, olha, sinto-me como nos outros dias, nem mais nem menos.
- Diz-me uma coisa, minha filha. Amas muito o Jorge? Tenho-te feito tantas vezes esta pergunta e tu sempre respondes com risos e beijo. [...]

- Escuta, Estela – disse Paula, segurando-lhe as fidalgas mãozinhas. Queres apaixonadamente teu noivo?...
- Apaixonadamente? Como apaixonadamente?... [...]
- Tu casaste com amor por amor com o papai? - Perguntou, bruscamente séria, Estela, cravando nos olhos de Paula os seus enigmáticos olhos verdes.
- Tu duvidas?
- Eu era paupérrima! - Disse em voz baixa - meus pais velhos e doentes... Tinha um medo horrível de ficar desamparada se eles morressem... [...]
- Estela, assim como sem amor não pode haver felicidade no casamento, também sem conforto não há enlace possível. Depois teu pai era um rapaz bonito, atraente e de grande coração [...] pressenti mesmo que viria a amá-lo até mais que o outro... E para que te ocultar coisa alguma? Desejei riqueza... quis aparecer na sociedade. [...]
- Gosto de Jorge! Dentre os rapazes que me disputam ele foi o único que me estimou sinceramente. [...] Jorge é rico. [...] sabes, já tenho vinte anos, quero ter um lar, porque só dentro dele somos verdadeiramente rainhas!- terminou irônica e sedutora [sic]. (2010, p. 65-67, grifo nosso).

No início do diálogo, a narrativa denota um tom melancólico sobre o casamento e os ideais intactos do sistema, mas revela, por outro lado, certa “negação do imperativo patriarcal” (FELIX, 2007, p. 52) quando permite que Estela penetre em um lugar inefável e transgressor, conforme observamos na sua fala: “sabes que já tenho vinte anos, quero ter um lar, porque só dentro dele somos verdadeiramente rainhas”, que se confirma no discurso crítico da própria narradora, que completa: “[Paula] termina irônica e sedutora”. “O fato é que os posicionamentos que residem na ótica narrativa não deixam dúvidas sobre o alinhamento entre a narradora e a personagem” (SCHMIDT, 2010, p. 22).

Já casada com Jorge e mãe de dois filhos, seduzida pelo estilo Don Juan de Armando, sobrinho carioca do marido que vem a morar com o casal em Porto Alegre, Estela torna-se prisioneira da paixão avassaladora. A partir daí a destituição da família aristocrática de Leonardo de Souza é o centro da narrativa, e o adultério feminino torna-se um elemento sintomático da demarcação dos limites e “da queda do indivíduo duplamente assujeitado: às leis da carne que é fraca, e as pressões do meio, [...] colocando-a num caminho sem volta e sem opção” (SCHMIDT, 2010, p. 16). Nessa ordem cultural, o “corpo feminino” útil, dócil, controlado pelo código moral da sociedade, abre-se ao desconhecido e fica à mercê do imprevisto. Estela traz em si o processo dramático em que as dúvidas transformam-se em um exaustivo e doloroso processo de autoconhecimento, ocupando as páginas finais do romance, que culmina no suicídio da moça.

Sobre esse feito, a professora Rita Terezinha Schmidt faz uma análise introdutória na reedição do romance em 2010, concluindo que o suicídio é “como uma denúncia de leis que decretam a ilegitimidade da mulher que rompe com o contrato social da indissolubilidade do casamento” (2010, p. 22). O casamento institucionalizado naquela centúria frequentemente se assentava em dramas e tragédias familiares, uma vez que muitas vezes o conflito residia entre “a aliança e o desejo, pois, quanto mais cerradas as estratégias matrimoniais para assegurar a coesão familiar, tanto mais canalizavam ou sufocavam o desejo” (ALVES, 2002, p. 9).

A mulher do século XIX era tida como uma eterna doente: branca, pálida, trêmula, fraca e de natureza sensível que se traduzia em comportamento dócil, moral, frágil e maternal. Qualquer conduta fora desse padrão era transformada em patologia. Como transformar esses papéis? O “temperamento nervoso” de Estela é resultado e indício de contestação intrínseca de mudança. A madona transforma-se em amante, insolente e imoral, mas morre por não saber lidar com a relação entre a natureza, o desejo e a moral, a tradição do meio. *O perdão* anuncia os sinais de rompimento, marcando a tensão entre os dois mundos antagônicos.

Tratamos, agora, das duas outras irmãs, Celeste e Lúcia. Não deve passar despercebido ao leitor a preocupação da narradora em descrever o comportamento de cada uma delas. Observamos:

Celeste foi sentar-se junto a uma das portas abertas para o jardim e aspirava ao casto aroma dos jasmineiros. Os seus olhos sombriamente azuis, fitavam a serenidade do firmamento. Tremulo suspiro desprendeu-se-lhe do seio velado pela carícia da nívea blusa. Porque era no íntimo tão triste, interrogava-se, experimentando uma grande necessidade de chorar ali mesmo. [...] Devia se considerar feliz, muito feliz! Que lhe faltava? Riqueza, afeição, juventude, beleza, inteligência... tudo! tudo tinha! E vivia sempre pesarosa, sempre recolhida consigo mesma, a mediar coisas. Tinha pressentimentos de mágoas futuras naquele presente faustoso. Por que não? A vida é feita de riscos e dores. (2010, p. 54-55, grifo nosso).

Por mais inocente que possa parecer o romance com a narrativa de um drama passional, apresentando cenas comuns e intrigas amorosas, observa-se que relativiza comportamentos da nova geração republicana, conferindo-lhes conflitos internos. No trecho acima, por exemplo, a autora justapõe uma descrição material, com o propósito de descrever o palco onde Celeste volta-se para si, evocativa. Examinemos o desenrolar da narrativa: “Porque era no íntimo tão triste, interrogava-se, experimentando uma grande necessidade de chorar ali mesmo. [...] Devia se considerar feliz, muito feliz! Que lhe faltava? Riqueza, afeição, juventude, beleza, inteligência... tudo! tudo tinha!” (2010, p. 54) O apanhado

psicológico da cena apresenta o estado mental da personagem, acrescentando-lhe pureza e virtude, contudo, envolta em um conflito: “E vivia sempre pesarosa, sempre recolhida consigo mesma, a mediar coisas [...] tinha pressentimentos de mágoas futuras naquele presente faustoso. Por que não? A vida é feita de riscos e dores. [...] Ah! Bem ditosos os que partiram cedo!” (2010, p. 54). A ausência de sentidos, a melancolia e a tristeza presentes compõem o drama da existência da mocinha, o que insinua um devir sem final feliz, porque Celeste morre quando descobre a fuga de Estela com Armando, homem por quem curtia uma paixão não correspondida.

A personagem Lúcia é outra margem mediada pela narradora que questiona as situações estáticas das mulheres na esfera da geração positivista. Mesmo mantendo a posição em que a mulher tem responsabilidades pátrias e, por isso, reconhece a família como núcleo moral da sociedade, a autora questiona o papel dessas mulheres quando reconhece que há necessidade de se reavaliar a educação e a verdadeira contribuição delas na sociedade, por via de uma profissão fora do lar, ideias que ficam claras nas edições do seu *Escrínio*.

A meiga Lúcia é a personagem que representa o quadro da tradição do modelo familiar. Em um primeiro momento, a moça bem comportada e de espírito piedoso, caridoso e virtuoso, alimenta “as identificações do corpo social com valores muito caros à classe dominante da *Belle Époque*” (SCHMIDT, 2010, p. 23). Excelente intérprete, a musicista vivia a cantarolar nas reuniões de família, encantando a todos com seus belos dotes. Agindo pela força do estereótipo moral da caridade, a autora apela para o jogo da personificação do bem quando narra o episódio em que Lúcia abre as portas do jardim da mansão para alimentar os pobres, como fazia costumeiramente. Cena verbalizada na narrativa a seguir:

- Lúcia, os teus pobres já estão aí! Gritou tia Zina do jardim.

- Já vou ter com eles! – e a moça, chegou à janela, pegando na gravatinha de renda da blusa cor-de-rosa o broche de coral.

- Ò Tico, leva aqueles coitados lá para o bosque dos Bambus! A sia Lúcia já lhes vai dar de comer.

[...]

Lúcia entrou na varanda:

- Titia, não vens me ajudar na distribuição do cozido dos pobres?

- Vou, minha filha, vou.

- Tens uns niquezinhos para eles maninha? [pergunta para Celeste]

- Tenho, Lúcia.

- Contaste quantos são?

- Conteí. Vinte.

[...]

- Vamos titia, “dar de comer a quem tem fome”. (2010, p. 61-62; 69)

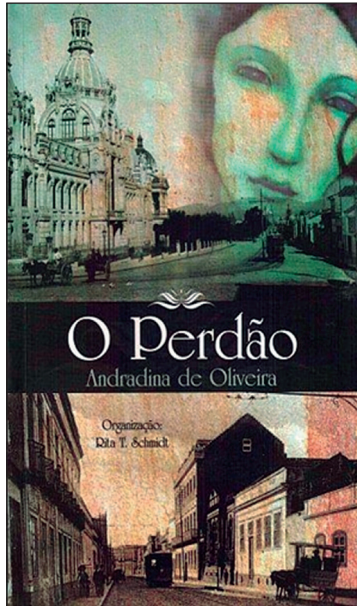
Levando em conta a margem minuciosa da narrativa sobre o perfil de Estela, Celeste e Lúcia, lugar onde encontramos reflexões e generalizações, concentramos nossa análise na noção de que a obra não reside exclusivamente nos recursos técnicos e informais, mas fora deles, ou seja, a forma de pensar de Andradina esteve intrinsecamente ligada à sua forma de escrever, pois suas abordagens imprimem um conjunto de interpretações que “partem da perspectiva do sujeito e de sua narrativa com sequência de sentidos” (KOFES, 2001, p. 24). Em outras palavras, sem *happy end*, o romance de Andradina narra o “inenarrável” e dissemina inúmeras perspectivas de interpretações.

Por se tratar de uma obra cara aos estudos feministas, sendo o livro “um espaço literário onde as dores e os conflitos emocionais enfrentados pelas mulheres raramente protagonistas pudessem ser ouvidos” (MAIA, 2010, p. 84), e,

a par da abordagem pouco usual de dilemas emocionais femininos em *O Perdão*, a narradora inova, tanto ao justapor uma visão psicológica ao papel identificado da mulher perante a comunidade a que pertence, mostrando as dificuldades e obstáculos pertinentes à constituição de uma individualidade própria, quando ao utilizar a moldura do urbano [...] vale-se do olhar do outro [...] deixando claro o lugar de onde ela fala. Este lugar é do sujeito subalterno que sabe que terá poucas chances de ser ouvido, mas mesmo assim cria sua arte na esperança de que um dia o seja. (MAIA, 2010, p. 85)

Após cem anos decorridos da publicação de *O perdão* pela Livraria Americana, houve o lançamento de uma edição comemorativa, contando com a organização e introdução da professora Rita Terezinha Schmidt; vejamos a capa da reedição.

