

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN  
CAMPUS AVANÇADO “PROF<sup>a</sup>. MARIA ELISA DE A. MAIA” – CAMEAM  
DEPARTAMENTO DE LETRAS – DL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DO TEXTO E DO DISCURSO  
LINHA DE PESQUISA: DISCURSO, MEMÓRIA E IDENTIDADE

**MORTE E TRANSFORMAÇÃO:  
A EXPRESSÃO DO DUPLO EM PROTAGONISTAS FEMININAS EM  
CONTOS BRASILEIROS E ESTADUNIDENSES**

FRANCISCO RONALDO DA SILVA SANTOS

PAU DOS FERROS – RN  
2015

FRANCISCO RONALDO DA SILVA SANTOS

**MORTE E TRANSFORMAÇÃO:  
A EXPRESSÃO DO DUPLO EM PROTAGONISTAS FEMININAS EM CONTOS  
BRASILEIROS E ESTADUNIDENSES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, do Departamento de Letras – DL, do *Campus* Avançado “Prof<sup>a</sup>. Maria Elisa de Albuquerque Maia” (CAMEAM), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como forma de requisito final para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Vilian Mangueira.

A dissertação “**Morte e transformação: a expressão do duplo em protagonistas femininas em contos brasileiros e estadunidenses**”, autoria de **Francisco Ronaldo da Silva Santos**, foi submetida à Banca Examinadora, constituída pelo PPGL/UERN, como requisito final necessário à obtenção do grau de Mestre em Letras, outorgado pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN.

Dissertação defendida e aprovada em 27 de março de 2015.

#### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. José Vilian Manguiera - UERN  
(Presidente)

---

Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa - UFCG  
(1º Examinador)

---

Profa. Dra. Maria Aparecida da Costa - UERN  
(2ª Examinadora)

---

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte - UERN  
(Suplente interno)

---

Profa. Dra. Moama Lorena de Lacerda Marques (IFRN)  
(Suplente externo)

PAU DOS FERROS  
2015

Dedico este trabalho aos meus pais, José e Bernadete,  
e aos meus irmãos, Roberto e Renato.

## AGRADECIMENTOS

Para começo de conversa, as pessoas a quem devo meus agradecimentos sabem que são homenageadas sempre que possível, senão com um obrigado, mas com um abraço, um beijo ou até mesmo um sorriso. Como forma de tornar clara, mais uma vez, minha admiração por essas pessoas, as citarei novamente em breves palavras.

Mãe, é possível eu lhe agradecer mais? Sim. Nem todos os obrigados que eu já lhe disse serão o bastante para reconhecer a importância que você tem para mim. Até porque, como filho, não tenho essa dimensão. Eu não sei o quanto sofri, os aborrecimentos que tive, os sacrifícios que fiz para eu ser quem sou hoje. Mulher que se julga fraca, mas é a mais forte que eu conheço. Forte só pelo fato de ser mulher. Invencível só pelo fato de ser mãe.

Pai, o maior exemplo de Homem que eu tenho na minha vida. Confesso que até a minha adolescência minha visão sobre ele era de apenas “meu pai”. Na infância o herói. Lembro de quando me perguntavam o que eu queria ser quando crescesse e eu dizia: quero ser pai. Já considerei, quando eu era moleque, ser pedreiro. Influência de meu pai, Mestre de obras reconhecidamente competente. Hoje realizo um sonho de infância: sou mestre. Assim como meu pai era. Hoje sou íntegro. Assim como meu pai é. Hoje sou homem de verdade, assim como meu pai me ensinou a ser. Ah, só para fechar, quando virei adulto ele deixou de ser apenas meu pai e se tornou meu amigo. Não porque eu já tinha maturidade para conversar e discutir como adulto, mas porque eu era maduro o suficiente para saber que com ele eu podia conversar sobre qualquer coisa, falar de minha vida e brincar, tirar onda com ele assim como ele sempre tirou comigo.

Roberto e Renato, meus irmãos. Devo a eles muita coisa, principalmente dinheiro.

São parte importante de minha formação pessoal e acadêmica, afinal, eles me influenciaram a cursar Letras Inglês e hoje estou aqui graças a isso. Companheiros da vida toda. Sempre presentes nas situações mais absurdas, desde nomear nossos carrinhos de brinquedo – quando eu fugia da regra de escolher nomes “fodas” para escolher nomes ridículos baseados em atributos físicos dos pobres brinquedos – até compartilhar as grandes alegrias e os pesares da vida.

Não posso deixar de mencionar aqui as passagens Sarah, Netto, Felipe e Nina pelas boas e inesgotáveis risadas na praça, na pastelaria ou em qualquer outro lugar que nos reunamos. Mencionar, também, os grandes amigos Carol, Ligia, Matheus, Evandro, Jailton e Marcos.

Dedico uma linha inteira a Tales, companheiro importantíssimo nos últimos anos.

Um agradecimento mais que especial ao meu orientador Vilian. Excelente profissional e, a partir de hoje, amigo no Facebook. Estendo meu obrigado a todos os mestres que prestaram importante contribuição para minha formação acadêmica.

Agradeço à Capes pelo auxílio financeiro.

Por fim, agradeço a Deus por todas essas pessoas que citei aqui. Obrigado, Senhor!

“Toda palavra tem a sua sombra”

Clarice LISPECTOR

## RESUMO

O duplo enquanto representação da dualidade humana participa do imaginário popular desde épocas remotas. Esse conceito relacionado à fragmentação da identidade humana tem chamado cada vez mais a atenção da crítica literária, tema que se relaciona diretamente com as discussões cada vez mais atuais sobre o estudo de gêneros, com destaque para o Feminismo, já que as mulheres por muito tempo foram vistas como sexo inferior, ficando à mercê de um tratamento diferenciado e relegadas a uma posição social de serventia e obediência aos homens. Nesse contexto, é comum a criação de uma dualidade no sujeito subtraído, gerando uma desordem íntima formada pelo conflito entre a posição que lhe era conferida historicamente e socialmente contra sua própria personalidade e individualidade. Neste trabalho, buscamos analisar o duplo nas protagonistas femininas de contos brasileiros e estadunidenses tendo a morte como elemento de transformação. Como suporte teórico, nos embasamos nos trabalhos de Brandão (2006), Bravo (1997), Foucault (1995, 2004a, 2004b), Mello (2000), Zolin (2009), dentre outros. Para o tratamento analítico dos contos, utilizamos o método de estudo descritivo e o comparativo, isso porque, após a exposição dos contos, realizamos um cotejo entre os contos a serem estudados no sentido de encontrar afinidades e divergências entre eles com o intuito de verificarmos a forma como essas narrativas dialogam, especialmente no que se refere ao tratamento dos temas duplo, identidade, feminismo e morte. Os resultados mostram que todas as protagonistas analisadas fazem uso de uma máscara metafórica que é assumida perante a sociedade patriarcal na qual estão inseridas. A criação e o uso dessas máscaras, porém, divergem de acordo com a narrativa, pois, algumas das personagens femininas apresentam atitude ativa em relação ao masculino, agindo contra ele de modo a alcançarem o empoderamento, enquanto outras, devido à postura passiva que adotam, não alcançam o empoderamento e acabam por ser vítimas dessa inatividade.

Palavras-chave: Duplo. Feminino. Identidade. Morte. Relações de gênero.

## ABSTRACT

The double as representation of human duality belongs to the popular imaginary since distant ages. This matter, which is related to fragmentation of human identity, attracted attention of literary critics, theme directly related to the discussions increasingly actual about gender studies, especially Feminism, whereas women had been seen for a long period as an inferior sex, being at the mercy of a different treatment and decreased to a social position of usefulness and obedience to men. In such context, it is common the creation of a duality in the subtracted individual, creating an intimate disorder composed by conflict between the position historically and socially conferred to the women versus their own personality and individuality. This thesis intends to analyze the double in feminine protagonists of Brazilian and American short stories that presents death as an element of transformation. As theoretical support, we use works by Brandão (2006), Bravo (1997), Foucault (1995, 2004a, 2004b), Mello (2000), Zolin (2009) among others. To the analytic treatment of the corpus, it is used the descriptive and comparative method; because after the exhibition of the short stories, a comparison between them is made, in an attempting to find affinities and divergences in order to verify how the narratives interact with each other, especially to the themes of double, identity, feminism and death. The results shows that all characters analyzed use a metaphoric mask that is wore before the patriarchal society where they live. The creation and use of those masks, however, diverge from one narrative to other, because some feminine characters show active attitude in relation to masculine, acting against them in order to achieve empowerment, while others characters, due to the passive posture adopted, do not achieve the empowerment and are victimized by their inactivity.

Keywords: Double. Feminine. Identity. Death. Gender relations.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO I – O DUPLO E O FEMININO: APONTAMENTOS TEÓRICOS E ENTRELAÇAMENTOS</b> .....	17
<b>CAPÍTULO II – “ESSES LOPES” E “UMA ROSA PARA EMILY”: A MÁSCARA PROVIDORA DO EMPODERAMENTO</b> .....	37
2.1 FLAUSINA: “TÃO CERTA COMO HOJE ESTOU O QUE NUNCA FUI”.....	38
2.2 EMILY: “ESPÉCIE DE OBRIGAÇÃO HEREDITÁRIA”.....	52
2.3 CONFRONTANDO AS NARRATIVAS: “NEM CONFIRMO QUE SEJA CRIME”.....	72
<b>CAPÍTULO III – “OS OBEDIENTES” E “A HISTÓRIA DE UMA HORA”: A MÁSCARA E A CERTEZA DA NÃO-POSSIBILIDADE DE EMPODERAMENTO</b> .....	82
3.1 “OS OBEDIENTES”: “‘SER UM IGUAL’ FORA O PAPEL QUE LHES COUBERA”.....	83
3.2 LOUISE: “ELA ESTAVA BEBENDO O PRÓPRIO ELIXIR DA VIDA”.....	97
3.3 CONFLUÊNCIAS NARRATIVAS: “SE ESTA É QUE ERA A REALIDADE, NÃO HAVIA COMO VIVER NELA”.....	111
<b>CAPÍTULO IV – MORTE E TRANSFORMAÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A METÁFORA DA MÁSCARA NOS CONTOS</b> .....	122
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	130

## INTRODUÇÃO

O duplo enquanto representação da dualidade humana participa do imaginário popular desde épocas remotas. Podemos perceber a ideia de duplicação do ser já na obra *O Banquete*, em que Platão menciona o andrógino como ser uno e perfeito (Cf. PLATÃO, 2011). Segundo o mito, ele seria o terceiro sexo, união do masculino e do feminino em um só corpo. O andrógino representa a união primitiva, que como castigo por desobedecer aos deuses foi separado, nascendo daí o desejo de união pela metade perdida. A mesma ideia de separação e busca pela unicidade aparece no livro *Gênesis*, sendo Eva a outra parte de Adão. Na *Bíblia* são encontrados outros duplos famosos, como a ideia de formação do homem em corpo e espírito, a representação do céu e do inferno, bem e mal, Deus e Diabo, anjos e demônios etc.

Esse tema, relacionado à fragmentação da identidade humana, tem chamado cada vez mais a atenção da crítica literária, e se relaciona diretamente com as discussões cada vez mais atuais sobre o estudo de gêneros, com destaque para o feminismo. Isso porque as mulheres por muito tempo foram vistas como sexo inferior, ficando à mercê de um tratamento diferenciado e relegadas a uma posição social de serventia e obediência aos homens. Nesse contexto, é comum a criação de uma dualidade no sujeito subtraído, gerando uma desordem íntima formada pelo conflito entre a posição que lhes era conferida historicamente e socialmente contra sua própria personalidade e individualidade.

É nessa dualidade que se situa o foco dos estudos sobre o duplo, tema cada vez mais presente nos estudos sobre identidade. Na literatura, esse mito ganhou muito espaço a partir do século XIX, tendo como representações na literatura estrangeira dessa época obras famosas de escritores consagrados, como do autor francês Maupassant e o americano Edgar Allan Poe, dentre outros. Ainda no cenário literário internacional, destacamos os escritores William Faulkner e Kate Chopin, nos Estados Unidos, Virginia Woolf, na Inglaterra, e Franz Kafka, na República Tcheca; no Brasil, João Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu, dentre outros, também utilizaram dessa matéria para representar o esfacelamento da identidade humana.

Nesse sentido, essa pesquisa almeja contribuir com os estudos sobre identidade indicada pela linha de pesquisa “Discurso, Memória e Identidade” através de uma investigação que visa responder à seguinte pergunta-problema: como o duplo é representado através de protagonistas femininas de contos brasileiros e estadunidense tendo a morte como traço da dualidade? Utilizaremos do método crítico-comparativo de abordagem textual para examinarmos a manifestação desse mito no *corpus* escolhido com auxílio da teoria feminista.

A investigação se processará através de um estudo aprofundado das teorias que serão utilizadas na análise do *corpus*, atribuindo à pesquisa caráter bibliográfico. Para a seleção desses textos, além dos escritos teóricos realizados, principalmente no campo do duplo e do feminismo, elencaremos estudos críticos sobre as obras dos escritores em foco bem como sobre os contos específicos a serem analisados. Com base nisso, optamos por utilizar do modelo qualitativo, que é definido por Chizzotti (2000, p. 79) como aquele que parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito. Isso porque a análise do *corpus* literário exige do sujeito investigador um olhar muito cuidadoso para abstrair do texto os significados que ele pode ofertar.

Como passo inicial para o desenvolvimento dessa pesquisa, foi realizada uma revisão da literatura de textos teóricos e de crítica literária a fim de compreender concepções sobre o mito do duplo e a teoria feminista apresentadas em textos canônicos e modernos, com o propósito particular de averiguar suas manifestações na literatura. Para tanto, elegemos a abordagem dedutiva – na qual, através de “teorias e leis gerais, pode-se chegar à determinação ou previsão de fenômenos particulares” (ANDRADE, 1993, p. 105) –, pois partiremos de noções e conjecturas consagradas do duplo com o objetivo de compreendermos a problemática da dualidade humana.

Como resultado provisório dessa pesquisa, selecionamos alguns trabalhos para compor nosso arcabouço teórico: aqui destacamos os seguintes textos que tratam sobre o mito do duplo: “As faces do duplo na literatura”, de Mello (2000), que faz uma síntese detalhada sobre o tema através do olhar de importantes autores como Platão (1962), Rank (1973), Freud (1981) e Jung (1984) e exemplifica a teoria através de obras literárias universais e brasileiras, que incluem Poe (s/d), Shelley (1985), Assis (1959) Rosa (1985), dentre outros; bem como o verbete “Duplo” com

definição desenvolvida por Bravo presente no *Dicionário de mitos literários*, de Brunel (1997), onde a autora discorre sobre o duplo através dos estudos de autores renomados como Rank (1919) e Kofmann (1973), abordando temas como mito, símbolo e identidade através de um levantamento histórico e literário sobre o tema. Destacamos, também, textos teóricos sobre o feminismo elencados para nos auxiliar nas reflexões sobre esse assunto, são eles: “Crítica feminista”, de Zolin (2009), presente no livro *Teoria Literária: abordagens histórias e tendências contemporâneas*, que trata, dentre outros temas, sobre os estereótipos femininos nas obras literárias, criados graças à dominação masculina na produção artística que punha os papéis femininos como secundários, ofertando-lhes pouca voz nas narrativas; bem como o livro *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*, de Brandão (2006), que discute, dentre outros assuntos, sobre o feminino relacionado a mitos como o duplo e Narciso, assim como questões relacionadas à alteridade e à morte. Para discorrer sobre as relações de poder entre o feminino e o masculino, selecionamos trabalhos filosóficos importantes como *O sujeito e o Poder* (1995) e *Ética, sexualidade, política* (2004) de Foucault.