Figura 2: Capa da reedição de *O perdão*



Fonte: página do livro na Amazon.⁴

Quando estamos a estudar algo historicamente situado em um tempo e em um determinado contexto, estamos a estudá-lo dentro das relações de movimento e de mudanças. O núcleo da representação histórica, no recorte escolhido, propõe entender e estender os entrelaços entre o passado, o presente e os anos por vir a partir das posições ocupadas pelas mulheres dentro e fora dos textos literários. Com esse propósito, partimos da consciência de ser/fazer feminismo de Andradina na análise lúcida que fez no romance *O perdão*. Nele, a autora diagnostica questões imbricadas na organização da sociedade fundamentais para a representação política e cultural do corpo feminino, este “a grande vítima dos abusos e opressores preconceitos sociais” (1910, p. 27), segundo a própria autora.

Quando pensamos sobre questões sociais de ordem cultural no Brasil, pensamos na literatura e, sobretudo, na literatura produzida pelas mulheres. É sabido que desde o século XIX elas produziram literatura e participaram do sistema literário do país, mas foi uma literatura que surgiu à contramão do discurso oficial e, por isso, foi construída a partir das relações do universo feminino. Isso significa dizer que as

⁴ Disponível em: https://www.amazon.com.br/Perdao-Andradina-Oliveira/dp/8586501921/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crd=1XD2JB7KQYQ74&keywords=o+perd%C3%A3o+andradina&qid=1659053817&s=books&sprefix=o+perd%C3%A3o+andradina%2Cstripbooks%2C208&sr=1-1. Acesso em: 28 jun. 2022.

companheiras de Letras buscavam apoio entre si, formando uma espécie de caixa de ressonância para suas ações. Nesse contexto, a Literatura era uma ferramenta que movimentava o meio intelectual e estimulava as mulheres a transpor o espaço doméstico para circularem no ambiente público. Nessa direção, lê-se, em Zahidé Muzart (2003, p. 267):

As mulheres que escreviam ou simplesmente desejavam ser somente escritoras eram feministas. Só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente.

Era, pois, a literatura escrita pelas mulheres um reflexo das mudanças históricas, porque significava de um lado um movimento que se materializava no âmbito de um “feminismo incipiente”, conforme supracitado, e, de outro, representava uma ruptura do domínio cultural masculino.

Andradina se situa dentro do contexto histórico, cultural e social em que suas narrativas se desenvolveram, uma vez que o diálogo entre sujeito, literatura e história é formulado a partir do conceito de “interseccionalidade que abrange uma perspectiva científica de abordagem que foca os pontos de cruzamento entre diferentes hierarquias de poder na sociedade baseada em gênero, [...], classe, raça, etc.” (EDFELDT; COUTO, [s.d], p. 30). Desse modo, o distanciamento da produção da obra nos permite, paradoxalmente, aproximá-la e estabelecer vínculos com a contemporaneidade sob perspectivas diversas, como, por exemplo, a de concluir que a literatura de autoria feminina não mais necessitasse ser especificada como “literatura feminina”, bastando citar apenas “literatura” (KAMITA, 2004).

Concluimos que a Literatura de Andradina América de Andrada de Oliveira ganhou apreço no meio intelectual da época, ratificado pelos inúmeros comentários publicados em jornais por críticos, então, de prestígio e as vendas esgotadas dos livros. Mas, apesar dos méritos da sua Literatura, com o passar do tempo, ela foi esquecida pela história literária brasileira, ficando à sombra de seus pares masculinos. Cabe lembrar que *O perdão* está na vanguarda do pensamento contemporâneo junto com Simões Lopes Neto e Alcides Maia, com uma ficção que alude ao processo de identidade nacional e especialmente da sociedade gaúcha. Andradina, assim como tantas outras escritoras em seu tempo, fez circular na sociedade a visão de que era preciso mudar a estrutura patriarcal já ameaçada pelo terreno fértil da ascensão intelectual feminina.

GAUTÉRIO, R. C. H. *O perdão*: the narrative of Andradina de Oliveira. **Itinerários**, Araraquara, n. 54, p. 157-170, jan./jun. 2022.

- **ABSTRACT:** *The present text is an excerpt from the Doctoral Thesis organized from the rescue of Literature by women in the 19th century, in Brazil. The objective was to present the novel O perdão by the gaucho writer Andradina de Oliveira and to deepen ideas about her narrative, which raises the issue of the traditional family structure of patriarchal culture at the time of physical and social transformations in gaucho society.*
- **KEYWORDS:** *Fiction. Literature. Patriarchy. Woman.*

REFERÊNCIAS

- ALVES, F. das N. Apresentação. In: SENNA, A. K. de. **O casamento e o divórcio nos jornais rio-grandinos (1889-1914)**. Rio Grande: FURG, 2002. n.p. (Coleção Pensar a História Sul-Rio-grandense, v. 18).
- BARBERENA, R. A. A identidade sulina na Belle Époque: a cartografia lírica em *O Perdão*, de Andradina de Oliveira. In: CHAVES, V. P. (org). **Flagrantes da literatura brasileira da Belle Époque**. Lisboa: Esfera do Caos, 2013. p. 89-98 (Coleção Ciências da Cultura)
- BELLOMO, H. R. Capas e regiões culturais do Rio Grande do Sul. In: FLORES, H. A. H. **Regionalismo sul-rio-grandense**. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1996. p. 31-36 (Círculo de Pesquisas Literárias-CIPEL).
- EDFELDT, C.; COUTO, A. G. (orgs.). **Mulheres que escrevem, mulheres que leem: repensar a literatura pelo gênero**. Lisboa: 101 Noite, [s.d.].
- FELIX, R. R. **Sedução e heroísmo: imaginação de mulher (entre a República das Letras e a Belle Époque 1884-1911)**. Florianópolis: Mulheres, 2007.
- KAMITA, R. C. Leontina Licínio Cardoso. In: MUZART, Z. L. (org). **Escritoras brasileiras do século XIX**. v. II. Florianópolis: Mulheres / Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. p. 566-602.
- KOFES, S. **Uma trajetória em narrativas**. Campinas: Mercado de Letras, 2001.
- LEITE, M. M. **Outra face do feminismo**: Maria Lacerda Moura. São Paulo: Ática, 1984.
- MAIA, L. H. **O Perdão, de Andradina de Oliveira: romance urbano na Belle Époque Rio-grandense**. 91 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.
- MUZART, Z. Uma espiada na imprensa do século XIX. **Revista Estudos Feministas**, v. 11, n. 1. Florianópolis, p. 225-232, jan./jun 2003.
- SCHMIDT, R. T. (org). **O perdão**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

XAVIER, E. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.



VARIA

VARIA

OS MOVIMENTOS IDENTITÁRIOS DAS PERSONAGENS FEMININAS EM *FEMMES D'ALGER* *DANS LEUR APPARTEMENT*, DE ASSIA DJEBAR

Camila Soares LÓPEZ*
Maria Luiza Mazza MENANI**

■ **RESUMO:** A pesquisa em literatura tem um papel fundamental na ampliação e na abrangência dos conhecimentos dos professores e professoras de língua estrangeira. A literatura, em interação com a realidade, oferece-nos um panorama do mundo que, muitas vezes, não conseguimos enxergar. Nesse sentido, o presente trabalho busca, a partir da análise de quatro novelas contidas no livro da autora Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, traçar os aspectos da construção das identidades das mulheres argelinas na literatura. Objetivamos compreender e visualizar com plenitude essa formação no Magrebe pós-colonial. Para tanto, focamo-nos, mais especificamente, na Argélia, país de independência tardia e violenta que enfrenta, até os dias atuais, as marcas da colonização em seu povo. As novelas escolhidas relatam momentos pré, durante e pós-guerra, em que é possível identificar as mudanças no pensamento e comportamento coletivo gerados por esse momento de tensão. É saliente também a relação da mulher com essa circunstância, e, por isso, empenhamo-nos em reconhecer os impactos desse momento na construção identitária das personagens. Nesse sentido, priorizaremos as vozes dos pesquisadores e pesquisadoras advindas da região e de autores e autoras que dialogam com as temáticas de identidade e pós-colonialismo, que trazem novas perspectivas em relação à representatividade das mulheres inseridas nesse contexto.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura magrebina. Formação identitária. Pós-colonialismo. Escrita feminina.

Introdução

A literatura faz parte da formação dos professores de língua estrangeira. Para ensinar francês, ou qualquer outra língua estrangeira, é importante entender que a

* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de letras e linguística – ILEEL/UFU. Uberlândia – MG – Brasil. camila.lopez@ufu.br.

** Graduada em Letras – Francês e literaturas de língua francesa na Universidade Federal de Uberlândia – UFU – Uberlândia – MG – Brasil. maria.menani@ufu.br.

língua possui um viés político. A escolha de um vocábulo em lugar de outro é uma escolha política, uma adequação em nome de uma mensagem que se deseja passar. Dessa forma, o domínio da competência linguística não representa a completude da formação do profissional, uma vez que é necessário enxergar os porquês que acompanham as estruturas linguísticas e gramaticais que fazemos nas seleções diárias da nossa fala.

Por isso, a pesquisa em literatura tem papel fundamental na ampliação e na abrangência dos conhecimentos do professor e da professora de língua estrangeira. A literatura, em interação com a realidade, oferece-nos um panorama do mundo que, muitas vezes, não conseguimos enxergar.

Entendemos a pesquisa científica no âmbito literário como complemento fundamental na construção profissional dos professores e professoras, garantindo que se mantenham conectados (as) com a realidade e que tentem, cada dia mais, quebrar as barreiras que escondem as culturas, as vozes e a força daqueles povos que também caracterizam a língua francesa. Acreditamos que o (a) docente pode ser ponte de acesso dos alunos e alunas às informações que não lhes chegam com facilidade, e estudar literatura em língua francesa proveniente do Magrebe, como é o foco deste trabalho, é uma forma de enriquecer não só as aulas, mas a visão de mundo daqueles que estarão em sala.

No domínio da literatura em língua francesa, o presente texto dialoga com a realidade, na medida em que colabora para a quebra de preconceitos e prejulgamentos estabelecidos pelos muros criados no distanciamento cultural e nas barreiras linguísticas entre o Brasil e os países falantes da língua francesa. Dessa forma, é importante começarmos pelo questionamento acerca do que se prioriza na formação dos professores de literatura e, ainda mais especificamente, dos professores de literatura em língua francesa.

Esses questionamentos estão ligados ao estabelecimento do cânone literário argelino, formado, quase que majoritariamente, por homens nascidos na França ou naturalizados franceses, como Albert Camus e Jacques Derrida. À luz da obra de bell hooks (2021), *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*, observamos a necessidade de se aderir a uma educação multicultural com a finalidade de estimular o pensamento crítico dos alunos e futuros professores. É preciso compreender que o ensino multicultural, caracterizado pela expansão dos conhecimentos para além do eixo europeu, branco e de classe alta, exige do professor uma atitude não autoritária e aberta aos questionamentos e discussões que podem, eventualmente, surgir na sala de aula:

A falta de disposição de abordar o ensino a partir de um ponto de vista que inclua uma consciência da raça, do sexo e da classe social tem suas raízes, muitas vezes, no medo de que a sala de aula se torne incontrolável, que as emoções e paixões não sejam mais represadas. (HOOKS, 2021, p. 55)

Posto isso, no que diz respeito ao ensino da língua francesa e de suas literaturas, é importante que o professor em formação compreenda a necessidade de descentralizar o pensamento ocidental de maneira a reconhecer e validar os diferentes grupos sociais e culturais que compõem a estrutura da língua. Por isso, a análise crítica de obras de autoria africana em língua francesa contribui para um ensino e aprendizagem multiculturais.

Nesse sentido, investigamos como se formam as identidades das mulheres no Magrebe em um contexto pós-colonial, focando-nos mais especificamente na Argélia, país de independência tardia e violenta que enfrenta até os dias atuais as marcas da colonização em seu povo. De maneira geral, neste artigo norteamos a partir das seguintes questões, as quais buscaremos responder nas próximas linhas: como as próprias mulheres argelinas se enxergam e quais as diferenças dessa visão quando confrontadas com o olhar da sociedade sobre elas? Como são suas perspectivas quando damos voz a essas mulheres e as deixamos falar por si mesmas?

A fim de refletir acerca desses questionamentos, utilizaremos como *corpus* de nossa pesquisa a produção de Assia Djebar, autora argelina referência no âmbito da literatura pós-colonial no Magrebe, em especial sua coletânea de novelas intitulada *Femmes d'Alger dans leur appartement*¹. Dentro da coletânea, selecionamos quatro novelas pertencentes à parte nomeada como “*Hier*” na obra. A primeira novela é intitulada “*Il n’y a pas d’exil*” e versa sobre uma família argelina composta, em sua maioria, por mulheres e que se encontra exilada na Tunísia, em detrimento da guerra que se desenrolava em seu país. A segunda, “*Les morts parlent*”, é dividida em três momentos e, a partir de uma narração em terceira pessoa, reflete sobre a morte, o papel da mulher na sociedade e as consequências da guerra, conectadas por um acontecimento em comum: o falecimento de uma senhora de grande renome em sua comunidade. A terceira, “*Jour de Ramadhan*”, remete a um dia de extrema importância na cultura islâmica e todas as suas implicações sobre as memórias dos exilados da guerra. Por fim, “*Nostalgie de la horde*”, em que uma bisavó conta às suas bisnetas a história da família de seu falecido marido.

É importante pontuar que a escolha da temática desta pesquisa se diferencia de outras análises encontradas a respeito da autora e de suas obras, já que consideramos a construção das identidades femininas retratadas em algumas de suas novelas, gênero pouco trabalhado quando se trata dos estudos sobre Assia Djebar em língua portuguesa. O ponto de vista também se diferencia daqueles desenvolvidos acerca

¹ A obra escolhida, assim como sua autora, estão ligadas a uma iniciação científica realizada previamente, sob a orientação da Prof^ª Dra. Camila Soares López, em que analisamos as personagens femininas no romance *L'Interdite*, de Malika Mokeddem, também argelina. Sendo assim, viemos de uma trajetória científica que coloca a análise da formação da identidade da mulher argelina como norteadora de nossas pesquisas e temos o objetivo de dar continuidade a esses estudos em um futuro trabalho de mestrado. Fica, dessa forma, justificada a escolha das novelas a serem analisadas neste trabalho, uma vez que agregam e dão segmento aos tópicos anteriormente trabalhados.

da mesma obra, como é o caso de “*Femmes d’Alger dans leur appartement d’Assia Djebar: une reencontre entre la peinture et l’écriture*”, da pesquisadora canadense Farah Aïcha Gharbi (2003), em que se observa o paralelo entre o texto de Assia Djebar e a pintura de 1834, do artista Eugène Delacroix, que leva o mesmo título da obra literária, enfatizando, portanto, uma visão intermediática. Por isso, acreditamos que a originalidade das observações a serem feitas no trabalho final contribuem para os estudos identitários e de gênero realizados até então sobre as literaturas provenientes do Magrebe.

Contextualização histórica

O Magrebe, palavra de origem árabe que significa “onde o sol se põe”, está localizado no noroeste do continente africano e reúne os países que foram colônias francesas nos séculos XIX e XX. A região utiliza o francês como língua de expressão, mas, de acordo com a pesquisadora marroquina Ahmed Raqbi, “*malgré l’utilisation de la langue française, la pensée reste maghrébine ou en berbère et très attachée au contexte maghrébin.*” (2017, p. 107)². Sendo assim, percebemos que o Magrebe é marcado pelo hibridismo cultural advindo da colonização e da influência da cultura árabe presente no país, ou seja, pela mistura que se obtém do contato entre a tradição e as marcas coloniais. Essa hibridização se reflete de maneira explícita na produção literária da região, que, ainda segundo Ahmed Raqbi, é marcada por temas como a busca de raízes e de identidade, denúncia da colonização, identificação e problematização da língua, marginalização da mulher, entre outros. Nesse sentido, o resultado dessa produção é uma literatura de denúncia, que tem como objetivo preencher a lacuna da história que diz respeito à outra perspectiva do processo de colonização: a do colonizado.

Nomeia-se esse nicho literário de escrita pós-colonial. O termo é conhecido por aqueles que pensam criticamente sobre o funcionamento da sociedade e é quase autoexplicativo. Entretanto, diversos autores associados ao desenvolvimento da crítica literária decolonial, como Stuart Hall (1998), questionam a expressão visto que ela pressupõe um momento delimitado no tempo cronológico. Por isso, é preciso pensar, ou até mesmo repensar, a produção pós-colonial como uma releitura da colonização, como propõe Homi Bhabha em *O local da cultura*:

A perspectiva pós-colonial nos força a repensar as profundas limitações de uma noção “liberal” consensual e conluiada de comunidade cultural. Ela insiste que a identidade cultural e a identidade política são construídas através de um processo de alteridade. (2003, p. 244)

² “apesar da utilização da língua francesa, o pensamento permanece magrebino em árabe ou em berber e muito ligado ao contexto magrebino” (tradução nossa).

Dessa forma, é possível pensar no pós-colonialismo como um termo que agrupa não textos escritos e publicados em determinado período, mas sim como uma reunião de escritas que colocam à prova o funcionamento de uma sociedade colonial e expõem as barbáries sofridas pelos povos marginalizados por essa prática. No caso do Magrebe, observamos ainda a ocidentalização da escrita literária, que inviabiliza os textos provenientes do oriente em busca de uma padronização e, conseqüentemente, do estabelecimento de uma hierarquia que admite sempre o Ocidente, mais especificamente a Europa, como modelo e ideal a ser alcançado, como explicita Edward Saïd (2007) em *Orientalismos*.

Portanto, a escrita de autoria feminina magrebina se destaca, uma vez que se entrelaça à literatura pós-colonial, fazendo frente ao silenciamento imposto não só por padrões literários europeus, como também pelo funcionamento de uma sociedade patriarcal. A professora de filosofia francesa e especialista em literaturas africanas, Josefina Bueno Alonso, da Universidade de Alicante, afirma que “tanto a teoria pós-colonial quanto a teoria feminista tiveram como objetivo transformar a condição do colonizado e/ ou da mulher de simples objeto ao status inteiramente de sujeito” (ALONSO, 2017, p.214).

Ainda nessa perspectiva, adentramos em um domínio mais particular da escrita magrebina: a produção literária na Argélia. A Argélia deu início ao seu processo de independência no final de 1954, após mais de cem anos sob a condição de colônia francesa. Nesse período, grande parte da população local – os berberes – foi dizimada, e a França incentivou a ocupação dos europeus no país.

Após sete anos de violentas batalhas entre argelinos e *pieds-noirs* – como eram chamados os franceses que lá habitavam –, os guerrilheiros conseguiram forçar a retirada dos últimos franceses de Alger em 5 de julho de 1962. Nesse momento, a capital era ocupada em sua maior parte pelos colonizadores e seus descendentes, sendo deixada praticamente abandonada após sua fuga para a Europa, fazendo com que os argelinos precisassem reocupar o espaço degradado:

*Dès l'annonce du cessez-le-feu, la population des pieds-noirs, refusant son algérianité, se découvre « subitement » en terre étrangère ; certains rejoignent l'Organisation de l'armée secrète (OAS) et décident d'effacer les traces de leur passé (passage) en semant le chaos. Bombes et assassinats rythment alors le quotidien. Ouvrages démolis, hôpitaux investis, bibliothèques incendiées ; les archives brûlent, des femmes de ménage et des ouvriers sont sauvagement assassinés.*³ (LESBET, 2006, p. 24)

³ “Desde o anúncio do cessar-fogo, a população dos *pieds-noirs*, recusando sua argelianidade, descobre-se ‘subitamente’ em terra estrangeira; alguns se juntam à Organização do Exército Secreto (OAS) e decidem apagar os traços de seus passados (passagem) semeando o caos. Bombas e assassinatos ritmavam o cotidiano. Obras demolidas, hospitais invadidos, bibliotecas incendiadas; os arquivos queimam, as empregadas domésticas e operários são selvagememente assassinados” (tradução nossa).

Tem início, então, uma reconstrução não só política e social do país, como também uma retomada cultural daquilo que se tornaria um povo fragmentário, “marcado por espaços híbridos, ora convocando a cultura tradicional, ora evocando sua influência ocidental” (SILVA, 2015, p. 51).

É a partir desse momento, segundo Wellington Rogério da Silva (2015), em sua tese “Representações do espaço na literatura magrebina contemporânea: da literatura argelina à literatura-mundo”, que começa a surgir uma literatura de autoria argelina em língua francesa com mais expressividade. Anteriormente, a produção escrita do país era essencialmente em árabe e tratava de temas relacionados à religião, uma vez que o árabe, sendo considerado a “língua de Deus”, não poderia ser usado para escrever algo além da religiosidade.

As obras eram, nesse momento, escritas também em francês, tendo em vista a grande miscigenação do país, como uma forma de obter maior alcance na disseminação cultural. Todavia, a utilização dessa língua estrangeira para traduzir relatos pós-coloniais gerou, e ainda gera, inúmeros desconfortos e faz surgir questionamentos importantes na comunidade intelectual argelina. A língua francesa representa, nesse caso, a conexão com o Ocidente, uma legitimação da escrita por meio do uso do idioma do colonizador. Ao mesmo tempo, ela reforça o distanciamento dos argelinos com suas próprias identidades enquanto “*certaines considéraient la langue française comme leur « patrie », d’autres comme leur exil.*” (RAQBI, 2017, p. 110).⁴

Nesse prisma, a produção literária de autoria feminina na Argélia começa a surgir com obras escritas em francês e, ao contrário de livros de autoria masculina que priorizavam o romance, que apresentavam enredos de teor testemunhal como uma forma de conectar a escrita com a memória. De acordo com Soumya Ammar Khodja:

Je suppose que l’expression du témoignage, plus directe, plus spontanée que celle du roman, est plus le propre de femmes submergées par la douleur et la révolte et ne se préoccupant pas de les filtrer à travers une forme élaborée. [...] Leur parole a fusé tel un cri de douleur de d’alarme. (2005, p. 2)⁵

Assim, as mulheres se aventuram na escrita como forma de processar o luto pela perda de seus filhos e maridos na guerra e, também, como uma maneira de denunciar o integralismo religioso e o lugar de marginalização onde o sujeito

⁴ “Alguns consideravam a língua francesa como sua ‘pátria’, outros como seu exílio” (tradução nossa).