Nossa escolha por esse tema se justifica, primordialmente, pelo envolvimento com as pesquisas *Espelhos, sombras, máscaras e outras metáforas: um estudo da representação do mito do duplo na ficção de Guimarães Rosa* (2011) e *Mito e metamorfose na representação da personagem: um estudo do conto de João Guimarães Rosa* (2011-2012)<sup>1</sup>, das quais participei durante a graduação como aluno bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-UERN), financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Em ambas, o duplo era matéria principal de investigação. Além disso, em nosso trabalho monográfico intitulado *A face perversa: o duplo a partir das protagonistas femininas de “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa, e “Uma Rosa para Emily”, de William Faulkner* (SANTOS, 2013), foi realizada uma análise comparativa dos contos “Esses Lopes” (1979) de João Guimarães Rosa e “Uma rosa para Emily” (1957), do estadunidense William Faulkner. É nessa produção que a temática feminista foi incorporada para tratar da dualidade das protagonistas nesses contos.

---

<sup>1</sup> Pesquisas desenvolvidas junto ao Departamento de Letras do Campus Avançado “Profª. Maria Elisa de Albuquerque Maia” – CAMEAM/UERN, sob a coordenação da Profª. Dra. Antonia Marly Moura da Silva.

Para esta pesquisa de mestrado, decidimos ampliar nossos estudos para investigar mais a fundo o problema do duplo e do feminino. Por esse motivo, traçamos como objetivo principal analisar o duplo nas protagonistas femininas de contos brasileiros e estadunidenses em relação à morte como elemento de transformação. Pretendemos alcançar essa meta respondendo às seguintes indagações que estão estritamente relacionadas aos objetivos específicos: (a) Como o mito do duplo se apresenta nos contos?; (b) Qual a condição das mulheres nos contos em relação à sociedade e ao masculino?; e (c) Como ocorre a transformação das protagonistas através da morte?

A partir desses textos, será possível analisarmos nosso *corpus* de forma mais congruente. Para isso, adotaremos a abordagem dedutiva, partindo de noções e teorias consagradas sobre o duplo com o intuito de compreendermos a problemática da dualidade humana para que, por fim, consigamos construir um novo conhecimento acerca do assunto estudado. Por termos nosso *corpus* constituído por textos literários que serão analisados à luz de concepções teóricas, nossa pesquisa adquire caráter bibliográfico. Essa seleção de textos reúne estudos teóricos acerca da problemática do duplo e do feminismo, bem como textos críticos sobre as obras dos escritores, o que nos faz escolher a documentação direta intensiva como técnica de pesquisa a ser aplicada. Além disso, aspiramos fazer um cotejo entre os contos que serão selecionados no sentido de encontrar semelhanças e divergências entre eles a fim de notar a maneira como as narrativas dialogam, especialmente no que se refere ao tratamento dos temas duplo, identidade, feminismo e morte. Desse modo, utilizamos o método de pesquisa analítico e descritivo para o tratamento dos textos, complementando-o com o comparativo para realizar seu cotejo.

Assim, como primeiro passo para o desenvolvimento dessa pesquisa, foi realizada uma revisão da literatura de textos teóricos e de crítica literária para que possamos compreender concepções teóricas sobre o mito do duplo e do feminismo apresentadas em textos canônicos e modernos, com o propósito particular de investigar suas manifestações na literatura.

Após a leitura e fichamento dos textos selecionados, iniciamos uma pesquisa no universo contístico da literatura brasileira e estadunidense com o intuito de complementarmos nosso *corpus*, que será formado por quatro contos, sendo dois de cada literatura específica. Os contos “Esses Lopes”, do autor brasileiro João Guimarães Rosa, e “Uma rosa para Emily”, do autor estadunidense William

Faulkner, foram pré-selecionados pelas características afins com a proposta da pesquisa, bem como por terem composto um estudo prévio realizado como trabalho monográfico. Para a seleção dos outros dois contos, foram consideradas as seguintes características: (a) ser um conto brasileiro e outro estadunidense; (b) ser protagonizado por personagem feminina; (c) se aproximar cronologicamente do período em que as obras de Rosa e Faulkner foram escritas; (d) relação de empatia das protagonistas com a morte como ferramenta de transformação; (e) afinidade com as problemáticas tratadas na pesquisa. Assim, foram eleitos os contos “A história de uma hora”, da escritora Kate Chopin, e “Os obedientes”, de Clarice Lispector. Definido o *corpus*, iniciamos o estudo e análise das narrativas buscando relacionar afinidades e divergências entre elas.

Quanto aos contos, cabem aqui algumas considerações:

(a) “Esses Lopes” (ROSA, 1979): João Guimarães Rosa é um dos maiores autores brasileiros. Reconhecido e estudado mundialmente, destaca-se por sua escrita original revelando um cuidado ímpar no manejo com as palavras. O conto “Esses Lopes” faz parte do livro *Tutaméia: terceiras estórias*, publicado em 1967. A narrativa conta a história da protagonista Flausina, mulher ambiciosa que, visando luxo e vida fácil, cede aos desejos de Zé Lopes, homem rico da localidade onde morava. Juntos, ela se vê em uma vida onde é subjugada pelo masculino, servindo-lhe principalmente como objeto sexual. Através da esperteza e manipulação, ela executa um plano audacioso que leva o homem à morte, herdando todos os seus bens. O mesmo acontece com outros dois homens da mesma família, Sertório e Nicão, sendo o primeiro seu marido; ludibriados por Flausina, esses homens se enfrentam em um duelo orquestrado por ela que culmina com a morte de ambos, recebendo as posses do esposo. Mais tarde, Sorocabano, o mais velho da família, se encanta pela maldosa personagem, que, após se casar com ele, leva-o à morte através de comidas gordurosas e duradouros períodos de sexo. Através da manipulação e sedução, Flausina se livra desses homens com o intuito de adquirir independência financeira e pessoal, o que lhe confere uma nova posição social, saindo da margem para o centro.

(b) “Uma rosa para Emily” (FAULKNER, 2004): considerado um dos maiores escritores estadunidenses do século XX, recebendo o Nobel de Literatura em 1949, William Faulkner se destaca pela engenhosidade dos enredos e pela peculiaridade narrativa, geralmente utilizando-se da técnica de fluxo de consciência ou de

narradores múltiplos, como é o caso de romances como *O som e a fúria* e *Enquanto agonizo*. Com relação ao conto em questão, “Uma Rosa para Emily”, publicado pela revista *Forum Magazine*, em 1930, temos um narrador que funciona como uma voz plural, representando a comunidade onde se passa a narrativa. O conto tem como protagonista D. Emily, que passa quase toda sua vida confinada em casa. Em um de seus poucos passeios, conhece Homer Baron, um mestre de obras que se aproximara dela após a morte do pai. O relacionamento dos dois não vingou e Homer nunca mais foi visto após ter entrando na casa de Emily. Com os anos, ela se torna cada vez mais sozinha e discreta, aparecendo poucas vezes na janela de casa, tendo como única companhia o negro Tobe. Após a morte de D. Emily, é descoberto em sua cama um cadáver em alto grau de decomposição – era o corpo de Homer Baron a quem ela, provavelmente, assassinara com veneno. Dessa forma, a personagem feminina também se mostra perigosa e manipuladora, desafiando o patriarcado<sup>2</sup> para conseguir o que deseja, nesse caso, a companhia do homem, mesmo que morto.

Esses dois contos compuseram o *corpus* de um estudo monográfico que realizamos em 2012, servindo de base para esta pesquisa. Os próximos dois contos foram selecionados posteriormente para compor um *corpus* mais complexo, acrescentando enredos de outros autores sobre a mesma temática para confluência.

(c) “Os obedientes” (LISPECTOR, 1998): Clarice Lispector é uma das maiores autoras brasileiras do Modernismo, sendo sua maior característica os textos escritos em formato de fluxo de consciência. “Os obedientes” foi publicado pela primeira vez em 1971, na coletânea de contos *Felicidade clandestina* e narra a história de um casal comum que encara com normalidade e monotonia a vida conjugal à maneira que foi imposta socialmente. A rotina morna desencadeia pensamentos secretos em ambos, imaginando ele aventuras amorosas como forma de reavivamento, e ela, a salvação através de outro homem. Certo dia, ao morder uma maçã, ela percebe que quebrou um dente, fato que gera uma epifania que a leva a pular pela janela do apartamento em que morava. Assim sendo, a falta de esperança e força para mudar sua situação infeliz no casamento é a responsável pela fuga da vida como forma de libertação.

---

<sup>2</sup> Na teoria feminista, o patriarcalismo é definido como o controle e a **repressão** da mulher pela sociedade masculina e parece constituir a forma histórica mais importante da divisão e **opressão** social (BONNICI, 2007, p. 198, grifos do autor).

(d) “A história de uma hora” (CHOPIN, 2011): respeitada como uma das maiores escritoras norte-americanas do século XIX, Kate Chopin também é uma das precursoras da literatura feminista nos Estados Unidos. O conto “A história de uma hora”, que figura entre um dos principais de sua obra, foi publicado na revista *Vogue* em 1894. Na narrativa, Louise recebe a notícia da morte do marido em um trágico acidente de trem; recolhida em seu quarto após o choque inicial, ela passa a ver a beleza da vida de viúva que levaria daquele momento em diante. Sua liberdade acaba prematuramente quando seu marido, espantando a todos, chega em casa sem saber do ocorrido, fato que leva a protagonista à morte. Este conto apresenta uma protagonista passiva e acomodada com sua vida de casada, que experimenta pouco tempo de liberdade oferecido através de uma ironia do destino. A personagem mostra-se incapaz de conquistar a liberdade por si só e de agir buscando o empoderamento, resultando em sua morte.

Fica claro através desses breves resumos dos contos que há importantes conexões entre eles, das quais destacamos: o foco central na personagem feminina; a relação delas com a sociedade e com o masculino posta como problemática principal; a criação de uma aparência externa que não confronta abertamente com o patriarcado, mas que esconde um sentimento intenso de liberdade interior; e a relação com a morte como elemento transformador das protagonistas.

Com a leitura e fichamento dos textos selecionados e com o *corpus* definido, foi possível verificarmos qual a melhor forma de organizar o corpo da pesquisa. Dividimos o trabalho em quatro partes, sendo a primeira um capítulo introdutório, que irá expor as reflexões feitas a partir do exame da teoria e da revisão de literatura, bem como os procedimentos de averiguação do *corpus*, além da apresentação do problema estudado nos capítulos subsequentes. Os dois capítulos seguintes são de investigação das narrativas, sendo que cada um é composto por uma análise crítica-comparativa de dois contos, escolhidos por afinidades no desenvolvimento do enredo e de criação identitária das protagonistas. O quarto capítulo tem valor de conclusão, onde são averiguados e correlacionados os resultados obtidos nas análises dos contos, realizando posteriormente um confronto entre todos eles com a finalidade de alcançarmos as metas definidas nos objetivos geral e específicos.

Desse modo, acreditamos que essa pesquisa trará importante contribuição para os estudos sobre identidade através de uma apurada investigação focada



principalmente nos temas do duplo e do feminino. Unir essas duas áreas de pesquisa em um trabalho único ampliará as possibilidades de novos estudos considerando ambas as vertentes juntas em análises literárias, bem como enriquecê-las separadamente. Além disso, consideramos a comparação de contos brasileiros e norte-americanos entre si importante para os estudos culturais e literários. Essa pesquisa ainda se faz necessária por não haver estudos sobre essa temática em uma análise comparativa entre os contos referidos, promovendo a aproximação dessas obras no sentido de enriquecer o estudo da análise comparada e, principalmente, da investigação sobre a identidade através do mito do duplo.

## **CAPÍTULO I**

### **O DUPLO E O FEMININO: APONTAMENTOS TEÓRICOS E ENTRELAÇAMENTOS**

Neste capítulo, iremos apresentar uma visão geral das principais teorias a serem utilizadas como embasamento para a análise dos contos que comporão o *corpus* deste trabalho. Iniciaremos este percurso visitando textos clássicos e modernos sobre o mito do duplo, percorrendo desde sua origem mágica que ganhou representação em mitos e lendas até os contornos psicológicos que adquiriu a partir do século XIX. Nesse trajeto, será apresentado o mito de Narciso como figuração prototípica do duplo, em suas versões clássica e moderna, bem como classificações tipológicas do duplo sugeridas por estudiosos e exemplos destes na literatura.

Como resultado natural dessas reflexões, ousaremos sugerir um novo viés para o mito que leva em consideração os duplos formados a partir das relações sociais. Para tanto, como um dos objetivos específicos de nosso trabalho é analisar a relação do feminino com o masculino e a sociedade, apresentaremos, também de forma sucinta, a história do feminismo em seu caráter político e literário, pontuando, dentre outros fatores, os protótipos das personagens femininas, a posição que lhes foi conferida historicamente e suas representações na literatura.

Após apresentadas as duas teorias principais, finalizaremos o capítulo explorando a metáfora da máscara, que seria um recurso utilizado, conscientemente ou não, pelas personagens femininas na literatura que necessitam esconder sua verdadeira identidade, verdades e pensamentos para conseguirem sobreviver em uma sociedade comandada pelos homens em que a individualidade feminina não poderia ser explorada e externada. Por questões organizacionais e pela conformidade de trabalharmos esses temas juntos, correlacionamo-los em um texto fluido e conector.

A começar pelo mito do duplo enquanto representação da dualidade humana, verificamos que ele tem participado do imaginário popular desde épocas muito antigas, encontrando na literatura terreno fértil para sua reprodução. Esse mito ganha importância e ampla discussão porque é fruto de uma reflexão universal e atemporal de conhecimento do próprio eu – tanto concernente ao seu aspecto individualizante quanto à noção de eu enquanto humanidade – que procura

responder às inquietantes dúvidas sobre quem somos e para onde iremos. A partir desse questionamento, o imaginário se projeta na suposição de diversas verdades, gerando mitos e histórias que sugerem o desdobramento e que não se restringem apenas a épocas antigas, tendo bastante influência até os nossos dias através de inúmeras ressignificações e atualizações (Cf. MELLO, 2000).

Como não poderia ser diferente, a literatura faz uso desse material imagético agindo de forma significativa para a transformação deste, sugerindo novos formatos e significados que permeiam desde o gênero fantástico e estende-se até a ficção científica. Encontramos na obra de Bravo (1997) um conciso histórico sobre os estudos do mito do duplo em textos literários reconhecidos mundialmente. Segundo este autor, uma das designações primeiras do mito do duplo é o alter ego. Assemelham-se a essa ideia também o sócia, que é uma figura extremamente parecida com outra, facilmente confundível; bem como a ideia de almas-irmãs ou almas gêmeas. Em todas essas representações está clara a relação de grande proximidade com o outro.

Desse modo, para este mito a proximidade é algo fundamental, como fica claro no termo que o consagrou durante o Romantismo: *Doppelgänger*. Designado por Jean-Paul Richter em 1796, *doppelgänger* pode ser traduzido como “duplo”, “segundo eu”, significando literalmente “aquele que caminha ao lado”, “companheiro de estrada” (Cf. BRAVO, 1997, p. 261). Talvez por esse motivo, o gêmeo seja a primeira forma de duplo na literatura, sendo a semelhança física atributo decisivo para tal. Considerando, também, mais uma definição dada por esse autor, que diz que “assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas”, compreendemos que se trata de uma experiência subjetiva. O duplo, assim, determina-se por uma presença, exige um outro, uma relação: “o duplo”, o “eu – o outro – ele”, “eu – dois em um”, “eu – o mesmo” (Cf. BRAVO, 1997).