⁵ “Suponho que a expressão do testemunho, mais direta, mais espontânea que a do romance, é mais própria de mulheres submergidas pela dor e pela revolta, não se preocupando em filtrá-las através de uma forma elaborada. [...] Sua palavra fundiu tanto um grito de dor quanto um de alarme.” (tradução nossa).

feminino é colocado na sociedade argelina. Nesse contexto, começam a aparecer os questionamentos acerca da construção e consolidação das identidades femininas inseridas na escrita que respondem ao caos social, cultural e econômico de um país recém-independente.

Assia Djebar e a escrita de denúncia

Fatema Zohra Imalayen, ou Assia Djebar, pseudônimo sob o qual é popularmente conhecida, é um símbolo da literatura argelina por ter sido pioneira em muitos sentidos. Nascida em 30 de junho de 1936, em Cherchell, na Argélia, Assia obteve logo cedo uma oportunidade diferente da maioria das meninas da época: a de estudar. Graças ao pai professor, a autora foi a primeira argelina a frequentar a Escola Normal Superior de Sèvres, na França, aos 17 anos, e foi lá, em exílio, que escreveu seu primeiro romance, em 1956, aos 20 anos, intitulado *La Soif*.

Após a publicação de seu primeiro romance, Assia Djebar se dedicou à escrita como testemunho de seu povo, sobretudo com a finalidade de denunciar as práticas de subalternização da mulher em sua comunidade. É possível apreender também as dicotomias presentes nas narrativas contadas pela autora, envolvendo o doloroso processo de descolonização e a memória dos violentos anos de guerra.

Algum tempo depois, em 1958, Djebar viveu na Tunísia, onde escreveu seu segundo romance, *Les Impatients*, e lá conseguiu seu diploma universitário no domínio de História. Foi também professora na Universidade de Robot, no Marrocos, e, em 1962, em um momento de recém-independência da Argélia, tornou-se a primeira mulher a lecionar na Universidade de Argel, em seu país natal, na cadeira de História. Além disso, Assia Djebar foi candidata ao Prêmio Nobel de Literatura em 2012 e foi a primeira mulher magrebina a ser admitida na Academia Francesa.

Paralelamente ao pioneirismo da autora, observamos a potência da escrita que impulsiona e marca o início da escrita feminina em língua francesa no Magrebe. A partir da publicação de *La Soif*, outras autoras magrebinas ganharam espaço, como Malika Mokkedem, Maïssa Bey e Messaoudi Khalid. De acordo com os pesquisadores argelinos Abdelbasset Abbadi e Soumia Sassi:

Ces femmes ont fait de l'écriture un moyen d'expression, voire de révolte et de résistance contre l'ordre moral établi. Cette pratique d'écriture les a distinguées et les a spécifiées des autres écrits. Toutes ces dépressions ont poussé la femme à s'exprimer de ses cris intérieurs et écrire de ce qu'elle ressent. Ces différents évènements ont donné naissance à la littérature féminine. [...] L'histoire amère vécue par elles, a une grande part dans la naissance de cette littérature qui a été apparue dans le but de défendre la femme Algérienne, briser le silence et mettre

*fin à l'injustice et aussi pour décrire la situation de vie des femmes Algériennes.*⁶
(ABBADI; SASSI, 2021, p. 15)

Nota-se, dessa maneira, a importância da escrita de autoria de mulheres com o objetivo de desmistificar a figura da mulher argelina ou até mesmo, de maneira mais geral, da mulher árabe, já que, segundo Marnia Lazreg (2020), essa é uma cultura com “histórico de distorção”. A autora ainda ressalta que:

As mulheres na Argélia são incluídas nos rótulos nada neutros de “mulheres muçulmanas”, “mulheres árabes” ou “mulheres do Oriente Médio”, dando a elas uma identidade que talvez não lhes pertença. Se as chamadas mulheres muçulmanas são devotas, ou se suas sociedades são teocráticas, tais questões são encobertas por esses rótulos. A unilateralidade do discurso predominante sobre a diferença entre as mulheres pareceria intolerável se fosse sugerido, por exemplo, que mulheres na Europa e na América do Norte fossem estudadas como mulheres cristãs. (LAZREG, 2020, p. 210)

Nessa perspectiva, observamos que a incidência da literatura feminina na Argélia está diretamente ligada à colonização e, conseqüentemente, às guerras que se desenrolaram ao final dela. Assia Djebar colaborou ativamente na luta pela descolonização do país, atuando ao lado de Frantz Fanon no jornal *El Moudjahid*, órgão da Frente Nacional de Libertação (FNL).

Imersa no contexto da reconstrução de uma Argélia pós-guerra, envolvendo a reapropriação cultural nacional e uma reestruturação social e política, a escritora e historiadora embarcou em uma pausa literária de 10 anos, em 1967. Nesse período, viveu a restituição do ensino em árabe nas universidades argelinas e, com ela, as discussões e impasses quanto ao fato de realizar sua escrita na língua do colonizador. Como uma tentativa de se aproximar de seu povo e de sua própria identidade, aventurou-se pelas produções cinematográficas, nas quais seu trabalho de historiadora se misturou ao de autora, produzindo uma rica obra midiática. Foi somente após esse longo período de silêncio literário que Assia Djebar lançou então *Femmes d'Alger dans leurs appartement*, uma coletânea de novelas que apresenta diferentes percepções da mulher argelina.

⁶ “Essas mulheres fizeram da escrita um meio de expressão, ou mesmo de revolta e resistência contra a ordem moral estabelecida. Essa prática de escrita as distinguiu e as especificou em relação a outras escritas. Todas essas depressões levaram a mulher a expressar seus gritos interiores e a escrever sobre aquilo que sentem. Esses diferentes eventos deram origem à literatura feminina. [...] A amarga história vivida por elas tem um grande papel no nascimento dessa literatura que apareceu com o objetivo de defender a mulher argelina, romper o silêncio e colocar fim à injustiça, assim como para descrever a situação de vida das mulheres argelinas.” (tradução nossa)

Femmes d'alger dans leur appartement

Femmes d'Alger dans leur appartement é uma obra publicada em 1980 e dividida em quatro partes (“*Ouverture*”, “*Aujourd’hui*”, “*Hier*” e “*Postface*”), que separam também a narrativa em diferentes momentos cronológicos. Segundo a pesquisadora Farah Gharbi (2003), a autora não somente fala sobre as mulheres nem fala por elas, mas sim dá-lhes a voz para que elas falem de si mesmas. Nessa perspectiva, as histórias contemplam mulheres diferentes, mas que, somadas suas diferenças e, igualmente, suas semelhanças, constituem um panorama em que se explicita a condição da mulher argelina, sua solidão, seu silêncio e seus atos de resistência perante o ambiente repressor. Dessa forma, a escolha das novelas converge com o objetivo da análise a ser realizada neste trabalho.

É possível identificar, entre as novelas analisadas em “*Hier*”, um fio que entrelaça as personagens além das temáticas similares e complementares que elas apresentam. Essa ligação é observada na interposição de seus nomes, assim como na conexão de suas histórias, que parecem acontecer em paralelo à narrativa previamente contada; se, em um determinado ponto, a personagem aparece como centro da trama, em outras páginas, pode atuar como coadjuvante, realizando, assim, uma ciranda de dramas e vivências dentro de um contexto mais vasto.

Em vista disso, optamos por analisar como as temáticas das novelas selecionadas dialogam entre si, traçando com clareza um panorama identitário da mulher argelina. Os aspectos a serem observados consistem nas questões da morte e da guerra de independência da Argélia quando inseridas na trajetória das personagens, além do papel da mulher nessa sociedade e suas práticas de resistência.

É importante reiterar que o livro leva o mesmo título de uma das pinturas de Delacroix, que retrata a imagem de um harém na Argélia, cena proibida aos olhos estrangeiros, mas que teria sido concedida a ele durante uma visita ao país em 1832. O quadro apresenta quatro mulheres, três brancas e uma negra, em um ambiente que lhes parece confortável e íntimo, ressaltando o luxo, o mistério e o exotismo que circundam a imagem árabe. Assia Djebar se inspira na pintura para, a partir dela, recriar uma situação que se desenrola conforme a leitura avança e que constrói perfeitamente uma imagem por meio das palavras, produzindo uma experiência intermediária no interlocutor dentro da leitura estabelecida na parte “*Aujourd’hui*” do livro. Nesse momento, a autora parece desconstruir imagem de deslumbramento e unilateralidade passada pelo pintor em sua obra, mostrando outras faces das “mulheres da Argélia”, face essa que é escrita por uma mulher argelina.

Edward Saïd (2007) observa, em *Orientalismos*, justamente a questão relativa à força que carrega a representação feita por um homem ocidental acerca da mística oriental feminina quando menciona o encontro de Gustave Flaubert com uma cortesã egípcia:

Ele falava por ela e a representou. Ele era estrangeiro, relativamente rico, do sexo masculino, e esses eram fatos históricos de dominação que lhe permitiram não apenas possuir fisicamente Kutchuk Hanem, mas falar por ela e contar a seus leitores de que maneira ela era “tipicamente oriental”. [...] Representa justamente o padrão de força relativa entre o Leste e o Oeste, e o discurso sobre o Oriente que esse padrão tornou possível. (SAÏD, 2007, p. 33)

Em paralelo a Saïd, a própria autora faz uma análise em seu “*Postface*”:

Dans la réalité, ce regard-là nous est interdit. Si le tableau de Delacroix inconsciemment fascine, ce n'est pas en fait pour cet Orient superficiel qu'il propose, dans une pénombre de luxe et de silence, mais parce que, nous mettant devant ces femmes en position de regard, il nous rappelle qu'ordinairement nous n'en avons pas le droit. Ce tableau lui-même est un regard volé. (DJEBAR, 2002, p. 243)⁷

Ao partirmos para a análise das tramas selecionadas para este trabalho, observamos que a autora desenvolve suas histórias em espaços pequenos, seja o apartamento de uma família ou uma sala de velório, conectando-se com o título da obra na medida em que constrói um contexto amplo, em que as lembranças e o imaginário ultrapassam barreiras, dentro de espaços físicos restritos. É o que observamos na primeira novela, “*Il n'y a pas d'exil*”, em que a narrativa em primeira pessoa se desenrola inteiramente dentro do apartamento de uma família argelina exilada na Tunísia durante o período da guerra de independência da Argélia.

A guerra, portanto, é um ponto-chave na história, que relata momentos pré, durante e pós-guerra, sendo possível identificar as mudanças no pensamento e no comportamento coletivo geradas por esse momento de tensão. É saliente também a relação da mulher com essa circunstância. Ela que vê seu marido e filhos indo em direção a um combate sem fim, a uma luta contra a própria morte, e, ainda assim, assume o papel de resistência para se fazer vista e ouvida pelo entorno.