Mesmo ganhando eflorescência no Romantismo, o duplo advém de épocas muito mais antigas, sendo encontradas em lendas nórdicas e germânicas. Dentre as tantas representações que este mito ganhou no decorrer do tempo, estão entre as mais antigas o encontro com o duplo como o presságio da morte; bem como a lenda da alma viajante, em que a alma sai do corpo adormecido para tomar a forma de animais, sendo essa mais uma representação do alter ego; o duplo enquanto espírito protetor, o *Schutzgeist* (Cf. BRAVO, 1997, p. 261).

Mesmo antes de ganhar as páginas de grandes obras, esse mito já aparecia, por exemplo, na ideia de que o ser humano é composto de corpo e espírito, sendo o primeiro mortal e o segundo eterno, representando uma tentativa de fuga da finitude da vida. Essa crença de uma parte do eu que é imortal participa do imaginário religioso e é parte importante dessas doutrinas. Como nos diz Mello, “no nível do microcosmo, a crença de que a alma sobrevive ao aniquilamento do corpo é o paradigma da duplicidade e um dos fundamentos das tradições religiosas de modo geral” (2000, p. 112). Nessa perspectiva, para Bravo (1997, p. 279), o duplo pode estar ligado “ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe, sendo o amor por si mesmo e a angústia inseparáveis”. O sentimento de medo é, segundo Spinoza (*apud* MOREIRA, 2008, p. 13), o que nos permitiu chegar tão longe, ele é essencial para o ser humano, pois é o que nos permite ter instinto de sobrevivência. Freud, em seu estudo intitulado *O estranho*, diz que “‘o duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘energética negação do poder da morte’; já para Rank, provavelmente a alma imortal foi o primeiro ‘duplo’ do corpo” (1996, p. 252). Sendo assim, esse mito encontra no tema vida-morte, talvez, seu grande alicerce, pois, para minimizar a angústia da morte, foram criadas ideias de como seria a “vida” após ela. Citando Guiomar, Mello diz que:

A perspectiva de morte é tão difícil de ser admitida que o homem cria a ideia de que existe um outro Eu que se supõe ao Eu atual e pode viver separado deste, ou seja, cria em si um outro Eu, idêntico e autônomo em relação ao primeiro (2002, p. 112).

No centro de todos os mitos envolvendo a morte há um elemento eterno que seria responsável pela continuação da vida que está ligado ao nosso corpo, porém, é independente dele: o espírito.

Ainda relacionado a esse aspecto lendário e místico do mito, encontramos a ideia de duplicação do ser já na obra *O Banquete* (2011), de Platão, em que ele menciona o andrógino como ser uno e perfeito. Segundo esse mito, não havia dois sexos, mas três: homem, mulher e o andrógino, este último constituído pelos dois gêneros. O andrógino representa a união primitiva que, mais tarde, por desobediência aos deuses, recebe como castigo a divisão da espécie. Com a cisão,

nasce o desejo da união perfeita de antes, criando a ideia da busca incessante pela metade perdida, visando o resgate da reconstituição da unicidade primordial. Em todos esses casos, o homem é visto como portador de natureza dupla, portanto, não-homogêneo. A mesma ideia de separação e busca pela unicidade aparece no livro Gênesis, sendo Eva criada a partir de um pedaço de Adão. Na *Bíblia* são encontrados outros duplos famosos, como a ideia de formação do homem em corpo e espírito, a representação do céu e do inferno, bem e mal, Deus e diabo, anjos e demônios etc.

Ainda na esteira da mitologia grega, Miguet (1998) nos apresenta o mito de Narciso como uma das maiores representações do duplo. Na narrativa, Narciso, nascido do amor do rio Ovídio e da ninfa Líriope, é um ser dotado de extrema beleza. Após seu nascimento, sua mãe procura Tirésias para saber se seu filho viverá muito, e este responde que ele viverá até o dia que se conhecer. Durante uma caçada, o jovem e orgulhoso Narciso desperta o amor da ninfa Eco, mas recusa-se a entregar-se a ela. A ninfa, então, pede à deusa Nêmesis que o amaldiçoe para que ele também não possa possuir seu objeto de desejo. Certo dia, no campo, Narciso, sedento, aproxima-se de um poço de água límpida para bebê-la quando, ao ver sua imagem refletida na água, apaixona-se por ela. Ele, encantado por seu reflexo, não consegue parar de contemplar sua própria imagem e, por isso, definha de sede e fome até a morte.

No contexto artístico, o mito de Narciso aparece como símbolo do duplo na literatura, inspirando diversos autores que até os nossos dias, a partir dele, geraram outras significações através da sua atualização. No narcisismo clássico, como relata Aragão, de acordo com a narrativa de Ovídio, “Narciso erige a si mesmo como objeto de amor, desconhecendo o fato de que via a própria imagem” (1991, p. 69), ou seja, percebe a figura que se reflete nas águas como ser exterior a ele, outra pessoa. O entendimento de si como ser uno e não sujeito duplo, multiplicado (interior e exterior), acaba por ser sua grande maldição. Essa interpretação encontra consistência na ideia de Freud sobre o “narcisismo primário”, que seria o sentimento de centralidade do universo que o indivíduo tem nos primórdios de sua existência: “Com as primeiras tensões, como a fome, ele percebe que o seio da mãe não é, como imaginava, extensão de seu próprio corpo” (ARAGÃO, 1991, p. 69), reconhecendo, assim, que nem tudo que está a seu alcance é parte de si, desconstruindo a noção de unicidade e passando a reconhecer que existe um outro.

A versão fantástica do mito de Narciso corrobora com a primeira concepção de duplo, que se firmava na esfera do insólito. Segundo Bravo (1997), o duplo sobrenatural seria a interferência mística de um duplo mágico, geralmente ligado à união de uma figura mística e um mortal, como, por exemplo, no conto Estória Nº 3, integrante de *Tutaméia: terceiras estórias*, de João Guimarães Rosa, em que o duplo de Joãoquerque é criado a partir da intervenção mística dos astros. Diferente do duplo psicológico, “a identidade de quem se vê duplicado não é posta em discussão. O duplo instaura uma substituição apenas momentânea, e o original reencontra em seguida suas prerrogativas” (BRAVO, 1997, p. 267). Essa concepção mítica do duplo bem como da metamorfose o aproximam da literatura fantástica, definida por Todorov como “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2009 *apud* MOREIRA, 2008, p. 16), o que faz com que esses mitos sejam comumente encontrados nesse tipo de narrativa.

Nessa concepção, a ideia de unicidade do eu passa a configurar o narcisismo clássico. Em contrapartida, com a Modernidade, é criada uma nova compreensão acerca do mito através das atualizações do mesmo. Nessa nova perspectiva, chamada por Aragão de narcisismo moderno, o ser passa a olhar para seu interior, reconhece sua fragmentação e sabe conviver com ela, surgindo, assim, “um outro Narciso: não mais aquele incapaz de conviver com sua duplicação, mas o que instaura sua nova trajetória justamente ao postar-se diante de sua imagem” (ARAGÃO, 1991, p. 70). Ocorre, nesse sentido, uma inversão de reações ao reconhecimento do esfacelamento do eu, pois “a posição moderna não é mais a de um Narciso que se curva perante o destino traçado pela natureza; trata-se agora daquele que, com seu próprio agir, questiona todas as leis e verdades supremas” (ARAGÃO, 1991, p. 71). A forma como esse novo sujeito se posta diante do “espelho” é no intuito de autorreconhecimento. Dessa forma, o mito de Narciso passou uma transformação interpretativa ao se afastar da esteira fantástica para adquirir um viés psicológico.

Esse mesmo trajeto feito pelo mito de Narciso se aplica ao mito do duplo, que passou da interpretação fantástica para a psicológica. Segundo Bravo (1997, p. 279), “a influência da psicanálise sobre a literatura do princípio do século XX – que, embora formule a ideia da dualidade da consciência indica que ela deve ser vencida – é patente”. Assim, grande parte dos estudos sobre o duplo ganhou caráter

psicológico no século XX, em que “um conflito psíquico cria o duplo, projeção da desordem íntima” (BRAVO, 1997, p. 279). Daí, para a autora, surge outra tese sobre o tema, na qual o duplo estaria ligado “ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe, sendo o amor por si mesmo e a angústia da morte indissociáveis” (BRAVO, 1997, p. 279).

Desse modo, o duplo é visto como uma espécie de perturbação psicológica; como se a existência do outro só fosse possível graças à impossibilidade de realmente existir outro eu. O homem, assim, encontraria na criação de um duplo dele mesmo uma maneira de escapar de fugir de quem é para encontrar, na ilusão, quem gostaria de ser. Segundo Mello, “Percebe-se, nas narrativas mais contemporâneas, que o fenômeno do duplo surge como representação de uma cisão interna” (1998, p. 121). Dessa forma, o duplo vai deixando a esfera de literatura fantástica para servir como representação da busca interior pela autocompreensão e formação da identidade.

A psicanálise freudiana, principalmente através de estudos sobre a *psique*, dos estudos dos sonhos e a descoberta do inconsciente, que instaura a ideia de dualidade da consciência, bem como o processo de mudança que se desenrolava na sociedade através da revolução política e industrial foram acontecimentos fundamentais para o desenvolvimento de uma visão que conferia a pluralidade como uma condição inerente ao homem. A mudança que esses estudos proporcionaram ao entendimento de nossa condição como seres divididos reflete na literatura, que passa a imprimir essa ideia na construção de suas personagens e seus enredos (Cf. BRAVO, 1997, p. 279).

Com a constante apreciação e atualizações do mito do duplo na literatura, uma das ideias primeiras de duplicação do homem, que era a divisão em carne e espírito, é questionada pela personagem Harry Haller em *O lobo da estepe* (1927), de Hermann Hesse. A obra sugere a necessidade de, além de superarmos a noção de unicidade do eu, estender, também, a limitada concepção de corpo e alma para a multiplicidade de almas – talvez essa opinião possa ser uma sugestão para a substituição da ideia de duplicidade por multiplicidade, mas não cabe aqui esse julgamento. Através desse questionamento, a obra sugere, ainda, o conhecimento desses múltiplos formadores do eu, em que essa divisão não seja mais encarada como um problema e sim como possibilidades que devem ser experimentadas,

“abrindo-se a todas as virtualidades ao viver plenamente, de acordo com o espírito e o instinto, sua dupla natureza masculina e feminina” (BRAVO, 1997, p. 281).

Dessa maneira, o mito que era representado apenas através de imagens semelhantes ou idênticas, como o sócia, o gêmeo, o reflexo etc., se desvencilha da restrição da parecença para a possibilidade de também figurar-se através de metáforas subjetivas. Quanto a isso, Bravo refere-se ao mito do Fausto como ilustração:

O mito do duplo torna-se aqui uma metáfora ou o símbolo de uma busca da identidade que leva ao interior – mesmo se, na cena exterior, no mundo, o original tem pela frente um duplo que é objetivo. Passamos do exterior para o interior. O conflito essencial transfere-se para a luta por um melhor eu na escolha entre o bem e o mal (1997, p. 269).

O duplo alcança, assim, outras esferas de representação, abrangendo-se para novas formas de significação.

No caso de Narciso, seu duplo é criado a partir de sua imagem refletida em um lago, ocorrendo o fenômeno do espelhamento. Citando Pélicer, Mello (2000) diz que o duplo pode ser representado de outras formas, como, por exemplo, em sócias, irmãos, sombras, retratos, etc. De forma didática e simplificada, apresentamos a caracterização de cada um deles em seguida:

(a) o espelho é caracterizado como “um fenômeno físico, resultado de experiências em que a ótica entra em jogo, caso em que se inserem os fenômenos de sombra e espelho, podendo-se incluir aqui o eco como fenômeno aparentado” (MELLO, 2000, p. 116).

(b) O sócia, que representa um companheiro que apresenta um lado desconhecido do eu, mais autêntico, vergonhoso ou espontâneo.

(c) O irmão é uma das representações mais antigas, geralmente, apresentando personalidades contrárias um ao outro, como, por exemplo, Caim e Abel, Esaú e Jacó.

(d) A sombra também é um símbolo de duplo por que, ao mesmo tempo que faz parte do ser, é externo a ele, um companheiro inseparável, ganhando, por esse



motivo, *status* de representação da alma, sendo que a perda da sombra representaria a perda da própria alma ou de seu controle.

(e) Quando os duplos são representados por retratos, geralmente ocorre uma relação de estranhamento entre o personagem e a imagem retratada, sendo que o retrato acaba por interferir de forma profunda no interior do retratado, ou vice-versa, na maioria das vezes criando um conflito em que um dos dois sofre alguma modificação.

Considerando essa classificação, notamos que por muito tempo foi perpetuada uma relação de similaridade física do eu com seu duplo exterior. Sobre isso, Mello (2000, p. 119) apresenta uma outra classificação sugerida por Pélicer em que são listados três tipos de relação do eu com seu duplo, sendo eles: (a) a dependência da vida do outro; (b) ressonância dos sentimentos de um no outro, mesmo que não sejam os mesmos; e, (c) compartilhamento de conhecimento que pode se apresentar na consciência do outro. Ainda segundo este autor, não seria necessário que houvesse semelhança entre o eu e seu duplo, podendo ser apenas parecido, mas que ambos tivessem vida própria.

Mello (2000, p. 116-117) nos apresenta, ainda, uma classificação feita por Pélicer identificando seis tipos de duplo, agora, incluindo a metáfora para representar a cisão interior:

(a) o natural, como o gêmeo, como já foi apresentado anteriormente, esse é o que parece ser o único que podemos classificar como objetivo, já que o duplo é outra pessoa, por exemplo, os irmãos Pedro e Paulo da obra *Esaú e Jacó* (1988), de Machado de Assis;

(b) o duplo como fenômeno físico, como no caso do espelho e sombra. O reflexo e a sombra são fenômenos dos quais não conseguimos nos livrar: a sombra, por ser um companheiro infalível enquanto houver luz de qualquer tipo, porém não faz parte do eu, é representação da alma humana em diversas histórias; já o espelho em muitas crenças é um objeto místico, muitas vezes utilizado em magia, “o lugar de captura das almas ou o objeto através do qual os mortos podem ser invocados” (MELLO, 2000, p. 116). A metáfora da sombra está presente no conto de Hans Christian Andersen, “A sombra”, e a do espelho é tema do conto de João Guimarães Rosa, “O Espelho” (*Primeiras estórias*, 1962).

(c) a fabricação de um simulacro, como o retrato, figurino ou máscara. A representação externa adquire algum tipo de influência sobre o eu que acaba por

modificá-lo, podendo chegar ao extremo de haver a substituição entre eles. Uma das maiores representações desse tipo de duplo na literatura é o romance *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde. Mais tarde, direcionaremos nossa atenção para a máscara sob uma perspectiva mais cuidadosa.

(d) a fabricação de outro ser. Neste caso, o eu acaba por imitar o ato criador para conceder a vida a um outro inanimado. Talvez um dos romances mais conhecidos a se utilizar dessa temática seja a obra de Mary Shelley, *Frankenstein* (1931).

(e) o fenômeno de transgressão, “quando o duplo modifica o original, podendo haver migrações de alma e de pensamento, ou substituição, empréstimo, transferência” (MELLO, 2000, p. 117), como, por exemplo, em “Estória N° 3”, conto de *Tutaméia: terceiras estórias* (1967), de João Guimarães Rosa.

(f) quando resultado de uma transformação, como no caso de uma metamorfose, em que o eu surge completamente modificado de quem era, podendo chegar ao ponto de ficar irreconhecível, como em *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, ou o consagrado mito de Narciso, apresentado em *As Metamorfoses*, de Ovídio.

Mello (2000) apresenta, ainda, outro item que não é mencionado por Pélicer, mas que ele adiciona em seu estudo, que é quando ocorre a perda de uma parte de si que ganha vida própria. Como exemplo, ele cita o conto “O nariz”, de Gogol, e a novela *O visconde partido ao meio*, de Ítalo Calvino.

Mais recentemente, surgiram alguns estudos que buscam ampliar, mais uma vez, os estudos do duplo. Gebra levanta uma questão que abrangeria a relação do eu com seu duplo, dizendo que o outro poderia ser um sistema social inteiro: “É no confronto com o duplo que o indivíduo constrói sua identidade. Esse duplo, ou esse Outro, em certos casos, pode ser todo um sistema social” (2011, p. 40).

Refletindo sobre isso e seguindo a concepção lacaniana de duplicidade a qual defende, à luz de Rimbaud, que “o eu é um Outro”, bem como uma das denominações sobre o duplo apresentados por Mello que diz que “a vida de um depende da do Outro” (2000, p. 119 *apud* PÉLICER, 1995) revelando a relação de antagonismo e, ao mesmo tempo, dependência do *eu* em relação ao *outro*, podemos pensar em duplos que se apresentam no contexto social e se constituem como opostos historicamente, afastando-se nas relações de poder e se aproximando por sua incapacidade de desvinculação. Outros duplos como o céu e o inferno, o centro

e a margem, o preto e o branco, o rico e o pobre, por exemplo, constituem outros pares que sustentam historicamente a bipartição de valores que são perpetuados e reproduzidos na sociedade, constituindo outra face do duplo ligada à problemática da identidade e da alteridade.

Dessa forma, apresentam-se como grandes exemplos desse grupo ao qual denominamos “duplos sociais” os opostos: burguesia e proletariado, o senhor e o escravo e, de forma especial, o homem e a mulher. Este último destaca-se por seu surgimento no sistema social desde os tempos mais remotos e por ainda se apresentar como tema atual, uma vez que a sociedade é alicerçada em um sistema patriarcal pondo sempre em destaque a dicotomia masculino-feminino.

Diante desse contexto patriarcal, vemos que a mulher tem travado batalhas muito expressivas nos últimos séculos buscando a sua afirmação na sociedade. Esses confrontos têm o intuito de pensar sobre a relação da mulher na sociedade, englobando, também, questões políticas e de identidade. Como é de conhecimento comum, historicamente a mulher era tratada com inferioridade. Segundo Simone de Beauvoir (1980), isso se deve ao que ela chama de “situação da mulher”, em que a maternidade é a principal responsável pela diferença dos sexos, o que a impedia de caçar ou realizar trabalhos pesados, não podendo agir na natureza e se afirmar em relação a ela como o homem. Assim, a imagem da mulher é construída a partir da impossibilidade de se assumir ativamente numa sociedade patriarcal, em que ela não passa de um ser inferior, sendo sua maior importância a procriação e os cuidados com a casa (Cf. ZOLIN, 2009).

No entanto, no século XIX já surgiam algumas declarações públicas a respeito da questão da mulher que procuram questionar o papel sedimentado para a mulher dentro da sociedade. O documento “Some reflections upon marriage”, escrito por Mary Astell (1730) (Cf. ZOLIN, 2009), refletia sobre a condição da mulher no contexto da época, em que ela já nascia como escrava enquanto o homem era livre. Na França, uma declaração chamada “Déclaration des droits de la femme et de l'citoyenne”, de Marie Olympe Gourges (Cf. ZOLIN, 2009), defendia a igualdade nos direitos entre homens e mulheres, como a garantia à propriedade e à liberdade de expressão. Já na Inglaterra, nascia um dos maiores clássicos da literatura feminina, denominada *A Vindication of the Rights of Woman* (Cf. ZOLIN, 2009), que, assim como os anteriores, discutiam a equidade dos gêneros garantida pela educação, o que lhes permitiriam se tornarem cidadãos.

Segundo Zolin (2009), na Era Vitoriana, a distinção entre homens e mulheres era explicada seguindo uma ideia de intelectualidade da qual o cérebro feminino tinha menos valor que o masculino, pensando os homens com competência superior. Isso fazia com que a ideia de inferioridade da mulher fosse aceita como algo natural, fazendo com que a utilização de sua capacidade para habilidades que não fossem consideradas femininas fosse vista como violação à lei natural da vida. Com a Revolução Industrial, muitas mulheres conseguiram trabalho como domésticas e operárias nas fábricas, que as aceitavam com o benefício de mão de obra barata e grandes jornadas de trabalho. Dessa forma, a luta por seus direitos passava a ser comandada pela necessidade de sobrevivência.

A partir disso, o feminismo foi tomando forma de movimento organizado, sendo sua maior bandeira o direito ao voto. Outras ações eram exigidas, como a permissão para mulheres casadas terem direito aos seus bens, que até então tudo o que tinham pertencia ao marido; campanha contra a Lei de doenças contagiosas, que consistia em exames feitos em mulheres com suspeita de se prostituírem; e o surgimento de obras feministas que denunciavam a repressão contra as mulheres e refletiam contra as crenças quanto ao lugar da mulher na sociedade. No Brasil, uma das únicas mulheres que se aventuraram a escrever um livro com ideias feministas foi Nísia Floresta, chamado *Direitos das mulheres e injustiças dos homens* (1832) – livro baseado no texto *Vindications of the rights of woman*, de Wollstonecraft (1780) –, mas não gerou muitas outras obras com o mesmo cunho (Cf. ZOLIN, 2009).

Ainda segundo Zolin (2009), nesse momento surgiram muitas autoras apresentando obras com um olhar feminino, mas sem a possibilidade de se identificarem. Por isso, encontravam em pseudônimos masculinos a solução para terem seus livros publicados, é o caso da britânica Mary Ann Evans, que ficou conhecida como George Eliot.

Apenas no início do século, a voz feminina passou a questionar o lugar/papel da mulher enquanto criação literária. O ensaio de Virginia Woolf *Um teto para todos* (2004) é uma das maiores referências de texto literário pró-feminismo. Nessa obra, a autora cria a personagem feminina Judith, irmã fictícia do escritor Shakespeare, que, sendo dotada das mesmas capacidades intelectuais do irmão, não poderia expressar sua genialidade pelo fato de ser mulher. Enquanto o irmão estuda, viaja o mundo e escreve suas obras, a irmã seria provavelmente trancada em casa e se tornaria esposa. Dessa forma, sua genialidade seria abafada pela

sociedade patriarcal e ela seria infeliz por viver em um conflito existencial, bem como outras artistas que seriam também impedidas de se expressar.

Como as produções literárias vinham sendo escritas basicamente por homens, a imagem das mulheres era apresentada predominantemente de acordo com a visão desses escritores. Por esse motivo, os papéis delas eram representados por personagens subordinadas aos homens. Dessa forma, Zolin (2009) destaca a repetição de estereótipos na literatura para as figuras femininas, sendo os principais deles: a) mulher fatal (*femme fatale*): criada a partir da imagem de sedução que pode trazer consigo outros significados, como o perigo e a imoralidade. Segundo Faria, a mulher fatal

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

Reconhecemos esse estereótipo na personagem Flausina, do conto “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa, bem como Dalila, personagem bíblica, Calipso, da *Odisséia* de Homero, e da literatura inglesa, Justine da obra *Alexandria Quartet*, de Lawrence Durrell; b) a mulher megera, de mau gênio, esperta, que muitas vezes utiliza de planos para conseguir o que deseja; tendo como exemplos a fofoqueira Dona Dorotéia, do romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, a cômica Catarina da peça *A Megera Domada*, de William Shakespeare; c) a mulher-anjo, sendo muitas vezes caracterizadas como *femme fragile*,

ser frágil, lânguido, melancólico, doentio, necessitando de repouso com a força de vontade um tanto paralisada, incapaz para a vida e vindo geralmente a sucumbir por ela, uma figura diáfana, etérea, em relação à qual igualmente não se fazem alusão à sexualidade (STEIN, 1984, p. 112).

muito cultivada por Álvares de Azevedo em vários de seus poemas, como “Amor” e “Morena”, contidos na *Lira dos vinte anos* (1942), em Machado de Assis com as

personagens Raquel, do romance *Ressurreição* (1872) e Flora, da obra *Esaú e Jacó* (1904); acrescentamos, ainda, a personagem Charlotte, do romance *O sofrimento do jovem Werther* (1774), de Goethe.

Acreditamos que esses estereótipos são produtos criados a partir da ausência sofrida pelo olhar feminino na criação artística da época, que, sem dúvida, contribui para a formação de um olhar austero difundido pelos trabalhos artísticos de escritores homens. Essa visão unilateral certamente ilustra o pensamento de uma época comandada pelo governo ideológico do masculino em que a figura idealizada da mulher era fechada e preconcebida.

Sobre isso, Brandão (2006, p. 116) comenta que é através da palavra que são articulados e proferidos os dizeres que se tornam as verdades do mundo, sendo que o poder da palavra, nas sociedades patriarcais, era conferido exclusivamente ao masculino. Sendo assim, o homem se torna o fundador das verdades que orientaram estas sociedades sobre seus mais diferentes vieses: nas relações humanas, organizações sociais e políticas, religião etc.; e, por sua vez, instauram as verdades ideológicas, os costumes, a ética e os valores.

Dessa maneira, com todo esse poder ideológico, as verdades sobre o feminino – sejam elas imaginárias, míticas ou científicas – também se caracterizam como construções masculinas. Assim, como pontua Brandão (2006, p. 116), “a ciência, com sua herança arcaica, fala da mulher e de seu corpo pela voz do homem, a qual lhe dá estatuto de verdade”. Como exemplo disso, por muito tempo, a começar por teorias gregas, acreditou-se que a histeria era uma doença do útero, logo, apenas a mulher seria vulnerável a essa patologia. Esse pensamento se perpetuou até o século XIX, e, mesmo com as inovações psicanalíticas de Freud, essa doença continuou a ser relacionada com o corpo feminino, “como o sexo doente por excelência” (BRANDÃO, 2006, p. 116).

Como espelho desse pensamento, não raro são encontrados na literatura universal personagens femininas que, por diferentes motivos, têm como destino trágico a loucura, como, por exemplo, a personagem não-nomeada do conto estadunidense “The Yellow Wallpaper”, de Charlotte Perkins Gilman, Bertha Antonietta Mason, do romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë e a personagem Marta, filha do Mestre José Amaro de *Fogo Morto*, de José Lins do Rêgo. Segundo Brandão, “miticamente, sabemos que a desrazão, o obscurantismo, o enigma insolúvel sempre estiveram do lado das representações do feminino por oposição

aos valores masculinos: o *logos*, a luminosidade, o equilíbrio, o sol” (2006, p. 116), colocando masculino e feminino, mais uma vez, como duplos opostos e fortalecendo a imagem de mistério comumente atribuída à mulher.

Essa histeria que é acometida por muitas personagens mulheres na literatura mundial tem grande importância na representação desses sujeitos como um todo. Brandão explica que a convulsão histérica apresenta o corpo despossuído da vontade do próprio sujeito, que não o controla mais. Esse desdobramento que se concretiza na desordem do corpo feminino estaria ligado “a um corpo submetido a leis ou regras que o comandam, podendo ele tornar-se presa de um excesso, de um ‘arrebatamento vital’, de um ‘transbordamento de desejo’” (BRANDÃO, 2006, p. 117). O desejo da mulher, sua sexualidade manifestada se mostra algo ameaçador no contexto patriarcal, visto como desequilíbrio, algo que deve ser controlado, vindo de fora.

Entende-se, assim, que a sexualidade feminina, ou pelo menos a manifestação dela, não era vista com bons olhos. A contenção do desejo sexual, como era imposta à mulher, só era quebrada através da histeria que a poderia acometer, visto como algo externo. Assim, esse desejo não poderia ser manifestado de dentro para fora, seria considerado anormal, uma aberração. Ao homem, por outro lado, era dado esse direito, e cabia a ele o comportamento oposto:

Predador, ele escolhe, capta e leva. A mulher sofre o desejo do outro, como o seu próprio, ou melhor, aquele que nela se manifesta. Indiferente e fria enquanto pessoa, e mais ainda enquanto personagem social, enquanto mãe, ela é puta por natureza, imprevisivelmente destinada a se dar ao primeiro que apareça, presa que será subitamente de um desejo insaciável que não emana dela [...] (SWAN, 1986, p. 24 *apud* BRANDÃO, 2006, p. 117).

A repressão do desejo do feminino está pautada em um pensamento bastante antigo que pode ser comparado a – e, eventualmente, ser reflexo de – uma antiga moral grega, pensada por e para os homens, em que “as mulheres apenas apareciam a título de objetos ou, no máximo, como parceiras que convém formar, educar e vigiar, quando elas estão sob seu poder, e das quais, em contrapartida, é preciso abster-se, quando estão sob o poder de um outro (pai, marido, tutor)”

(FOUCAULT, 2004, p. 210). Através do governo do desejo e da vigilância seria possível instaurar o domínio sobre o sujeito a quem se deseja controlar, neste caso, a mulher. Essa imposição de normas e comportamentos, por outro lado,

[...] não se dirige aos homens a propósito de condutas que poderiam decorrer de algumas interdições reconhecidas por todos e solenemente lembradas nos códigos, nos costumes ou nas prescrições religiosas. Ela se dirige a eles a propósito de condutas nas quais justamente eles devem fazer uso de seu direito, de seu poder, de sua autoridade e da sua liberdade (FOUCAULT, 2004, p. 210).

Dessa forma, aos homens eram permitidas coisas que não eram para as mulheres. Segundo Zolin, na sociedade patriarcal “a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação” (2009, p. 218).

Encontramos no mito de Eco – que se relaciona diretamente com o mito de Narciso, como mostrado anteriormente – um símbolo para a situação de submissão que o feminino enfrenta desde tempos muito remotos. No mito, a ninfa Eco é castigada por Juno por tê-la enganado através de sua lábia a pedido de Júpiter. Sua penitência seria a perda da eloquência, estando fadada a apenas repetir as palavras de quem lhe dirigisse a fala. Ao encontrar-se com Narciso e apaixonar-se perdidamente por ele, fica impedida de comunicar-se devidamente e declarar todo o seu amor. Desse modo, a figura da ninfa, para a psicologia, é a representação da alteridade (Cf. PESSANHA, 1973), da impossibilidade de falar por si, sem voz, subjugada ao outro.

É essa a relação da impossibilidade de falar e se impor que fazemos, à luz de Brandão, com o mito de Eco e o feminino. Ainda segundo esta autora,

Eco é duplamente incompleta e castrada: primeiro, enquanto ser de falta que todos somos; segundo, enquanto ser feminino. Enquanto mulher, é a personificação da castração, pois sua mutilação se dá no seio mesmo da linguagem que ela perde, marcada que está pela maldição ou má-dicção de Juno (2006, p. 100).