Transcorrida em 1959, momento em que se desenrolava a guerra, “*Il n'y a pas d'exil*” é circundada pela presença da morte como reflexo daquilo que se passava do lado de fora daquelas quatro paredes, no país natal. Logo no início da narrativa, a morte se apresenta como personagem familiar:

Les cris commencèrent vers dix heures, une heure après environ. Ils venaient de l'appartement voisin et se transformèrent bientôt en hurlements. Toutes les

⁷ “Na realidade, este olhar nos é proibido. Se o quadro de Delacroix inconscientemente fascina, não é pelo fato deste Oriente superficial que ele propõe, numa penumbra de luxo e silêncio, mas porque, colocando-nos diante dessas mulheres em posição de olhar, ele nos lembra que ordinariamente nós não temos esse direito. Este quadro é, ele mesmo, um olhar roubado.” (tradução nossa).

*trois, mes deux soeurs, Aïcha, Anissa et moi-même, la reconnûmes à la manière
qu'avaient les femmes de l'accueillir : c'était la mort.*⁸ (DJEJAR, 2002, p. 141)

O luto imposto por uma morte prematura e violenta e a descrição do sofrimento das mulheres que moravam no apartamento ao lado, por meio de choro, de gritos, apelidados pela narradora de “*le chant*”⁹, e de recitações do Alcorão, parecem familiares à personagem principal, que relembra sua própria história em diálogo com a irmã mais nova, Anissa: “— *Regarde. A vingt-cinq ans, après avoir été mariée, après avoir perdu successivement mes deux enfants, après avoir divorcée, après cet exil et après cet guerre, me voici en train de m'admirer et de me sourire, comme une jeune fille, comme toi...*”¹⁰ (DJEJAR, 2002, p. 145). A morte, portanto, faz parte do cotidiano das famílias argelinas: “— *Cela se voit que ce ne sont pas des Algériens, dit-elle. Ils ne sont guère habitués au deuil.*”¹¹ (DJEJAR, 2002, p. 149).

Tal aspecto permeia também “*Les morts parlent*”, que, como o próprio título insinua, faz referência às mensagens deixadas por aqueles que já se foram. A narrativa, nesse caso, inicia-se com a morte de uma anciã da comunidade, a velha Yemma Hadda. Em três momentos dessa novela, o leitor é levado a acompanhar, por meio de um narrador em terceira pessoa, o luto de três personagens: Aïcha, a sobrinha da falecida, Saïd, um arrendatário e amigo próximo da anciã, e Hassan, seu neto. De início, acompanhamos o que parece ser a reprodução das vozes da consciência de Aïcha, que, além de refletir sobre sua própria história e suas conexões com a tia distante recém-falecida, observa as diversas mulheres que a rodeiam, ponderando seus diferentes contextos e papéis dentro da comunidade.

Em “*Les morts parlent*”, a autora transita entre memórias, reflexões e acontecimentos simultâneos no tempo presente, em uma aparente tentativa de traduzir a mente agitada e não linear de uma mulher estigmatizada pela sociedade. Segundo a pesquisadora da Universidade de Lleida, Maria Casañé, Assia Djebar

*No quiere enseñarnos de que manera vive la mujer en Algeria, sino de que
manera se siente. Así hacernos comprender, mediante el ejemplo llevado al*

⁸ “Os gritos começaram por volta das dez horas, uma hora depois aproximadamente. Eles vinham do apartamento vizinho e se transformaram logo em berros. Todas as três, minhas duas irmãs, Aïcha, Anissa, e eu mesma a reconhecemos à forma como as mulheres a recebiam: era a morte.” (tradução nossa).

⁹ “O canto” (tradução nossa)

¹⁰ “Veja, aos vinte e cinco anos, após ter me casado, após ter perdido sucessivamente meus dois filhos, após ter me divorciado, após este exílio e após esta guerra, me vejo me admirando e sorrindo, como uma jovem menina, como você...” (tradução nossa)

¹¹ “— Assim se vê que não são Argelinos, ela diz. Eles não estão minimamente acostumados com o luto.” (tradução nossa)

máximo extremo, cómo puede ser una situación de guerra, que una mujer oriental siente igual que una occidental. Donde el sentimiento de pérdida, de desprecio, de angustia, de dolor es el mismo independientemente de dónde se viva y de la religión que se practique. (CASAÑÉ, 1999, p. 227)¹²

É importante ressaltar como o constante retorno ao passado, seja por meio de lembranças ou da retomada de costumes, conecta-se com o título “*Hier*”, que se traduz como “ontem” em português. O “ontem”, que representa o momento de dominação e opressão francesa, é um passado então recente e difícil de superar. Nesse sentido, a própria morte da tia de Aïcha evoca a maneira como a relação com o tempo é vista pela cultura africana. À luz de Amadou Hampâté Bá, que diz que “na África, quando um velho morre, é uma biblioteca que se queima”, percebemos na anciã o símbolo da transmissão de uma cultura, como bem pontuado por Katherine Gracki:

Ce personnage mythique de l'aïeule, incarné par Yemma Hadda, a un héritage à transmettre. [...] Aïcha incarne ici l'espoir qu'une nouvelle transmission aura lieu à côté de la transmission masculine des héritages. Cet espoir, c'est celui de la reconstitution d'une mémoire où un murmure collectif d'une chaîne d'aïeules se fera entendre tout au long des générations de femmes. (GRACKI, 1994, p. 61)¹³

Esse respeito e autoridade destinados aos mais velhos ficam evidentes quando a autora descreve as tradições fúnebres que se desenrolam ao longo da narrativa. Em uma delas, quando se aproximam os homens *liseurs du Coran*¹⁴, todas as mulheres que ali velavam o corpo da falecida e estavam desprovidas dos tradicionais véus que resguardam seus corpos são convidadas a se retirar, “— *Excepté les vieilles. Elles n'ont qu'à recouvrir leur tête et leurs épaules !*”¹⁵ (DJE BAR, 2002, p. 180).

Nesse contexto, não é possível desassociar a morte e a problemática da guerra que tomava conta da Argélia no período de descolonização, sendo ela

¹² “Não quer ensinar-nos de que maneira vive a mulher na Argélia senão de que maneira ela se sente. Assim, faz-nos compreender, mediante o exemplo levado ao extremo, como pode ser uma situação de guerra, que uma mulher oriental sente igual a uma mulher ocidental. Onde o sentimento de perda, de desprezo, de angústia, de dor, é o mesmo independentemente de onde se viva e da religião que se pratique.” (tradução nossa).

¹³ “Essa personagem mítica da anciã, incarnada por Yemma Hadda, tem uma herança a transmitir. [...] Aïcha encarna aqui a esperança de que uma nova transmissão terá lugar ao lado da transmissão masculina de heranças. Essa esperança é aquela da reconstituição de uma memória ou de um murmúrio coletivo de avós que se fará ouvir ao longo de gerações de mulheres.” (tradução nossa)

¹⁴ “Leitores do Alcorão” (tradução nossa).

¹⁵ “— Exceto as velhas. Elas devem apenas recobrir suas cabeças e seus ombros!” (tradução nossa)

uma personagem ativa na narrativa. A retomada de uma independência recém-conquistada em “*Les morts parlent*”, – “[...] heureux celui qui, depuis ces huit jours d’indépendance, a vu l’aurore de la victoire !”¹⁶ (DJEBAR, 2002, p.172) – faz referência a um passado recente demais para ser abandonado e que ainda está vivo e participa silenciosamente do cotidiano dos argelinos.

A espera angustiante da avó pelo neto que se ocupava das batalhas de retomada do país, a melancolia e a solidão às quais são submetidas as mulheres que veem sair de casa seus maridos e filhos e a incerteza de um futuro difícil de imaginar são algumas das marcas causadas pela guerra retratadas na obra de Assia Djebar. Em especial, um embate é citado na segunda parte da novela: 8 de maio de 1945.

Então, os argelianos saíram às ruas para comemorar o Dia da Vitória, a 8 de maio de 1945. A demonstração a princípio pacífica foi interrompida pela intervenção inesperada do exército francês, auxiliado pelos soldados senegaleses. A permissão de abater muçulmanos nas ruas foi estendida aos colonos, que se emularam com a Legião Estrangeira no saque e no assassinato. O ódio, misto de medo, dos colonos tornou incontrolável a sublevação armada em Sétif e Ghelma, onde o povo revidou o massacre, atacando alguns centros de colonização. (POERNER, 1966, p. 29 apud LIPPOLD, 2005, p. 4)

A barbárie, portanto, passa a ser integrante da construção das identidades da mulher argelina na medida em que incorpora em seu cotidiano o medo, a melancolia e a nostalgia de uma liberdade há muito perdida de vista. Em “*Jour du Ramadhan*”, Assia Djebar apresenta ao leitor uma família que aguarda o jantar do primeiro Ramadã após o fim da guerra de independência. De acordo com a tradição, nessa festividade deve-se jejuar entre o nascer e pôr do sol, lembrando as revelações divinas feitas ao profeta Maomé. Uma das filhas da família acaba de retornar de anos de pena em uma prisão francesa: “*Hier, Nfissa se trouvait en prison... Le Ramadhan parmi de vraies séquestrées, cette prison de France où on les avait groupées, six ‘rebelles’, disait-on, qu’on allait juger.*”¹⁷ (DJEBAR, 2002, p. 219).

Enquanto isso, o conflito reverbera também naquelas que acompanharam de longe, mas ainda assim com consequências importantes, o caos que se instalava: “*[...] pendant les deux dernières années de guerre, le père avait fait interrompre à Nadija ses études. Celle-ci, depuis l’indépendance, voulait les reprendre, aller en ville et travailler; être institutrice ou étudiante, n’importe mais travailler : un drame familial couvait.*”¹⁸ (DJEBAR, 2002, p. 221). Nesse trecho, é possível observar um

¹⁶ “Felizes aqueles que, após oito dias de independência, viu a aurora da vitória!” (tradução nossa)

¹⁷ “Ontem, Nfissa se encontrava na prisão... O Ramadã entre as verdadeiras sequestradas, essa prisão da França onde eles as haviam agrupado, seis ‘rebeldes’, diziam, que iriam julgar.” (tradução nossa).

¹⁸ “[...] durante os dois últimos anos de guerra, o pai havia feito Nadija interromper seus estudos.

movimento de resistência da personagem na medida em que busca por sua própria independência, questão que perpassa conflitos maiores, como os políticos.

Nesse sentido, a memória castiga aqueles que viveram em meio a um país destruído em nome da soberania argelina. O momento familiar retratado no jejum do Ramadã é de grande emoção e de muita dor ao lembrar daqueles que já se foram: “— *Si l'on pouvait au moins étouffer la mémoire ! disait, au milieu de la conversation générale, une vieille qui avait perdu ses deux fils à la guerre. On pouvait retrouver les Ramadhan d'autrefois, la sérénité d'autrefois !*”¹⁹ (DJEBAR, 2002, p. 223).