Continuando com essa aproximação entre esse mito e o feminino, a autora aprofunda sua análise mostrando que

A verdade que, entretanto, fala nela é a da submissão: “faça de mim o que quiser”. Assim, literalmente, enuncia-se o discurso desejante da mulher, de um lugar cuja origem se desconhece, lugar do inconsciente, produtor de uma enunciação que se mascara como enunciado feminino (BRANDÃO, 2006, p. 100).

Surge, dessa forma, uma nova relação de duplicidade entre o feminino e o masculino: a representação. De forma simplificada, pode-se dizer que a imagem da mulher da forma como é criada na sociedade patriarcal, seja através da ciência, da mitologia ou qualquer outra forma de pensamento, bem como a própria concepção que ela cria para si enquanto sujeito, são “ecos” gerados a partir de uma organização social que privilegia o homem. Concordando com essa visão, Brandão diz que

Enquanto delegada de voz alheia, enquanto produto da literatura das sociedades patriarcais, a personagem feminina é uma construção, uma fantasia, que só pode ser um efeito da escritura e só pode esclarecer alguma coisa a respeito daquele que a anuncia. Presa de um sistema de representações viris, a mulher se lê anunciada num discurso que se faz passar pelo discurso de seu desejo (2006, p. 155).

Ocorre, dessa maneira, a duplicação do sujeito feminino, que adquire uma compreensão de si mesma pautada na imagem que o masculino construiu para ela.

A partir desse mesmo processo de desdobramento pela visão do masculino, que, como vimos, colocou a mulher numa posição de aversão à claridade e à lucidez, bem como em posição de submissão através da negação da voz, ocorre, também, a criação de um modelo de feminino que está ligado à beleza e à sedução. Segundo Brandão (2006), o enfeite, o perfume e os adornos são signos aceitos como os da feminilidade, e é através desse cuidado com a própria imagem que é

possível construir para si um importante artifício: “à falta de ter um falo a mulher cuida particularmente de sua imagem corporal de tal sorte que esta chega a adquirir o valor de falo: à falta de um signo identificatório do pênis, ela tem um *corpo feminino*” (BRANDÃO, 2006, p. 160 *apud* ANDRÉ, 1987, p. 115), o que vai ao encontro do estereótipo da *femme fatale*, do qual falamos anteriormente.

Dessa forma, notamos o quanto a literatura ecoa no social – nesse caso, na luta pelos direitos das mulheres. A imagem de submissão que permeia as personagens femininas tem se transformado com as novas obras, mas muitas das características consagradas pela tradição literária ainda não foram completamente desmistificadas, pois mesmo havendo personagens que têm comando sobre suas próprias vidas e age de acordo com suas vontades, a imagem de sensibilidade continua viva, sendo que nas histórias em que todas essas características estereotipadas da mulher são desconstruídas essa mudança causa assombração e estranhamento.

Assim, a questão do feminino ainda é tema recorrente nas discussões referentes à literatura, sendo essas modificações em suas personalidades consideradas um avanço contra o preconceito enfrentado pelas mulheres desde muito tempo. Ao analisarmos as obras literárias, percebemos que no passar do tempo a mulher foi ganhando voz e ação nos enredos, concomitantemente aos avanços sociais conseguidos pela categoria, o que não quer dizer que a literatura tenha servido como retrato desse comportamento transformista, mas agiu também como agente transformador, uma vez que textos publicados por mulheres que se engajaram no movimento feminista contribuíram ativamente para que essas mudanças pudessem ocorrer.

Percebemos também que, mesmo com o desenvolvimento da sociedade, ainda se espera da mulher algo que ficou cristalizado em sua imagem, como os estereótipos de benevolência, sentimentalismo e/ou sensualidade, persistindo a sensação de estranheza quando a personagem não traz consigo algum desses atributos considerados tipicamente femininos.

Quando ocorre uma transgressão muito forte da “normalidade” imposta pelo patriarcado, é possível que algum castigo para a personagem feminina violadora seja empregado. O maior deles, a morte, é o final trágico de muitas personagens mulheres que ultrapassaram a fronteira do aguardado de seu papel na sociedade, no relacionamento ou consigo mesmas. Não é difícil recordar de algumas delas,

como Ema Bovary, do romance de Gustav Flaubert *Madame Bovary*; Luísa, personagem de *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz; ou ainda, Capitu, uma das principais personagens da literatura brasileira, criada por Machado de Assis no célebre romance *Dom Casmurro*. Com relação à personagem de Machado, a morte ocorre de maneira simbólica, pois Capitu é retirada do espaço em que vive o seu marido para ir residir em um lugar distante da figura possessiva de Bentinho.

A visão da mulher enquanto o outro nas relações sociais recebe uma posição ainda mais negativa quando está acompanhada de contornos atípicos em sua personalidade e comportamento. A punição com a morte das personagens que apresentam esse perfil, segundo Brandão, “ocorre de um lugar não capturável, que é o lugar do inconsciente social, do ideológico que necessita de vítimas expiatórias para quem transgrede as leis. É como se a morte ocorresse, *naturalmente*” (2006, p. 158). Estas personagens não são mortas graças à ação do outro, mas graças às suas próprias ações, vítimas de si mesmas, servindo como modelos a não serem seguidos.

A punição para as personagens femininas, porém, nem sempre é a morte. A loucura, como já foi comentada, também é um fim trágico para o feminino, representando a perda de algo que, por muitas vezes, poderia ser a única coisa sobre a qual tinha o controle: seus próprios pensamentos e desejos. Segundo Brandão, “Morre de morte biológica ou morre pela loucura. Vemos que não é só aquela que transgrede a ordem ou a normalidade que morre, exemplarmente. Morre-se por excesso de idealização, por petrificação ou fixidez” (2006, p. 154). Morre-se, também, de forma metafórica, por passar pela vida sem tê-la sentido, por estar trancada do mundo ou em si mesma, por não conseguir ir além, como a personagem Eveline, do conto escrito por James Joyce que leva o mesmo nome da protagonista, em que ela, após uma vida dedicada ao serviço doméstico encontra em um rapaz por quem se apaixonara a possibilidade de vida nova, mas no momento da fuga fica paralisada.

A impossibilidade de viver por si própria ou de, pelo menos, não poder externar sua individualidade com tudo o que há de mais íntimo, pode levar à personagem feminina a criar uma máscara metafórica, mostrando uma face estereotipada para a sociedade diferente da escondida. Sendo assim, essas personagens ganham contornos duplos, utilizando-se de um outro exterior para esconder seu eu interior. Dessa forma, o feminino constrói uma duplicidade que lhe

permite integrar-se à sociedade patriarcal que lhe molda uma feição, assim como admite vivenciar algo que não pode ser aceito por esta mesma sociedade. Tem-se, então, a utilização do duplo como uma arma do feminino que se esconde em um mascaramento que externa uma aparência dedicada ao patriarcalismo.

Entendemos, então, que a máscara se destaca das demais representações do duplo por ser uma forma de criação de si própria através do outro, algo não-sobrenatural, de uso, muitas vezes, consciente. Além disso, atua apenas como metáfora, representando outra face de alguém que se utiliza dela a fim de esconder quem verdadeiramente é ou para criar um personagem para atingir determinado fim. Ela convém para criar uma *persona* que,

como seu nome revela, ela é uma simples máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva. Ao analisarmos uma *persona*, dissolvemos a máscara e descobrimos que [...] não passa de uma máscara da psique coletiva. No fundo, nada tem de real; ela representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade, acerca daquilo que alguém parece ser: nome, título, ocupação, isto ou aquilo. De certo modo, tais dados são reais; mas, em relação à individualidade essencial da pessoa, representam algo de secundário, uma vez que resultam de um compromisso no qual outros podem ter uma quota maior do que a do indivíduo em questão (JUNG, 2008, p. 43).

Assim, a máscara é o meio pelo qual a *persona* é construída, na tentativa de criar uma personalidade social, externa, que muitas vezes não é igual à individual.

Porém, é importante lembrar que a máscara é apenas externa, uma aparência. A *persona* não exclui a individualidade do sujeito. Segundo Mello,

A imagem do desdobramento, como revelação do lado desconhecido do homem, é muito explorada pelos românticos, que a representam através de um companheiro do herói que encarna sua outra face, que pode ser a mais autêntica, a mais espontânea ou até a mais vergonhosa (1998, p. 114).

Assim, considerando a máscara uma metáfora cada vez mais utilizada na literatura como representação do duplo relacionado à fragmentação da identidade humana, acreditamos que ela tem chamado cada vez mais a atenção da crítica literária, relacionando-se diretamente com as discussões cada vez mais atuais sobre o estudo de gêneros com destaque para o feminismo. Isso porque as mulheres por muito tempo foram vistas como sexo inferior, ficando à mercê de um tratamento diferenciado e diminuídas a uma posição social de serventia e obediência aos homens. Nesse contexto, é comum a criação de uma dualidade no sujeito subtraído, gerando uma desordem íntima formada pelo conflito entre a posição que lhes era conferida historicamente e socialmente contra sua própria personalidade e individualidade.

É nessa dualidade que se situa o foco dos estudos sobre o duplo, tema cada vez mais presente nos estudos sobre identidade. Nos capítulos seguintes, iremos fazer uma análise aprofundada do duplo nas protagonistas de contos brasileiros e estadunidenses. No segundo capítulo, os contos eleitos para apreciação analítica são: “Esses Lopes”, de Guimarães Rosa, e de “Uma Rosa para Emily”, de William Faulkner, respectivamente. Nosso objetivo é atentar para a construção da máscara metafórica utilizada pelas protagonistas dos contos na tentativa de burlar o sistema patriarcal e alcançarem um novo posicionamento social. Já no terceiro capítulo, continuaremos no nosso objetivo de compreender a construção da máscara nas protagonistas femininas a partir de suas relações com o masculino e a sociedade. Para tanto, outros dois contos foram escolhidos para esse intuito: “Os obedientes”, de Clarice Lispector, e “A história de uma hora”, de Kate Chopin. A partir da comparação dessas narrativas, será possível, em um capítulo de conclusão, compreender como a morte age em favor da transformação das personagens.

## CAPÍTULO II

### “ESSES LOPES” E “UMA ROSA PARA EMILY”: A MÁSCARA PROVIDORA DO EMPODERAMENTO

A máscara como metáfora da criação de uma aparência enganadora é um dos alicerces de nossa pesquisa. No decorrer das análises dos textos literários selecionados para comporem nosso *corpus*, veremos diferentes formas de criação e utilização desse disfarce para diversos fins. Neste capítulo, que está dividido em três partes – os dois primeiros reservados para as apreciações dos contos e o terceiro para tratarmos das aproximações e disparidades entre eles – iremos refletir sobre o modo como as protagonistas femininas utilizam-se da máscara para conquistar o empoderamento.

Na primeira parte desse capítulo, apresentaremos uma análise crítica do conto “Esses Lopes”, integrante da obra *Tutaméia: terceiras estórias* (1985) de autoria de João Guimarães Rosa. Nosso foco é refletir as relações de poder que se entrecruzam e se modificam nos relacionamentos de gênero no decorrer da narrativa, pois é a partir delas que a máscara será criada no sentido de inverter esses papéis socialmente impostos. Para isso, nos apoiaremos teoricamente em Foucault considerando sua premissa de que não “nos é possível escapar às relações de poder, em contrapartida, podemos sempre e em toda a parte modificá-las; porque o poder é uma relação bilateral” (VEYNE, 2008, p. 101).

Já na segunda parte deste capítulo, direcionaremos nossa atenção ao conto “Uma rosa para Emily” (*A rose for Emily*), do autor estadunidense William Faulkner. Assim como no subcapítulo anterior, apresentaremos brevemente informações acerca do conto a fim de situar o texto no momento histórico e social no qual foi publicado, bem como algumas características importantes para a análise que será feita na sequência do texto. O foco continuará sendo refletir sobre a construção da máscara metafórica pela protagonista que, mais uma vez, utiliza-se da perspicácia para atrair o masculino e, a partir da ação perversa, usá-lo em seu favor. Novamente, faremos uso dos trabalhos canônicos do filósofo Foucault, que também estarão presentes na análise do conto com o objetivo de refletirmos sobre as relações de poder. Entretanto, a influência desses trabalhos filosóficos não será tão

forte nas nossas análises, pois a interação entre o feminino e o masculino não aparece de forma tão intensa quanto no conto anterior.

Finalmente, a terceira parte deste capítulo será dedicada a perceber as confluências narrativas dos contos. Através de uma percepção o atenta dos principais tópicos analisados em cada narrativa, será possível observar se eles se repetem em ambas as narrativas – o que não quer dizer que devam acontecer da mesma forma, mas que tragam consigo semelhanças importantes – bem como divergências na construção narrativa.

## 2.1 FLAUSINA: “TÃO CERTA COMO HOJE ESTOU O QUE NUNCA FUI”

As narrativas de João Guimarães Rosa são enredos cheios de interpretabilidade, como se cada leitura apresentasse diversas veredas de seu grande sertão e se encontrassem em um rio de subjetividades, marca maior de suas personagens. Cada uma das criações traz a representação do esfacelamento interno como característica dos tempos modernos, onde a ideia de personalidade imutável deu espaço à noção de criação e recriação de novos *eus* dentro de uma mesma pessoa. Essas características são atribuídas à protagonista de “Esses Lopes”. Por esse motivo, observaremos a cisão da personagem Flausina em sua busca pelo poder e autonomia.

“Esses Lopes” é o décimo conto da coletânea *Tutaméia*: terceiras estórias. Formalmente, trata-se de uma narrativa curta – quatro páginas –, o que a torna condensada e intensa, atribuindo a cada pequeno trecho grande importância e significado. Quanto ao tempo do discurso, segue-se uma lógica anacrônica, ou seja, com alterações na ordem temporal dos acontecimentos, muitas vezes recorrendo analepses.

No que se refere às personagens, elas têm características diferentes, sendo a protagonista, Flausina, uma personagem redonda, que muda de posição no decorrer da narrativa, criando maturidade e alterando seu comportamento de acordo com os acontecimentos; já os coadjuvantes (Zé, Nicão, Sertório e Sorocabano Lopes) são personagens planas, pois carregam as mesmas características no decorrer da história, não alterando seu comportamento ou evoluindo de qualquer

forma. Existem outras personagens que são citadas na história, porém não aparecem diretamente, como os pais de Flausina e seus filhos, constituindo-se personagens alusão<sup>3</sup>.

Flausina, além de personagem principal, é também a narradora da história; por esse motivo, a narração é caracterizada como autodiegética<sup>4</sup>. Vale ressaltar que sendo narrado em primeira pessoa e utilizando uma focalização restritiva a respeito dos fatos, é possível que as informações apresentadas no texto sejam manipuladas a favor da própria narradora, não se podendo, então, em uma leitura crítica, dar total credibilidade às afirmações da personagem.

O espaço em que se desdobra a história não é definido, porém, através de algumas características apresentadas na narração, como os nomes das personagens, a situação de pobreza, o transporte a cavalo e a sugestão de coronelismo como forma de poder político vigente nos fazem inferir que a narrativa se passe no sertão mineiro, até porque este é o cenário clássico das narrativas rosianas.