Tais lembranças, atreladas ao final da guerra de independência, conectam-se com o momento presente instigando um sentimento de nostalgia, como observado na segunda parte de “*Les morts parlent*”, dedicada ao neto da anciã, Hassan. Com o fim da vida de milhares de pessoas inocentes, assim como de combatentes, é como se as palavras não ditas pairassem para sempre nas ruas, nas mesquitas, nas casas e no meio familiar desses indivíduos:

*Les jours suivants, ils remarquèrent aussi que Hassan, l'héritier, ne se considérait héritier de rien, d'aucun bien, d'aucune terre, seulement de la parole des morts, ses compagnons qu'au cours de son passé récent de tumulte il avait dû enterrer sans doute en trop grand nombre.*²⁰ (DJEBAR, 2002, p. 208)

O sentimento é familiar quando analisamos “*Nostalgie de la horde*”, em que o próprio título faz referência a uma falta que toma conta de toda uma comunidade. A trama gira em torno da narração de uma bisavó que conta a sua história e a de seu marido. Desse modo, em um momento em que a população se via fragmentada, a nostalgia do “rebanho”, tradução direta de “*horde*”, faz-se latente: “*Les enfants se serraient, filles et garçons, en ces soirs où la nostalgie de la horde inexplicablement s'infiltrait dans les coeurs (tout prétexte était bon: une noce, une mort)*”²¹ (DJEBAR, 2002, p. 229).

Esta, depois da independência, queria os retomar, ir à cidade e trabalhar, ser professora ou estudante, não importa, mas trabalhar: um drama familiar despontava.” (tradução nossa).

¹⁹ “— Se nós pudéssemos ao menos sufocar a memória ! dizia, no meio da conversação geral, uma velha que havia perdido seus dois filhos na guerra. Nós poderíamos retomar os Ramadã de outros tempos, a serenidade de outros tempos!” (tradução nossa)

²⁰ “Nos dias seguintes, eles perceberam também que Hassan, o herdeiro, não se considerava herdeiro de nada, de nenhum bem, de nenhuma terra, somente das palavras dos mortos, seus companheiros que, ao longo de seu passado recente de tumulto, ele havia tido de enterrar, sem dúvidas, em número grande demais.” (tradução nossa).

²¹ “As crianças se abraçavam, meninas e meninos, nessas noites em que a nostalgia do rebanho inexplicavelmente se infiltrava nos corações (todo pretexto era bom: um casamento, uma morte).” (tradução nossa).

Aliada à morte e à memória da guerra como questões identitárias da mulher argelina, deparamo-nos também, ao longo da obra, com as representações dos papéis da mulher dentro da sociedade sendo descrito por elas mesmas. Papel esse que as condena a seguir regras sociais e religiosas independentemente de suas próprias vontades e necessidades, como o casamento imposto pela família retratado em “*Il n’y a pas d’exil*”: “*Je connaissais mon rôle pour l’avoir déjà joué ; rester ainsi muette, peupières baissées, et me laisser examiner avec patience jusqu’à la fin : c’était simple. Tout est simple, avant, pour une fille qu’on va marier*”²² (DJEBA, 2002, p. 154).

No decorrer da situação, a manifestação de descontentamento da narradora em relação à conjuntura que a ela se impunha causa brigas e desconfortos no meio familiar, o que acaba conduzindo a reflexões acerca da solidão do exílio para o povo argelino, principalmente para as mulheres que deixaram suas famílias na Argélia nesse momento de instabilidade:

— *Les autres femmes se sont tues, dis-je . Il ne reste plus que la mère pour pleurer.. Ainsi est la vie, ajoutais-je après un moment. Il y a ceux qui oublient ou simplement qui dorment. Et ceux qui se heurtent toujours contre les murs du passé. Que Dieu les ait en sa pitié !*

— *Ce sont les véritables exilés, dit Hafça.* (DJEBA, 2002, p. 160)²³

Sua função e os estigmas que recaem sob a mulher em detrimento de uma sociedade de grande influência tradicional e religiosa podem ser destacados, igualmente, no momento em que a personagem de “*Les morts parlent*” é descrita como “*Aïcha-la-répudiée*”²⁴ (DJEBA, 2002, p. 169). O repúdio das mulheres que a rodeiam é trazido à tona nas diversas vezes em que, sussurrando entre si, elas retomam a marca de seu desprezo em detrimento de um casamento malsucedido aos vinte e oito anos, quando foi repudiada pelo marido — “*Il l’a repudia deux mois après*”²⁵ (DJEBA, 2002, p. 187) —, as consequências de criar seu filho sozinha e os efeitos negativos que essas ações causam dentro da tradição: “— *Il y a toujours une cousine pauvre ! – Il demeure toujours une répudiée*

²² “Eu conhecia meu papel por já o ter interpretado antes; continuar assim muda, pálpebras baixas, e me deixar examinar com paciência até o fim: era simples. Tudo é simples, antes, para uma moça que vamos casar.” (tradução nossa).

²³ “— As outras mulheres se calaram, digo. Não sobra mais que a mãe para chorar. Assim é a vida, acrescentei depois de um momento. Existem aqueles que esquecem ou que simplesmente dormem. E aqueles que colidem sempre contra os muros do passado. Que Deus os tenha em sua misericórdia!” — Esses são os verdadeiros exilados, diz Hafça.” (tradução nossa).

²⁴ “Aïcha-a-repudiada” (tradução nossa).

²⁵ “Ele a repudiou dois meses depois.” (tradução nossa)

*dans le*²⁶ !” (DJE BAR, 2002, p. 182). O ódio e o repúdio à mulher, na religião islâmica, tem o poder de a excluir da sociedade, deixando uma ferida aberta ao longo de sua vida.

O percurso de Aïcha se assemelha ao da velha Hadda, que, quando jovem, se viu sozinha com seus filhos:

Un cousin du premier mari avait épousé l'année suivante la jeune veuve qui avait déjà un fils... Or voilà que, quelques années après, Hadda soudain étonnait, scandalisait même : ce second mari, bel homme il est vrai, aimait trop les danseuses des hameaux voisins et passait la plupart de ses nuits dehors. Elle, épouse délaissée, elle décidait de partir et allait s'installer en ville. Oui, une femme seule et à moins de quarante ans ! (DJE BAR, 2002, p. 202)²⁷

Entretanto, em contrapartida à situação de Aïcha, Yemma Hadda, a qual velam os habitantes do vilarejo, era vista com grande prestígio, principalmente por Saïd, o arrendatário que morava nas montanhas próximas dali, que assume o papel de personagem principal na segunda parte da novela:

Saïd considérait Yemma à la fois comme une mère – vénérable –, comme un employeur – quelquefois tatillon – et comme... ? Comme « un symbole, pensait-il, de la noblesse de la ville », par son savoir des choses religieuses, sa sagesse quant aux moeurs ancestrales et son âcreté vis-a-vis des biens temporels. (DJE BAR, 2002, p. 195)²⁸

Ao longo da narrativa, Saïd retoma memórias e reflete sobre as influências de Yemma Hadda em sua vida, reconstruindo não só sua trajetória até o lugar de admiração que ela ocupava em todo o vilarejo, mas também restaurando a história de seu povo. Compreendemos, no decorrer do enredo, que Saïd tem duas mulheres, a última conquistada durante seu momento de exílio em decorrência dos ataques aos vilarejos do país. Em nenhum momento essas esposas são nomeadas na narrativa, sendo identificadas apenas por suas características de primeira ou segunda mulher,

²⁶ “- Existe sempre uma prima pobre! – Ela continua sendo uma repudiada no luto!” (tradução nossa)

²⁷ “Um primo do primeiro marido tinha esposado no ano seguinte a jovem viúva que tinha já um filho... Foi então que, alguns anos depois, Hadda de repente surpresa, escandalizada até: esse segundo marido, belo homem é verdade, amava demais as dançarinas da aldeia vizinha e passava a maior parte das noites fora. Ela, esposa negligenciada, decidiu partir e ir se instalar na cidade. Sim, uma mulher sozinha e com menos de quarenta anos!” (tradução nossa).

²⁸ “Saïd considerava Yemma como uma mãe – venerável –, como um empregador – às vezes exigente – e como...? Como ‘um símbolo, pensava ele, da nobreza da cidade’, por seu saber das coisas religiosas, sua sabedoria quanto às morais ancestrais e sua rigidez perante os bens temporais.” (tradução nossa).

ou por algum atributo físico, como é o caso da segunda esposa, apelidada de “mûlatresse”²⁹ (DJE BAR, 2002, p. 199), explicitando a situação de objetificação da mulher argelina na trajetória masculina. Diferentemente de Aïcha, ele se apaixonou e teve a escolha de assumir a mulher amada, direito que é negado às mulheres da sociedade. Além disso, é curioso perceber como tanto no aspecto positivo, como é vista a mãe venerável, tanto no aspecto negativo, como é objetificada a esposa, ambas as descrições provêm da voz masculina.

Em “*Nostalgie de la horde*”, a bisavó, obrigada a se casar aos 12 anos – “*Je l’ai épousée à douze ans, il en avait vingt-huit*”³⁰ (DJE BAR, 2002, p. 232), – conta como precisou assumir as responsabilidades de uma mulher adulta, cuidando da casa e da família, assim como tinha de suportar a violência do marido, que caracteriza como “*violant et brutal*”³¹. Em determinada passagem, a anciã conta que, após ter sido espancada pelo marido, tinha então um olho roxo. A família do homem, apavorada pela visita do pai da garota, pediu que ela fingisse que havia levado um coice de uma bezerra, temendo que ela fosse levada embora: “*Mes belles-soeurs s’affolent parce que le même jour la visite de mon père est annoncée. Que vais-je lui dire? Sachant que mon mari me battait, il m’aurait fait sortir de là sur-le-champ*”³² (DJE BAR, 2002, p. 227). Ao saber da história, o pai da narradora ordena imediatamente que se abata a bezerra que machucou a filha: “*Et me voilà en train de pleurer toute cette nuit, tant j’aimais cette génisse... mais je pleurais doucement pour que mon époux puisse dormir*”³³ (DJE BAR, 2002, p. 228).

Ainda nessa novela, a narradora em primeira pessoa relembra a história de sua sogra, que, ao dar à luz, descobre que seu bebê é uma menina e logo recebe a reação da família do marido: “*Une fille! Tu nous donne une fille!... tout juste bonne pour une race d’esclaves*”³⁴ (DJE BAR, 2002, p. 233). A menina recém-nascida morre logo em seguida, e a mãe reflete, encarando a morte como um livramento de Deus para a garota: “*J’ai toujours pensé que Dieu me l’enleva à cause des malédictions de ma belle-soeur, de la race des pleureuses, la maudite !... J’ai eu*

²⁹ Definição encontrada no dicionário *Le petit Robert*: “*Homme, femme de couleur; né(e) de l’union d’un Blanc avec une Noire ou d’un Noir avec une Blanche. Métis*”.

³⁰ “Eu o espossei aos doze anos, ele tinha vinte e oito...” (tradução nossa)

³¹ “Violento e brutal” (tradução nossa).