O conto é narrado pela protagonista Flausina, que relata sua história de ascensão a partir dos relacionamentos construídos com os Lopes. O relato enfatiza que em sua juventude a personagem é afetada negativamente pelo casamento com Zé Lopes, o primeiro marido, sujeito rico que, numa relação de poder desigual, trata a mulher como mero objeto sexual. Desta união nasce um filho e o início de um processo de aprendizado para garantir outras conquistas como a confiança do marido e a posse das escrituras de suas terras – o que, aos olhos da narradora, é o seu maior objetivo. Zé Lopes morre, graças às misturas que a mulher coloca em suas bebidas. Depois disso, um irmão e um primo do falecido demonstram interesse pela viúva. Sertório é o parente com quem Flausina firma relacionamento formalizado e com quem tem dois filhos. Do mesmo modo como ocorre no primeiro casamento, Flausina cuida de sugar dele suas riquezas. Nicão é o outro pretendente, para quem a mulher “sorria debruçada em janela, no bico do beijo, negociável” (ROSA, 1979, p. 84). Entre Sertório e Nicão a figura feminina atua no sentido de instigar um espírito de desconfiança entre eles, arquitetando um conflito

---

<sup>3</sup> O termo “personagem alusão” refere-se às personagens que são citados em uma narrativa, mas não desenvolvem ações no decorrer da história (Cf. MARQUES JR.; MARINHEIRO, 1990).

<sup>4</sup> “[...] designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata suas próprias experiências como personagem central dessa história (REIS; LOPES, 2011, p. 259).



que culmina na morte de ambos. Mais tarde, Sorocabano, o mais velho e também o mais rico da família, se encanta pela viúva e logo se casam. Para se livrar do marido, Flausina “dava a ele gordas, temperadas comidas, e sem descanso agradadas horas” (ROSA, 1979, p. 84), até que o homem morre, deixando para ela todas as posses.

Os Lopes são mostrados como homens detentores de grandes posses do lugar onde se passa a narrativa, como exposto no excerto “vieram de outra ribeira, tudo adquiriam ou tomavam; não fosse Deus, e até hoje mandavam aqui” (ROSA, 1979, p. 82). A partir dessa apresentação é criada uma relação de afastamento dos sujeitos sociais, principalmente pelo poder aquisitivo, que os coloca em extremos opostos, pois os Lopes apresentados como sendo ricos enquanto Flausina é apontada como pobre, como ela mesma indica no trecho “Só que o que mais cedo reponta é a pobreza” (ROSA, 1979, p. 81); bem como a condição de submissão que já era própria da mulher no contexto patriarcal da sociedade no século XX.

Os Lopes funcionam na narrativa como representações de dois tipos de poderes que não são o mesmo, mas comungam: eles metaforizam o poder do Estado, pois são eles que detêm o poder financeiro, quem mandam, a quem são denominados como superiores e, por esses atributos, recebem a obediência e o respeito dos comandados; bem como são metonímia do papel do masculino no contexto patriarcal do conto: é-lhes permitido ser donos de grande poder aquisitivo, bem como lhes é conferida autoridade sobre o feminino. Sobre isso, Zolin diz que na sociedade patriarcal “a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação” (2009, p. 218).

Ao mesmo tempo em que a narradora se mostra contrária aos Lopes pela diferença de sua condição financeira em relação à deles, ela intensifica esse distanciamento por outro aspecto: o caráter. Isso porque, concomitantemente ao ataque aos Lopes com palavras duras, como nos trechos “MÁ GENTE, de má paz; deles, quero distantes léguas. Mesmo de meus filhos, os três”; “Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço”; “Nenhum presta” (ROSA, 1979, p. 81), ela molda para si uma imagem de vítima e de inocência: “Eu era menina, me via vestida de flores”, “Mocinha fiquei, sem da inocência me destruir, tirava cantigas de roda e modinhas de sentimento”, “eu, delicada moça, cativa assim” (ROSA, 1979, p. 55). As imagens criadas sobre ela e os Lopes até então demonstram oposição entre eles,

projetando-a como moça bondosa e inocente (a mocinha) e taxando aqueles homens como pessoas de má índole, perigosas (os vilões).

Como tentativa de convencimento, Flausina apela para a religiosidade do seu interlocutor através do argumento de que Deus também estaria ao seu lado, destacando o hipotético apoio divino em suas peripécias: “Deus me deu esta pintinha preta na alvura do queixo” (ROSA, 1979, p. 82), “não fosse Deus, e até hoje mandavam aqui, donos” (ROSA, 1979, p. 82). Esses fragmentos sugerem que a beleza, fator indispensável no projeto de Flausina, conta com o aval de Deus como um aliado no seu processo de empoderamento e luta contra os Lopes.

Essas caracterizações iniciais distanciam as personagens em relação às suas personalidades, sendo que no discurso conferido à moça Ihe são atribuídos adjetivos que indicam afabilidade e benevolência – mocinha, inocência, sentimento, delicada, moça, noivado, cândida, etc. –, assim como elementos de divindade, como a alusão ao suposto auxílio de Deus; em contrapartida, quando os Lopes são citados, elementos de maldade – “má gente”, “escuridão”, “perversidade”, “desatino”, “fogos”, etc. – e caráter demoníaco lhes são conferidos: “por sopro do demo, se vê, uns homens caçam é mesmo isso” (ROSA, 1979, p. 82). Nesse ponto, depara-se na dualidade Deus versus Diabo, que de acordo com os mitos religiosos, são as representações personificadas da bondade e maldade, elementos apontadores do antagonismo entre as personagens do conto.

Isso é imperativo para que a narradora possa contar sua versão da história a partir de um ponto de vista que a favoreça e alcance a aprovação de seu interlocutor, que não nos é permitido saber se é um personagem oculto na história ou se ela se dirige a um possível leitor. Podemos perceber isso graças à naturalidade da narração, que se aproxima de uma conversa, principalmente pela linguagem informal e pelas perguntas que são realizadas e prontamente respondidas logo em seguida: “[...] ilusão de noivado. Tive algum? Cortesias nem igreja” (ROSA, 1979, p. 82), “E os Lopes me davam sossego?” (ROSA, 1979, p. 83), “E o governo da vida?” (ROSA, 1979, p. 84).

Porém, no decorrer da narrativa percebemos que a imagem de inocência e bondade defendidas por Flausina a ela mesma adquirem outros contornos. Ao mesmo tempo em que defende sua inocência de menina, deixa transparecer uma de suas características mais marcantes: a ganância. Segundo ela, “Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?” (ROSA, 1979, p. 81), sugerindo a irrelevância de ter

pais, uma vez que isso não lhe traz conforto nem condições de vida tais quais as que ela almejava. Dessa forma, constatamos que, em seu interior, o que tem mais valor é ter riqueza material, conforto e prestígio social.

Outro aspecto importante da personalidade da protagonista é a vaidade. Ela demonstra isso quando se vangloria pela boa aparência: “Deus me deu esta pintinha preta no queixo – linda eu era” (ROSA, 1979, p. 82); e por depreciar seu nome de batismo, desejando que fosse chamada Maria Miss: “Eu queria me chamar Maria Miss, reprovo meu nome, de Flausina” (ROSA, 1979, p. 81), que, supostamente, lhe proporcionaria maior prestígio.

Sendo assim, a personagem já demonstra possuir uma personalidade que não condiz com a que ela apresenta em seu discurso. A duplicidade se apresenta nesse momento através da metáfora da máscara, pois uma face é escondida e outra, fabricada, é mostrada. Podemos, portanto, começar a desconfiar da legitimidade das informações de Flausina por considerarmos que sua descrição sobre si mesma não condiz totalmente com o que ela demonstra.

A dominação da família Lopes parece ser um forte motivo de vingança pela protagonista, porém, os interesses financeiros dela superam esse argumento. A concordância de casar-se com Zé comprova sua ganância: “Eu queria enxoval, ao menos, feito pelas outras, ilusão de noivado” (ROSA, 1979, p. 82). Esperando conforto, Flausina se depara com uma situação completamente diferente: o homem a mantém em casa, moldando para ela as obrigações femininas impostas pelo patriarcado, como ser dona de casa, procriar, cuidar dos filhos e proporcionar prazer ao macho. Esse comportamento pode ser comparado a – e, eventualmente, ser reflexo de – uma antiga moral grega, pensada por e para os homens, em que

as mulheres apenas apareciam a título de objetos ou, no máximo, como parceiras que convém formar, educar e vigiar, quando elas estão sob seu poder, e das quais, em contrapartida, é preciso abster-se, quando estão sob o poder de um outro (pai, marido, tutor) (FOUCAULT, 2004a, p. 210).

Ao casar-se, esperando comodidade e luxo de um enxoval feito por outras mulheres e a realização do casamento, desengana-se ao perceber que a vida que levará não será a que sonhou, principalmente ao deparar-se com a relação

fortemente sexual que lhe é imposta: “O homem me pegou com quentes mãos e curtos braços, me levou para casa, para a cama dele” (ROSA, 1979, p. 82).

Enquanto era mantida sob o domínio de Zé em uma relação sexual que, pelos comentários feitos pela protagonista, era indesejada e intensa, ela se torna metonímia da subserviência feminina ao poder que o masculino detinha na sociedade patriarcal. Porém, sua situação não se configura como destituída de poder. Segundo Foucault (1995, p. 248),

não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual. Toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta, sem que para tanto venham a se superpor, a perder sua especificidade e finalmente a se confundir.

Dessa forma, o filósofo revela que existem sempre possibilidades de reviravolta nas relações de poder, como aconteceria no decorrer da narrativa analisada através de estratégias articuladas por Flausina, entendendo “estratégia” como os recursos empregados em qualquer relação de poder (Cf. FOUCAULT, 1995).

Consciente de sua condição no relacionamento com Zé, a protagonista passa a agir por conta própria e de forma velada para alcançar seus objetivos abafados pelo masculino. É nesse momento que ela arquiteta seu plano de ascensão, propositalmente contido, uma vez que sua condição de mulher não lhe permitia altivez aparente: “A gente tem é de ser miúda, mansa, feito botão de flor” (ROSA, 1979, p. 82); “mais aprendi lição de ter juízo. Calei muitos prantos. Agüentei aquele caso corporal” (ROSA, 1979, p. 82).

Enquanto isso, Zé Lopes de nada desconfiava, já que nenhuma ameaça era demonstrada à sua posição de dominante graças ao caráter de inocência simulado por Flausina. Segundo Foucault, “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2008, p. 118), e é assim que a protagonista se apresenta, como pode ser percebido no trecho: “Falei, quando dinheiro me deu, afetando ser bondoso: – ‘Eu tinha três vinténs, agora tenho quatro...’ Contentado ele ficou, não sabia que eu estava abrindo e medindo” (ROSA, 1979, p. 82).

Além de sua condição de mulher, o analfabetismo também colocava Flausina em situação de desvantagem em relação a Zé Lopes; por isso, iniciou na tarefa de ter domínio sobre a palavra escrita: “Tracei as letras. Carecia de ter o bom ler e escrever, conforme escondida. Isso principiei – minha ajuda em jornais de embrulhar e mais com as crianças da escola” (ROSA, 1979, p. 83). Esse conhecimento deu-lhe a possibilidade de conhecer documentos, informar-se etc., o que foi de grande ajuda, por exemplo, para que conseguisse passar para seu nome as escrituras do homem: “O que podendo, dele tudo eu para mim regravava. Mealhava. Fazia portar escrituras. Sem acautelar, ele me enriquecia” (ROSA, 1979, p. 83). Quanto à relação saber/poder, Veyne diz que:

os seus efeitos sobre o conhecimento podem assim ser efeitos de poder. Não que os jogos de verdade não sejam mais do que o disfarce dos jogos de poder, mas alguns saberes, em determinadas épocas como na nossa, podem contrair relações com certos poderes (2008, p. 102).

O saber aparece como provedor de um poder simbólico que não podia ser identificado pelo masculino.

Dessa forma, aprendendo a ler e tomando posse de propriedades do marido através de articulações jurídicas, Flausina faz uso de um sistema organizacional participante do Estado; por outro lado, para articular esses processos, ela se utiliza de uma forma de conhecimento que era incomum às mulheres no contexto pobre e sertanejo do século XX, em que se passa o conto. Por esse motivo, a protagonista rompe esse sistema, no qual é subjugada, desafiando um domínio que é reservado aos homens.

Tendo praticamente todo o domínio das posses financeiras do companheiro, faltava a Flausina livrar-se de Si-Ana, a negra que a vigiava a mando de seu marido. A vigilância é uma das formas de controle do opressor da qual nos fala Foucault: a instituição da disciplina se “deve sem dúvida ao uso de instrumentos simples: o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame” (ATAYDE, 2010, p. 137). A liberdade de não estar sob olhos opressores era importante na consolidação de seu plano contra Zé, para isso, era fundamental desarmar o marido do auxílio da guarda que Si-Ana representava. Para

isso, a esposa levantou “o falso alegado: que ela alcovitava eu cedesse vezes carnis a outro” (ROSA, 1979, p. 83). Essa articulação com o imaginário do marido, sugerindo uma situação que o rebaixaria de seu posto de possessor, demonstra a consciência que Flausina tinha das posições de poder que ocupavam homens e mulheres, por isso sua manipulação se mostra tão eficiente.

Fato importante para a conquista da confiança de Zé Lopes foi o nascimento do filho do casal, que, segundo o discurso da narradora, parece ser rejeitado por ela própria: “Mais, enfim que o filho **dele** nasceu” (ROSA, 1979, p. 83) (grifo nosso). Importante pensar que esse filho surge como maior símbolo daquele relacionamento, já que não eram formalmente casados, fortalecendo a confiança do marido: “Agora já tinha em mim a confiança toda, quase” (ROSA, 1979, p. 83). Dessa forma, é oferecido ao homem tudo o que era esperado em um relacionamento: a mulher tomando conta da casa, criando o filho e o servindo com o prazer sexual.

Sem ser vigiada, a protagonista podia concluir seu projeto de vingança contra Zé Lopes, o que aconteceu graças às sementes que ela punha na cachaça e no café do homem levando-o lentamente à morte, burlando, assim, o sistema patriarcal sem chamar atenção para seus atos subversivos. Em nenhum momento do processo de empoderamento de Flausina nessa primeira relação ela demonstra qualquer postura de superioridade, isso porque ela utiliza do estereótipo de submissão e ingenuidade feminina para poder alcançar sua finalidade.

A relação de Flausina com os Lopes não parou com a morte do primeiro. Logo após o enterro, mais dois, um primo e outro irmão do falecido, aproximaram-se dela com ímpeto de possuí-la. Segundo ela, “Nicão, um, mau me emprazou: – *‘Depois da missa de mês, me espera...’* Mas o Sertório, senhor, o outro, ouro e punhal em mão, inda antes do sétimo dia já entrava por mim a dentro em casa” (ROSA, 1979, p. 83-84). Podemos perceber na construção das frases que após os nomes citados abre-se um aposto – Nicão, **um** –, para classificá-lo como o primeiro a procurá-la; e, quando se refere ao Sertório, após citar o nome, qualifica-o como “senhor” para depois classificá-lo como o segundo – “Mas o Sertório, senhor, **o outro**”. Essa diferença, junto à conjunção “mas”, indicam a preferência da mulher ao segundo pretendente, que pela classificação parece ter mais idade e, provavelmente, mais dinheiro que o primeiro, como sugere o trecho “o outro, ouro e punhal em mão” (ROSA, 1979, p. 84) (grifos nossos).

Percebemos, ainda, segundo o discurso da narradora, que o desejo dos Lopes por ela era puramente sexual, como indicado pelas passagens: “Dois deles, **tesos**, me requerendo” (ROSA, 1979, p. 83); “ouro e **punhal** em mão” (ROSA, 1979, p. 84) (grifos nossos) (cf. CRUZ, 2012, p. 69), em que as palavras em destaque remetem à ideia de falo designada por Freud como instrumento masculino que denota poder. O discurso sexual aparece também na passagem “entrava por mim a dentro em casa” (ROSA, 1979, p. 84), que explicita o sentido erótico em um fabuloso jogo de palavras.

Mais uma vez Flausina utiliza da máscara que criou para tentar enganar seu interlocutor com uma imagem de submissão e fragilidade, inferindo que ela não teve culpa ou escolha em relação à insistência dos Lopes em cortejá-la. É o que fica evidente nos trechos: “E os Lopes me davam sossego?” (ROSA, 1979, p. 83) e “Mexi em vão por me soltar, dessas minhas pintadas feras” (ROSA, 1979, p. 83). Esse trecho demonstra uma falsa impotência de Flausina em relação a eles, tentando demonstrar fraqueza em relação aos homens como motivo para ceder a eles. A submissão da protagonista não acontece mais a partir da imagem de ingenuidade e inocência, como no primeiro relacionamento; agora, a sujeição acontece a partir do sexo: “inda antes do sétimo dia já entrava em mim a dentro em casa” (ROSA, 1979, p. 84).

Esse comportamento de passividade mais uma vez é usado como recurso para ganhar a confiança do companheiro. Os “Anos, que me foram, de gentil sujeição, custoso que nem guardar chuva em cabaça, picar fininho a couve” (ROSA, 1979, p. 84), serviram para criar estabilidade ao relacionamento, que ficou ainda mais firme com a chegada dos filhos, que, mais uma vez, são classificados como sendo apenas do homem, excluindo-a de qualquer responsabilidade ou sentimento em relação a eles: “Ao Sertório dei mesmo dois filhos?” (ROSA, 1979, p. 84).

Bem como aconteceu com Zé, a maternidade deu ainda mais confiança ao homem para que ela pudesse apanhar seus bens: “Total, o quanto que era dele, cobreí, passando ligeiro para minhas posses; até honra” (ROSA, 1979, p. 84). Esse trecho sugere uma possível infidelidade, graças à honra que ela afirma ter roubado como, também, pela interrogação quanto à quantidade de filhos que pertence a Sertório, contrariando uma concepção ainda atual de que não é incomum o marido trair a esposa, mas o oposto sim. Além disso, a rejeição aos filhos demonstra que a

maternidade deixa de ser um ideal para o feminino e passa a servir como artifício para o empoderamento.

O sexo nesse relacionamento, diferente do primeiro, não é tido como obrigação, e sim como arma. Flausina utiliza-se da sensualidade para conseguir prender os homens a si, permitindo-nos, agora, atribuir a ela a figura de mulher fatal, que segundo Faria, “é aquela que acarreta a ruína do homem, após seduzi-lo de maneira premeditada e irresistível. De mulher-objeto e passiva, ela se transforma dentro da literatura em ser diabólico e cruel” (1989, p. 223). A personagem parece ter ganhado maturidade, principalmente no que se refere ao conhecimento do próprio corpo e de suas habilidades femininas, inclusive conquistando certa independência sexual através do contato íntimo: “Experimentei finuras novas, somente em jardim de mim, sozinha” (ROSA, 1979, p. 84). Mais uma vez o feminino inverte o papel que lhe é reservado pelo sistema patriarcal quando ela se torna sexualmente ativa e conhecedora de seu próprio corpo, negando-se ao estigma de mulher-objeto e impondo-se como mulher-sujeito<sup>5</sup>.

Tendo para si tudo o que Sertório podia oferecer, Flausina arquiteta o plano para se livrar dele. Para isso, ela utiliza da sua sensualidade e encantamento para promover o confronto que deu fim ao companheiro e a Nicão, o outro Lopes, que “a casa rodeava” (ROSA, 1979, p. 84) esperando o momento para também possuí-la. Esse duelo foi planejado levando em consideração o conhecimento que ela tinha sobre os Lopes como povo “desatinado, feroso, água de ferver fora de panela” (ROSA, 1979, p. 84), manipulando-os um contra o outro apenas através da dominação de seus sentimentos.

Para criar essa situação de ciúme, Flausina “sorria debruçada em janela, bico no beijo, negociável” (ROSA, 1979, p. 84) para seu pretendente Nicão, além de lhe ter “enviado os recados, embebidos em doçuras” (ROSA, 1979, p. 84). A mulher dominadora tinha certeza do poder que exercia sobre Nicão e Sertório, sendo comprovado pelo excerto “Tanto na bramosia os dois tendo ciúme. Tinham de ter, autorizei” (ROSA, 1979, p. 84), que demonstra o controle que ela detinha da situação, dos dois homens e de sua própria competência. Como já foi dito, a relação de poder é bilateral, como Foucault explica:

---

<sup>5</sup> “A *mulher-sujeito* é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição; enquanto a *mulher-objeto* define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz” (ZOLIN, 2009, p. 219).



[...] nas relações humanas, quaisquer que sejam elas [...] o poder está sempre presente: quero dizer: a relação de que cada um procura dirigir a conduta do outro. São, portanto, relações que se podem encontrar em diferentes níveis, sob diferentes formas; essas relações de poder são móveis, ou seja, podem se modificar, não são dadas de uma vez por todas (FOUCAULT, 2004a, p. 267).

A narração parece não se preocupar mais em perpetuar a ideia de inocência da protagonista para com o interlocutor, isso porque os fragmentos “Ri muito útil ultimamente” (ROSA, 1979, p. 84), que demonstra a alegria e diversão provocadas pelo sucesso de seu plano de sedução e manipulação dos dois homens, e “Se enfrentaram, bom contra bom, meus relâmpagos” (ROSA, 1979, p. 84), deixam claro que nenhum deles tinha culpa alguma, colocando toda a responsabilidade do confronto no domínio dela sobre eles, representado pelos “relâmpagos”, como as faíscas que ela gerara para “pôr fogo” nesse duelo. Do confronto físico, ambos morrem. A falsa cena de tragédia que segue às mortes de Nicão e Sertório: “Inconsolável chorei, conforme os costumes certos, por piedade de todos” (ROSA, 1979, p. 84), mostra a insistência em manter a máscara perante a sociedade, a quem tinha que enganar para se isentar de qualquer culpa pelas mortes.

Flausina agora é uma mulher diferente do que já fora: virou dona de si. Na relação de poderes, ela parece se impor aos homens, não pela força ou posição social, mas sim, dentro do espaço de subordinação, utilizando-se das armas que lhe são conferidas pela sociedade patriarcal: nesse caso, a malícia e sensualidade. Ao que parece, a protagonista tem consciência de seu lugar social dentro do sistema patriarcal, mas também demonstra ter forças para utilizar o próprio poder que a aprisiona a um papel marginalizado para buscar inverter a relação de poder.

É dessa forma que Sorocabano Lopes a encontra: em um processo de empoderamento contra o masculino. Mais engenhosa do que nunca, Flausina vê esse outro homem como apenas mais um a quem deveria por fim: “um, mais, porém, me sobrou” (ROSA, 1979, p. 84). Dessa vez, o olhar da protagonista já é de superioridade, devido o estado de Sorocabano: “velhoco” (ROSA, 1979, p. 84), “ele era o aflitinho dos consolos” (ROSA, 1979, p. 84), “para homem nessa idade inferior, é abotoar botão na casa errada” (ROSA, 1979, p. 84). A aceitação também foi rápida

– “Aceitei, de boa graça” (ROSA, 1979, p. 84) –, ele era o mais rico de todos e, provavelmente, o mais fácil de se livrar: “Por isso, andei quebrando metade da cabeça” (ROSA, 1979, p. 84).

A submissão ao companheiro, comum aos relacionamentos anteriores, já não é mais necessária. Agora é ela quem tem o comando, e não tem medo em demonstrar sua autoridade: “Eu impondo: – *‘De hoje por diante, só muito bem casada!’*” (ROSA, 1979, p. 84). A ingenuidade é esquecida para dar lugar a um relacionamento puramente sexual: “este, bem demais e melhor tratei, seu desejo efetuado” (ROSA, 1979, p. 84). A fervorosa relação carnal comandada por ela aliada às gordurosas comidas que ela preparava para o marido foram as responsáveis pela morte do companheiro: “dava a ele gordas, temperadas comidas, e sem descanso agradadas horas” (ROSA, 1979, p. 84).

Livre de Sorocabano, finalmente a protagonista alcança sua vingança: “Entanto que enfim, agora, desferrada” (ROSA, 1979, p. 85). Com todos os Lopes retirados de sua presença, inclusive os seus filhos – “Lopes, também, provi de dinheiro, para longe daqui viajarem gado” (ROSA, 1979, p. 85) –, ela está completamente livre e rica, com patente para comandar sua vida sem se preocupar com ninguém. Mesmo assim, não vive sozinha; encontra outro homem, ao qual declara amar – “Amo, mesmo” (ROSA, 1979, p. 85) –, e, dessa vez, sem nenhuma cobiça, a não ser a vontade de ter “o bom-bocado que não fiz, quero gente sensível” (ROSA, 1979, p. 84), e de conceber mais “filhos, outros, modernos e acomodados” (ROSA, 1979, p. 85). A diferença de idade, explícita no trecho “Que podia ser mãe dele, menos me falem, sou de me constar em folhinhas e datas?” (ROSA, 1979, p. 85) pode ser um dos fatores decisivos para o possível sucesso do relacionamento: mais jovem e, aparentemente, sem condições financeiras, o rapaz aparece como facilmente disciplinável, atuando apenas como provedor de amor, carinho, satisfação etc.: “Meu gosto agora é ser feliz, em uso, no sofrer e no regalo” (ROSA, 1979, p. 85).

Ser uma mulher madura namorando um rapaz muito mais novo é uma conduta muito adiantada à sua época. A postura de domínio da mulher sobre o homem jovem é a característica mais forte desse relacionamento. Essa atitude aparece no mandamento: “Que em meu corpo ele não mexa fácil” (ROSA, 1979, p. 85), deixando claro sua aversão por servir de novo como instrumento sexual para outro homem. Pelo contrário, agora o homem é que parece servir Flausina: primeiro,

pelas imposições ao sexo que ela determina; segundo, pelo desejo de novos filhos, que, agora, seriam por aspiração e benefício dela própria – “que, por bem de mim, **me** venham novos filhos” (ROSA, 1979, p. 85) (grifo nosso) –, maximizado o interesse pessoal expresso pelo pronome possessivo destacado no trecho. Assim, o jovem é apresentado como antagônico ao modelo de homem até então predominante na narrativa, uma vez que a figura masculina é que se mostra dependente e submisso ao poder feminino, servindo-lhe, inclusive, como objeto de satisfação de seus desejos.

O sucesso dos planos de Flausina está ligado à sua inteligência de perceber, com clareza e julgamento, a posição que a mulher ocupava no sistema patriarcal vigente e, graças a isso, poder agir de acordo com os papéis que eram ditados por essa sociedade no sertão brasileiro da primeira metade do século XX. Interpretando esses comportamentos, ela jamais se mostrava superior aos homens, utilizando-se da condição e qualidades atribuídas às mulheres para realizar seus planos. No próprio discurso da protagonista, encontramos vários trechos que fazem relação com a vida doméstica que levava, como “Varri casa, joguei o cisco para a rua” (ROSA, 1979, p. 83), logo após a morte do primeiro dos Lopes, e “custoso quem nem guardar chuva em cabaça, cortar fininho a couve” (ROSA, 1979, p. 84), referente ao Sertório.

Tratada como objeto por esses homens, Flausina é mostrada como tal: sempre em um lugar da casa. Enclausurada nesse local, seria mais fácil obter o controle sobre ela. Sobre o pensamento de Foucault, Veyne diz que “a disciplina procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço” (2008, p. 121). No sistema patriarcal em que se passa a narrativa, é reservado para o feminino um lugar (o interno) e para o masculino outro (externo). Quando morava com Zé, o único espaço descrito por ela é o quarto: “Me levou para uma casa, para a cama dele” (ROSA, 1979, p. 82), “deitada é que eu achava o somenos do mundo, camisolas do demônio” (ROSA, 1979, p. 82), “estar noite inteira em canto de catre” (ROSA, 1979, p. 82), “eu ficava espremida mais pequena, na parede minha unha riscava rezas” (ROSA, 1979, p. 83), o que reforça o comportamento sexual e de aprisionamento dessa relação. Já ao se tratar de Sertório, os lugares descritos se alargam para: a casa como um todo – “inda antes do sétimo dia já entrava por mim a dentro em casa” (ROSA, 1979, p. 84), “Nicão a casa rodeava” (ROSA, 1979, p. 84), “Na beira do meu terreiro” (ROSA, 1979, p. 84) –, que já demonstra um domínio maior da

personagem nesse segundo relacionamento, extrapolando os limites do quarto e se estendendo pela casa inteira, inclusive à parte externa: o terreiro; além da janela – “Sorria debruçada em janela, no bico do beijo, negociável; justa” (ROSA, 1979, p. 84) –, local que servia como vitrine onde se exibia para Nicão. Já com Sorocabano Lopes, não é mencionado um local específico, demonstrando que não havia mais apenas um local que lhe competia, era totalmente livre.

Flausina conquista seu espaço partindo do local de submissão que lhe foi conferido historicamente; isso demonstra que, mesmo em estado de dominação, o sujeito não é destituído de poder. Para Foucault, “na estrutura conjugal tradicional dos séculos XVIII e XIX, não se pode dizer que só havia o poder do homem; a mulher podia fazer uma porção de coisas: enganá-lo surrupiar-lhe o dinheiro, recusar-se sexualmente” (FOUCAULT, 2004a, p. 277). As características comentadas por Foucault referente a essa época ainda tem reflexo no ambiente do universo contístico criado por Guimarães Rosa, mesmo com a distância temporal e espacial que os separa.

Flausina faz dos seus atributos femininos e das tarefas tipicamente femininas da época armas para atingir seus objetivos. Isso porque a morte do primeiro, Zé Lopes, está ligada às tarefas de dona de casa, como cozinhar, quando ela pôs as sementes que envenenaram o homem; Nicão e Sertório foram vítimas do charme da mulher, sendo a sedução o grande causador do duelo que levou os homens à morte; e o terceiro, Sorocabano, morreu graças à comida e ao sexo excessivos, promovidos por ela. Assim, Flausina não tenta se rebelar contra o sistema patriarcal; pelo contrário, utiliza-se dele para mostrar-se superior a esses homens e cambiar da posição periférica em que vivia para a central.

É dessa maneira que a protagonista conquista uma nova condição social. Aos poucos, com perspicácia e planejamento, ela consegue enganar os Lopes de forma que todos os seus bens sejam passados para seu nome e, em seguida, os homens são eliminados sem gerar desconfianças. A protagonista conhece o lugar de submissão do sexo feminino na sociedade da época, e, ao invés de clamar por reposicionamento, conserva-se na periferia para estabelecer a inversão de papéis que a levará à condição desejada.

## 2.2 EMILY: “ESPÉCIE DE OBRIGAÇÃO HEREDITÁRIA”

Chegamos à segunda parte deste capítulo e direcionamos nossa atenção ao conto “Uma rosa para Emily” (*A rose for Emily*), do autor estadunidense William Faulkner. Assim como no subcapítulo anterior, apresentaremos brevemente informações acerca do conto a fim de situar o texto no momento histórico e social no qual foi publicado, bem como algumas características importantes para a análise que será feita logo em seguida. O foco continua sendo refletir sobre a construção da máscara metafórica pela protagonista que, mais uma vez, utiliza-se da perspicácia para atrair o masculino e, a partir da ação perversa, usá-lo em seu favor. Mais uma vez, o filósofo Foucault estará presente na análise para refletirmos sobre as relações de poder, agora, de forma reduzida, pois a interação entre o feminino e o masculino não aparece de forma tão intensa quanto no conto anterior, “Esses Lopes”.