³² “Minhas cunhadas entraram e pânico, pois, no mesmo dia, a visita de meu pai é anunciada. O que vou dizer a ele? Sabendo que meu marido me batia, ele me faria sair de lá imediatamente.” (tradução nossa).

³³ “E lá estou eu chorando a noite toda, o quanto eu amava aquela bezerra... mas eu chorava suavemente para que meu marido pudesse dormir!” (tradução nossa).

³⁴ “Uma menina! Você nos dá uma menina!... Tudo bem para uma raça de escravas!” (tradução nossa).

*cinq garçons ensuite, cinq garçons mais pas une seule fille, hélas... C'était l'année où les Français entrèrent dans notre ville !*³⁵ (DJE BAR, 2002, p. 234).

Considerações finais

Levando em consideração as observações e reflexões citadas anteriormente, é possível traçar um cenário propício para a análise da construção das identidades das mulheres argelinas. Em *Femmes d'Alger dans leur appartement*, constatamos essa proposta, uma vez que tal obra explora os sentimentos e as ações dessas mulheres por si próprias, sem tentar intermediar as relações e muito menos mascarar ou suavizar os acontecimentos.

As mulheres da Argélia, portanto, são caracterizadas pelas marcas deixadas pela guerra e pela morte acarretadas pela colonização francesa no país, na medida em que acompanham silenciosamente as perdas de familiares e as faltas no contexto mais amplo da sociedade em que estão inseridas. Nesse sentido, as novelas analisadas permitem ao leitor e à leitora romperem o silêncio por meio da narrativa da autora e escutar o que, de início, é um sussurro e, no decorrer da narrativa, se torna um grito de resistência que vence as interdições. Como a própria autora demarca em “*Regard interdit, son coupé*”, o posfácio da obra: “*Flotte donc, entre ces femmes d'Alger et nous, l'interdit. Neutre, anonyme, omniprésent.*”³⁶ (DJE BAR, 2002, p. 244).

Paralelamente, observa-se o papel da memória que circunda as vidas das personagens, atrelando-as de forma permanente a um passado difícil e que, muitas vezes, se transpõe vividamente para o presente. Essa memória coletiva, para além da individual, condena a mulher a seguir tradições que dificilmente se renovam, desconsiderando suas vontades e sentimentos face a qualquer situação.

Em razão dos aspectos mencionados anteriormente, Djébar coloca em evidência a importância da voz e do olhar feminino:

*Hier, le maître faisait sentir son autorité sur les lieux clos féminins par la solitude de son propre regard, annihilant ceux des autres. L'œil féminin à son tour, quand il se déplace, voilà que, paraît-il, le craignent les hommes immobilisés dans les cafés maures des médinas d'aujourd'hui, tandis que le fantôme blanc passe irréel mais énigmatique.*³⁷ (DJE BAR, 2002, p. 245)

³⁵ “Eu sempre pensei que Deus a tirou de mim por causa das maldições da minha cunhada, da raça de chorosas, a maldita!... Eu tive cinco garotos em seguida, cinco garotos, mas nem uma só garota, infelizmente... Foi o ano em que os franceses entraram na nossa cidade!” (tradução nossa).

³⁶ “Flutua então, entre essas mulheres de Alger e nós, o proibido. Neutro, anônimo, onipresente.” (tradução nossa).

³⁷ “Ontem, o mestre fazia sentir sua autoridade nos lugares fechados femininos pela solidão de seu

É dessa maneira, conhecendo sua força e validando suas jornadas, que a autora garante a autonomia e a voz das mulheres argelinas em meio às diversas interferências masculinas na história. Intromissões essas que, muitas vezes, pretendem apagar ou silenciar suas vozes. Com a quebra dessas barreiras, cumpre-se a proposta do ensino das literaturas pós-coloniais na formação do professor de língua estrangeira.

LÓPEZ, C. S ; MENANI, M. L. M. Les mouvements identitaires des personnages féminins en *Femmes d'Alger dans leur appartement*, d'Assia Djebar. **Itinerários**, Araraquara, n. 54, p. 173-192, jan/jul. 2021.

■ **RÉSUMÉ** : La recherche dans le domaine de la littérature joue un rôle clé dans l'élargissement et l'étendue des connaissances des enseignants et des professeurs de langues étrangères. La littérature, en interaction avec la réalité, nous offre un panorama du monde qui, souvent, nous ne pouvons pas voir. En ce sens, le présent travail cherche, à partir de l'analyse de quatre nouveaux contenus dans le livre d'Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, tracer les aspects de la construction des identités des femmes algériennes dans la littérature. Nous visons à comprendre et à visualiser pleinement cette formation au Maghreb post-colonial. Pour ce faire, nous nous concentrons plus particulièrement sur l'Algérie, pays d'indépendance tardive et violente qui fait face, jusqu'à nos jours, aux marques de la colonisation dans son peuple. Les nouveaux choisis rapportent des moments avant, pendant et après la guerre, où il est possible d'identifier les changements dans la pensée et le comportement collectif générés par ce moment de tension. Il faut également souligner la relation de la femme avec cette circonstance et, par conséquent, nous nous efforçons de reconnaître les impacts de ce moment sur la construction identitaire des personnages. En ce sens, nous donnerons la priorité aux voix des chercheurs et des chercheuses issus de la région, et d'auteurs qui dialoguent avec les thèmes de l'identité et du post-colonialisme, qui apportent de nouvelles perspectives en ce qui concerne la représentativité des femmes insérées dans ce contexte.

■ **MOTS-CLÉS** : Littérature Maghrebine. Formation Identitaire. Post-colonialisme. Écriture féminin.

REFERÊNCIAS

ABBADI, A.; SASSI, S. **Le thème de la femme et de la guerre dans l'Amour, la fantasia d'Assia Djebar**. 2021. 73 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Geral e Comparada) – Université Ibn Khaldoun, Tunes, Tunísia, 2021.

próprio olhar, aniquilando os dos outros. O olho feminino, por sua vez, quando ele se move, é isso: parece que o temem os homens imobilizados nos cafés mouros das medinas de hoje, enquanto o fantasma branco passa, irreal, mas enigmático.” (tradução nossa).

ALONSO, J. B. Mulher, identidade e escrita em textos francófonos do Magrebe. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 6, n. 2, p. 212-230, 2017.

CASAÑÉ, M. “Femmes d’Alger dans leur appartement” de Assia Djébar, novela popular, novela histórica o simplesmente novela “témoignage”. **L’ull crític – Revista da Universidade de Lleida**, Espanha, n. 4-5, p. 223-234, 1999.

DJEBAR, A. **Femmes d’Alger dans leur appartement**. Paris: Éditions Albin Michel S.A., 2002.

GHARBI, F. A. **Femmes d’Alger dans leur appartement d’Assia Djébar: Une rencontre entre la peinture et l’écriture**. 2003. 234p. Dissertação (Mestrado em Artes e Estudos Franceses) – Université de Montréal, Montreal, 2003.

GRACKI, K. Assia Djébar et l’écriture de l’autobiographie au pluriel. **Women in French Studies**, v. 2, p. 55-66, 1994.

HALL, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende e Ana Carolina Escosteguy. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 1998.

HOOKS, b. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

KHODJA, Soumya Ammar. Écritures d’urgence de femmes algériennes. **Clio. Histoire, femmes et sociétés**, v. 9, p. 1-11, 1999.

LAZREG, M. Descolonizando o Feminismo (Mulheres argelinas em questão). **Pensamento Feminista hoje – Perspectivas decoloniais**, p. 208-229. 1. ed. - Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LESBET, D. Alger: habiter l’Indépendance. **La pensée de midi**, v. 18, n. 2, p. 21-30, 2006.

LIPPOLD, W. G. R. O pensamento anticolonial de Frantz Fanon e a Guerra de Independência da Argélia. **Revista Monographia**, Porto Alegre, n. 1, p. 1-20, 2005.

RAQBI, A. La littérature maghrébine d’expression française: littérature de déracinement et de dénonciation. **Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura**, Brasília, n. 43, p. 104-121, 2017.

SAÏD, E. **Orientalismos: O Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Rosaura Eichenberg. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, W. R. da. **Representações do espaço na literatura magrebina contemporânea: da literatura argelina à literatura-mundo**. 2015. 276p. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, 2015.



ENTREVISTA
INTERVIEW

INTERVIEW FEATURING DR. DIANE DUFFY – TRUSTEE OF THE ELIZABETH GASKELL HOUSE, UK AND DR. KIM SIMPSON – DEPUTY DIRECTOR OF THE CHAWTON HOUSE, UK

Natália C. P. BARCELLOS*

Over the last years, as a reflection of contemporary world issues that have raised feminist movements such as *Me too*, there has also been a greater interest in the literature of female expression in the academic scenario. With the pandemic, literature written by women has gained space beyond the academy, as seen by the number of book clubs, pages on social networks and digital influencers dedicated to reading and discussing both works by female authors of classics of universal literature, as well as contemporary Brazilian or foreign authors.

Throughout the Covid-Pandemic, it was also notable how engaged museums across the world were in taking part on the world wide web, providing people with great content such as talks on specific subjects, different guest speakers, studying groups, virtual tours, among others. On March 8th 2022, to celebrate the International Women's Day, houses of some of the most influential female writers ever existed hosted a special event entitled "Literary Letters by Jane Austen, Charlotte Bronte, Mary Somerville and Elizabeth Gaskell", which brought together over 200 women from around the globe as spectators. During the event, personal letters of these writers and scientist were being read, bringing up facets of their personalities, reaching out to us in the audience, as if they were speaking directly to us. Perhaps a quite simple gesture, but very powerful if we think of the number of women everywhere who do not have the right to speak freely, nor to education. In fact, all of them, Jane Austen, Charlotte Bronte, Elizabeth Gaskell and Mary Sommerville have known how difficult women's paths as writers or scientists were in their own patriarchal society. As a last contribution to this special issue on female writers of the 19th Century, I would like to present an interview with two of the hosts of this event, Dr. Kim Simpson, representing the Chawton House, which had belonged to Jane Austen's family, and Dr. Diane Duffy, representing Elizabeth Gaskell House.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – FCLAr – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara, São Paulo, Brasil. natalia.barcellos@unesp.br.

Natália C. P. Barcellos: Why do you think 19th century female writers are being rediscovered by contemporary readers and also writers especially during the pandemic? What is your perception about the impact of their writing on our current society?

Dr. Diane Duffy- Director of the Elizabeth Gaskell House, UK: First, let me deal with the first section of the question: why do you think 19th century female writers are being rediscovered by contemporary readers and also writers especially during the pandemic? Perhaps the cynical answer would be cheapness and ease of access. All or at least most classic literature is available free of charge online.

The more thoughtful answer would be that the classics tell good stories well. They have either a happy ending, or the tragedy has some cathartic effect- *Mill on the Floss*, for example, is tragic but it is still a good story and there are lessons to be learned about life and society which I will come onto later. *Pride and Prejudice* is a romantic tale on the surface, and it can be read as such. It is enjoyable and we share the happiness of the hero and heroine, despite what we might have read before. It is an escape from the worries and tribulations of Covid.

Some modern literature tries to be very structurally clever, which in my opinion often spoils the story, other works are too simplistic to hold our attention- there is quite a lot of rubbish published now. I am not a lover of the present tense style that is so popular now, readers are put in the position of witnesses watching everything unroll before our eyes. Again, personal opinion, but I like to be told a story and maybe I am not alone in that view. It seems to me that there are very few modern novels that will stand the test of time like *Frankenstein* has. Such a wonderful book that examines what it is that makes us ‘human’.

But it should also be asked which classics have become popular now. What do these new and enthusiastic readers read? Are these ‘popular’ novels all classics that have been televised or filmed? I think this is a very pertinent question to ask. Jane Austen’s novels have all been serialized on TV, some have been filmed, so have some of Gaskell’s, George Eliot’s, the Bronte’s etc. This, of course, popularized the classics. People will read *Jane Eyre*, but are they as likely to read *Villette*? Why are only some novels transferred to visual media and others not? Presumably, because some are more accessible and visually viable – some are just brilliant stories.

Good stories usually satisfy a need to escape and when escape is more vital than during a pandemic when we are imprisoned in our homes? Most of these works satisfy the need to escape if only on the surface, and not all readers want to dig

beneath to find the darker side offered by these texts and there usually is a darker side. Women writers, apart from being very prolific in the 19th century, often wrote on a superficially domestic/romantic level which hid their darker subtextual meanings. Ann Radcliffe, for example, used her Gothic motifs as metaphors. Elizabeth Gaskell was also very good at this. As a minister's wife, she did meet conflict and controversy head on, but she could not go too far- *Ruth* is written in a very religious framework and her heroine had to die. Even this did not satisfy everyone. Some members of her own congregation burned the first volume, and on the other side of the controversy, Charlotte Bronte was saddened by the ending and asked why *Ruth* had to die.

Finally, of course, people have had more time during lockdown, life was more leisurely and somehow there is a view that classics are time-consuming reads.

Now what about the relevance?

As I have mentioned before, *Frankenstein* examines what makes us human. It is a wonderful text about God, parenting, the position of women and women writers and humanity itself. We cite Mary Shelley regularly, she is as iconic as is her mother, but those readers who may have turned to *Frankenstein* during lockdown may not have read any of Mary Shelley's other novels- *Valperga*, for instance or *Lodore*. The former is a wonderful tale examining forms/styles of government. Very relevant for today, I should think! Mary Wollstonecraft is also popular today, but for her philosophy and life rather than her novels. She was brought up an Anglican but heavily influenced by the Unitarian teachings of Joseph Priestly and her views on education and equality mirror Gaskell's who was also a Unitarian. Gaskell's religion certainly underpins her work. *Mary Barton* is a tale of poverty, terrible working conditions, living conditions and a lack of understanding between the ruling manufacturing classes (who become the aristocracy of the new industrial city) and their employees. In life, Elizabeth Gaskell worked hard to try to alleviate the suffering of the poor in Manchester. Her letters reflect that position and in Mrs Chadwick's biography of Gaskell (1910), she explains how *Mary Barton* made workers across Lancashire feel connected. They felt that they were not alone in their suffering:

To those who were familiar with Manchester at this time, the story easily revealed the district and the true life of the cotton operatives. Every detail is so faithful, and shows Mrs. Gaskell's intimate knowledge of the lives of those around her during the trying time of the "hungry forties." The distress in Manchester was typical of the condition of other Lancashire towns, and the workers of these surrounding districts were just as grateful to her for the graphic story as were

the operatives in Manchester. A working man from Oldham was so touched by the faithful story, that he showed his gratitude by making a pilgrimage to Plymouth Grove once a year, accompanied by his children, in order to show them the house in which the author of *Mary Barton* had lived.¹

Gaskell, like many of her female contemporaries (including Mary Wollstonecraft) were also keen to warn women about inappropriate marriages, marriages which look socially desirable but which would be death to the woman. ‘The Grey Woman’ is a prime example, showing how Anna is coerced into a marriage which looks good on the surface but is actually dire. This is a wonderful short story. Another Unitarian writer Anne Marsh Caldwell who was related to Elizabeth’s family, the Holland’s, by marriage, is also very vocal on this issue. *Emilia Wyndham* and *Love and Duty* are excellent examples of her work which illustrate the consequences of bad marriage choices. The idea of successful marriages/partnerships is very relevant today.

Elizabeth Gaskell also worked hard in the community. She taught in Sunday schools in order to educate the working classes. She worked in the sewing school that provided education and occupations for women during the cotton famine. Her books tend not to show this side of her whereas her letters are full of such comments.

It has been my mission over my academic career as a PhD student and subsequently to discover some lost 19th century writers. Marie Corelli in her day was the most popular writer around (150,000 copies to HG Wells 15,000)- who has even heard of her now? What about Letitia Landon, granted she is coming back into fashion now, and the antiquarian Anna Eliza Bray. So many lost women who all had important things to say. I am pleased to note that there is now a resurgence of academic interest in Ann Radcliffe, so influential in her day and after.

Dr. Kim Simpson- Deputy director of the Chawton House, UK: One of our main charitable objectives at Chawton House is to promote research into the work of 18th and 19th century women writers, and to share work from both canonical and lesser-known women writers with a broad public. In other words, what we term ‘the recovery project’, which has been going on in scholarship since the late 1970s, has always underpinned public and scholarly programming at Chawton House, informing things like study days, conferences, and exhibitions - we have two major exhibitions each year.

¹ Chadwick Haunts, *Homes and Stories*, 1910, pp. 231-232.

During the pandemic, we moved a lot of this programme online, reaching a wider audience who suddenly had more time to engage, and who were also searching for ways to escape - Austen has often been read for these reasons during times of hardship, or to understand our current situation - see, for example, our 2021 Gothic month programme on ‘when nature strikes back’: <https://chawtonhouse.org/2021/09/gothic-programme-at-chawton-house-when-nature-strikes-back/> .

I think a really good example of the ways that C19 women’s writing has come to matter in different ways over the last couple of years is our reading group. We have run this group since we opened almost 20 years ago, and for many years it was made up primarily of interested locals and volunteers. When the pandemic happened, we went online, doubled in size, and found a much broader reach, across Europe and particularly in America and Canada. Although all women, the group is also now made up of a broader range of ages and nationalities. We’ve read a huge range of works, all voted on by the members - from poetry and novels to conduct and children’s literature. During the pandemic, the group was another way of connecting at a time that was very isolating and stressful for many members. Our reading often allows us to reflect on current events - Mary Shelley’s *The Last Man*, for example, let us talk through what experiences of climate change and pandemics might have been like in the past, but also how women in the past thought about the future; *The Woman of Colour* helped us think about the legacies of writing about race that we are still dealing with today. Reading these women writers enables us to chart the development of the novel form, and to think about the history of gender inequality - one of the questions we often consider is the extent to which the material we are reading is feminist, and whether it continues to be worth reading in a modern context.

I think the reading group demonstrates the ways that early women writers can still inform connections between women today. They provoke inspiration and admiration, but also allow us to bond over our own modernity - to consider our differences as well as similarities to these women. Some of the things we read prove pretty impenetrable still, whilst others are surprising in their relevance. The search for new voices and discoveries is, to me, a recognition that public discourse is continually developing and that our canons need to shift according to these changes as we search for connections in the past.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A história de uma hora, p. 85.
Adriana Lunardi, p. 125.
Bibliografia, p. 125.
Charlotte Perkins Gilman, p. 73.
Clarice Lispector, p. 113.
Conto fantástico, p. 141.
Conto, p. 113.
Crítica literária feminista, p. 33.
Defesa, p. 9.
Elizabeth Gaskell, p. 51.
Emancipação: uma fábula da vida, p. 85.
Escrita feminina, p. 173.
Escritura feminina, p. 113.
Estrutura narrativa, p. 33.
Etnografia, p. 99.
Feminismos, p. 99.
Ficção, p. 157.
Formação feminina, p. 51.
Formação identitária, p. 173.
Jane Austen, p. 9.
Júlia da Costa, p. 125.
Júlia Lopes de Almeida, p. 141.
Kate Chopin, p. 113, p. 85, p. 73.
Literatura Feminina, p. 99.
Literatura vitoriana, p. 51.
Literatura, p. 157.
Literatura magrebina, p. 173.
Loucura, p. 73.
Mary Shelley, p. 33.
Medo, p. 141.
Morte, p. 73.
Mulher, p. 157.
Mulheres, p. 9.
Narrador, p. 113.
Northanger Abbey, p. 9.
Patriarcalismo, p. 157.
Persuasion, p. 9.
Poética gótica, p. 73.
Pós-colonialismo, p. 173.
Tanatografia Feminina, p. 125.
Teorias Decoloniais, p. 99.
Virginia Woolf, p. 33.

SUBJECT INDEX

- Adriana Lunardi, p. 125.
Biobibliography, p. 125.
Charlotte Perkins Gilman, p. 73.
Clarice Lispector, p. 113.
Death, p. 73.
Decolonial Theories, p. 99.
Defense, p. 9.
Écriture féminine, p. 173.
Elizabeth Gaskell, p. 51.
Emancipation: a fable of life, p. 85.
Ethnography, p. 99.
Fantastic short story, p. 141.
Fear, p. 141.
Female Thanatography, p. 125.
Feminisms, p. 99.
Feminist criticism, p. 33.
Fiction, p. 157.
Formation Identitaire, p. 173.
Gothic Poetics, p. 73.
Jane Austen, p. 9.
Júlia da Costa, p. 125.
Júlia Lopes de Almeida, p. 141.
Kate Chopin, p. 113, p. 85, p. 73.
Literature, p. 157.
Littérature Maghrebine, p. 173.
Madness, p. 73.
Mary Shelley, p. 33.
Narrative structure, p. 33.
Narrator, p. 113.
Northanger Abbey, p. 9.
Patriarchy, p. 157.
Persuasion, p. 9.
Post-colonialisme, p. 173.
Short story, p. 113.
The story of an hour, p. 85.
Victorian Literature, p. 51.
Virginia Woolf, p. 33.
Woman, p. 157.
Women, p. 9.
Women's formation, p. 51.
Women's writing, p. 113.
Women's Literature, p. 99.

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- BARCELLOS, Natália C. P., p. 195.
BIAJOLI, Maria Clara Pivato, p. 9.
COSTA, Cynthia Beatrice, p. 113.
COSTA, Monica Chagas, p. 51.
FINATTI, Rosemary Elza, p. 85.
GAUTÉRIO, Rosa Cristina Hood, p. 157.
KNAPP, Cristina Löff, p. 141.
LÓPEZ, Camila Soares, p. 173.
MENANI, Maria Luiza Mazza, p. 173.
MUNHOZ, Erica Martinelli, p. 33.
RABELO, Sara Gonçalves, p. 125.
RAMOS, Paula P., p. 73.
SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da, p. 125.
SOBREIRA, Ana Carla Barros, p. 99.

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outra personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho. Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres
- 48 – Literatura e sexualidades dissidentes
- 49 – O cinema e os seus duplos
- 50 – 1964 e suas representações
- 51 – Sob o ponto de vista da floresta
- 52 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 53 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