“Uma Rosa para Emily” foi publicado pela revista americana *Forum Magazine* em 1930. Trata-se de uma narrativa curta, por volta de onze páginas, que, por sua narração confusa, exige do leitor certa habilidade e algumas releituras, graças aos acontecimentos que são descritos de forma não-linear, por vezes fazendo viagens no tempo de até trinta anos. Dessa forma, a lógica do discurso, bem como no conto “Esses Lopes”, de Guimarães Rosa, ocorre com alterações da ordem temporal, caracterizando-a como anacrônica, além de recorrer a todo instante a analepses. A diferença entre elas é que no conto brasileiro, quando a narradora visita o passado ela o conta de forma cronológica, e neste conto são várias as idas e voltas no tempo.

Quanto ao enredo, é contada a trajetória de D. Emily, antiga moradora da cidade de Jefferson, que passou toda a sua vida confinada em casa e que só saiu poucas vezes, em uma delas para passeios com o único pretendente, Homer Baron, um mestre de obras, que se aproximara dela depois da morte do pai. Entretanto, o relacionamento dos dois não teve prosseguimento e após um último dia em que Homer foi visto na casa de Emily, nunca mais ninguém o viu. Com o passar do tempo, as pessoas reclamavam de um mau cheiro advindo da casa de Miss Emily; contudo, por ela ser uma pessoa de respeitável reputação e ser vista como um monumento da cidade, ninguém ousava importuná-la sobre o cheiro ruim. Com os

anos, D. Emily torna-se ainda mais recatada e solitária, aparecendo apenas na janela e sua única companhia era um velho negro escravo de nome Tobe. Após a morte de D. Emily, descobre-se, então, que havia um cadáver em sua cama: era o mestre de obras Homer Barron a quem ela, provavelmente, envenenara.

As personagens no conto de William Faulkner têm características comportamentais diferentes. Sendo que a protagonista, Emily, pode ser considerada personagem redonda, pois sofre alterações importantes no que se refere ao físico, ao comportamento e à sua condição financeira. As personagens secundárias são planas, pois permanecem imutáveis do início ao fim da narrativa; elencamos como principais exemplos Homer Barron e o negro Tobe. Várias outras personagens aparecem como personagens tipo<sup>6</sup>, como o delegado, o prefeito, o conselho municipal, as senhoras da sociedade, os vizinhos, o farmacêutico, enfim, a população da cidade faz parte da história.

Os narradores da história nos são apresentados somente no excerto: “nós, os rapazes, nos sentimos vingados” (FAULKNER, 1957, p. 209)<sup>7</sup>; porém, em um outro trecho, a primeira frase do conto, já é feita a sugestão de um narrador coletivo: “toda a nossa cidade compareceu ao enterro” (FAULKNER, 1957, p. 209)<sup>8</sup>, podendo eles serem considerados narradores homodiegéticos por participarem como personagens secundárias. Além disso, por ser um grupo que dá voz ao conto, ainda podem ser classificados como personagem coletiva. Eles dão voz não apenas a seu ponto de vista, mas abrem espaço para relatos feitos por outras personagens alusão. Esse tipo de narrativa é oposta à do conto “Esses Lopes”, de Rosa (1985), pois enquanto Flausina é quem comanda a narrativa, Emily não tem sua versão defendida, ficando submissa à opinião das pessoas da cidade.

O espaço em que a história acontece é o sul dos Estados Unidos, região onde geralmente se passam as narrativas de William Faulkner, em uma cidade chamada Jefferson. Pelas características apresentadas na narrativa, trata-se de uma cidade pequena em estado de modernização, pois a princípio era comandada por um coronel chamado Sartoris, que tinha ideias antigas, como relatado no trecho: “só

<sup>6</sup> “Constituindo uma subcategoria da **personagem**, o **tipo** pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e colectivo (sic), entre o concreto e o abstracto (sic), tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas, etc.) do universo diegético em que se desenrola a acção (sic) em conexão estreita com o **mundo real** com quem estabelece uma relação mimética” (REIS; LOPES, 2011, p. 411) (grifos dos autores).

<sup>7</sup> “the young people were [...] not pleased exactly, but vindicated” (FAULKNER, 2004, p. 485).

<sup>8</sup> “our whole town went to her funeral” (FAULKNER, 2004, p. 483).

um homem com as ideias do Coronel Sartóris poderia ter imaginado semelhante coisa” (FAULKNER, 1957, p. 209-210)<sup>9</sup>, e depois passa a ser dirigida por um Conselho Municipal.

O ambiente em que se passa a narrativa é um fator importante no texto por apresentar um caráter duplo. Por ser uma história narrada sobre um longo período de tempo, no processo de maturidade até a morte da protagonista, muitas coisas na cidade são transformadas. Dessa forma, encontraremos no conto a oposição moderno *versus* antigo. O primeiro elemento indicador dessa dualidade é a presença do negro Tobe, que trabalha na casa de Emily, ao que parece, cultivando o regime de escravidão que já não existia mais na época; isso porque, segundo a narrativa, era Tobe quem fazia todos os trabalhos na casa da mulher: era jardineiro, cozinheiro, fazia as compras, arrumava a casa etc. Outro elemento importante para verificarmos essa relação novo/velho é a casa da protagonista, tanto por suas características externas quanto internas. Na parte externa, a casa é descrita como sendo “um casarão quadrado, de madeira, outrora branco, decorado de cúpulas, de flechas, de balcões, no estilo pesadamente frívolo da época de 1870” (FAULKNER, 1957, p. 209)<sup>10</sup>, em contraposição, alguns elementos da modernidade estavam chegando à cidade:

Mas as garagens e as debulhadoras de algodão, multiplicando-se em redor, acabaram por fazer desaparecer até os nomes augustos daquele bairro. A casa de Miss Emily era a única, levantando sua decrepitude teimosa e faceira acima dos vagões de algodão e das bombas de gasolina (FAULKNER, 1957, p. 209)<sup>11</sup>.

Esse trecho mostra a cidade se modificando, permanecendo apenas a casa de Emily da mesma forma. No que se refere às outras habitações, percebe-se que outros elementos modernos estavam sendo adicionados às casas da cidade:

<sup>9</sup> “Only a man of Coronel Sartoris’ generation and thought could have invented it” (FAULKNER, 2004, p. 483).

<sup>10</sup> “it was a big, squarish frame house that had once been white, decorated with cupolas and spires and scrolled balconies in the heavily lightsome style of the seventies” (FAULKNER, 2004, p. 483).

<sup>11</sup> “But garages and cotton gins had encroached and obliterated even the august names of that neighborhood; only Miss Emily’s house was left, lifting its stubborn and coquettish decay above the cotton wagons and the gasoline pumps” (FAULKNER, 2004, p. 483).

Quando a cidade adotou a distribuição gratuita do correio, Miss Emily foi a única pessoa que se negou a consentir que fixassem um número de metal acima de sua porta e uma caixa postal ao lado. Não houve argumento que a convencesse (FAULKNER, 1957, p. 217)<sup>12</sup>.

A recusa a esses componentes novos em sua casa demonstram a vontade da protagonista em permanecer parada no tempo. Ao mesmo tempo, essa atitude pode ser tomada como exemplo da tentativa do Estado de padronização dos sujeitos, em que

os sistemas de poder e de verdade fabricam sujeitos, produzindo os indivíduos normais das ciências humanas e biomédicas como efeitos do poder disciplinar que os tornam úteis e dóceis, normalizando as condutas. Daí a importância da busca, na última fase de seu pensamento, de condições de possibilidade de um sujeito com capacidade de recusa e resistência, de não ser governado assim ou de opor a um saber-poder dominante outros jogos de verdade e de poder e outras formas de subjetivação (PORTOCARRERO, 2008, p. 282).

Emily pode ser considerada um desses sujeitos com competência de resistência dos quais fala Portocarrero segundo as ideias de Foucault. Ainda sobre as ideias de Foucault, defendidas pro Branco, acreditamos que Emily cria para si “[...] uma subjetividade livre e autônoma, na contramão das técnicas postas em ação pelos poderes hegemônicos para padronizar, normalizar, disciplinar as pessoas e as massas” (2008, p. 138). Sua recusa aos elementos padronizadores que a prefeitura lhe queria impor é uma amostra do poder de resistência que existe diante de toda forma de governo:

A noção foucaultiana de governo recobre modos de ação mais ou menos refletidos e calculados, destinado a agir sobre as possibilidades de ação dos outros indivíduos, onde se inclui a possibilidade de o indivíduo efetuar operações para transformar-se e constituir uma nova forma de existência com capacidade de

---

<sup>12</sup> “When the town got free postal delivery, Miss Emily alone refused to let them fasten the metal number above her door and attach a mailbox to it. She would not listen to them” (FAULKNER, 2004, p. 488).



resistência, que podemos entender como uma zona de invenção (PORTOCARRERO, 2008, p. 289).

Essas modificações organizacionais na sociedade estadunidense são importantes de serem notadas por participarem de um período histórico do país que localiza a narrativa no tempo. A Guerra Civil americana, também conhecida como Guerra de Secessão, ocorreu entre os anos de 1861 e 1865 com disputas entre os estados industrializados do Norte contra os estados do Sul, que viviam praticamente do latifúndio escravista e produção agrícola. A vitória do norte trouxe consigo, dentre outros fatores, a abolição da escravatura no país e a imposição de seus ideais em todo o território. Nesse período, o Sul começou a receber indústrias, pavimentação e serviços, como é demonstrado no conto através das passagens:

A cidade acabara justamente de firmar o contrato para a pavimentação das calçadas (...). A companhia construtora trouxe negros, mulas e máquinas (FAULKNER, 1957, p. 213)<sup>13</sup>.

Mas as garagens e as debulhadoras de algodão, multiplicando-se em redor, acabaram por fazer desaparecer até os nomes augustos daquele bairro (FAULKNER, 1957, p. 209)<sup>14</sup>.

[...] a cidade adotou a distribuição gratuita do correio (FAULKNER, 1957, p. 217)<sup>15</sup>.

As características internas da casa reforçam as descritas há pouco. A casa por dentro também conserva uma atmosfera antiga:

Havia em tudo um cheiro de poeira, de guardado, de coisas que nunca são usadas – um cheiro de mofo e umidade. O negro conduziu-os ao salão, de mobiliário pesado, forrado de couro. Quando o negro abriu as cortinas de uma das janelas, viram que o couro estava estalado; descascando e, ao sentarem, uma nuvem leve de pó subiu-lhe preguiçosamente em volta das coxas e se

<sup>13</sup> “The town had Just let the contracts for paying the sidewalks (...). The construction company came with niggers and mules and machinery” (FAULKNER, 2004, p. 486).

<sup>14</sup> “garages and cotton gins had encroached and obliterated even the august names of that neighborhood” (FAULKNER, 2004, p. 483).

<sup>15</sup> “[...] the town got free postal delivery” (FAULKNER, 2004, p. 488).

espalhou em círculos vagarosos, desenrolando-se desagregada, na única réstia de sol. Num cavalete de moldura dourada, perto da lareira, via-se o retrato a carvão do pai de Miss Emily (FAULKNER, 1957, p. 210)<sup>16</sup>.

A oposição do espaço antigo com a modernização da cidade cria no antagonismo novo/velho o primeiro duplo apresentado no conto.

A narrativa inicia-se em um tempo posterior ao enterro da protagonista, sendo que a conjunção subordinativa temporal “quando” demonstra que os fatos não ocorreram em um tempo muito próximo da narrativa. Por esse motivo, os narradores têm a possibilidade de obter uma visão geral da história da personagem, desde o início, quando ainda ela era jovem e vivia embaixo da tutela do rígido pai, até sua morte.

A primeira figura masculina forte na vida de Emily é seu pai. Na história, o nome dele não é revelado, mas as informações que nos são oferecidas desse homem demonstram firmeza e severidade: “Lembrávamos de todos os moços que seu pai afastara” (FAULKNER, 1957, p. 213)<sup>17</sup>. Dessa forma, ele tinha autoridade muito forte em relação a ela, a protegendo a tal ponto que morreu sem considerar nenhum homem bom o bastante para a filha.

Com a morte do pai, nos é apresentado o lado frágil da protagonista:

No dia seguinte à morte do velho, as senhoras da cidade preparavam-se para ir à sua casa, apresentar-lhe os pêsames, conforme o costume. Miss Emily recebeu-as no limiar da porta, vestida como nos outros dias, e sem a menor marca de tristeza ou sofrimento na expressão. Disse-lhes que o pai não tinha morrido. Repetiu essas palavras durante três dias, quando os pastôres e os médicos iam vê-la, tentando persuadi-la a deixar dispor o cadáver. Mas, no momento em que estavam resolvidos a recorrer à Lei e à força, ela cedeu, e enterraram-lhe o pai a toda pressa (FAULKNER, 1957, p. 213)<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> “It smelled of dust and disuse—a close, dank smell. The Negro led them into the parlor. It was furnished in heavy, leather covered furniture. When the Negro opened the blinds of one window, they could see that the leather was cracked/ and when they set down, a faint dust rose sluggishly about their thighs, spinning with slowmotes in the single sunray. On a tarnished gilt easel before the fireplace stood a crayon portrait of Miss Emily’s father” (FAULKNER, 2004, p. 483-484).

<sup>17</sup> “We remembered all the young men her father had driven away” (FAULKNER, 2004, p. 485).

<sup>18</sup> “The day after his death all the ladies prepared to call at the house and offer condolence and aid, as is our custom Miss Emily met them at the door, dressed as usual and with no trace of grief on her face. She told them that her father was not dead. She did that for three days, with the ministers calling on her, and the doctors, trying to persuade her to let them dispose of the body. Just as they were

Essa fragilidade se apresenta graças à impossibilidade de Emily viver sem um homem a quem se apoie. Nesse momento, Emily se viu sozinha: além de órfã, não tinha nenhum pretendente que pudesse servir como novo alicerce para sua vida, já que todos tinham sido afugentados.

Esse acontecimento foi importante para uma mudança de comportamento da protagonista: “Aquele morte e o abandono do namorado fizeram que ela depois pouco saísse de casa” (FAULKNER, 1957, p. 211)<sup>19</sup>. Essa conduta a acompanhou durante muitos anos. Foi nesse tempo que Coronel Sartóris, quem comandava a cidade na época, a isentou de todos os impostos por consideração à morte do seu pai. Para isso, “inventara uma complicada história de um empréstimo em dinheiro, feito pelo pai de Miss Emily à cidade e que a cidade, por conveniência própria, preferia reembolsar dessa maneira” (FAULKNER, 1957, p. 209)<sup>20</sup>. Essa decisão é duramente criticada pelos narradores, que consideram que “só um homem com as ideias do Coronel Sartóris poderia ter imaginado semelhante coisa” (FAULKNER, 1957, p. 209-210)<sup>21</sup>. Esse comentário revela a mentalidade machista da sociedade da época, que julgava as mulheres como inferiores intelectualmente em relação aos homens, motivo que levaria Emily a acreditar no argumento criado pelo coronel.

Coronel Sartóris representa muito bem uma geração de políticos que comandava as pequenas cidades do sul dos Estados Unidos daquele período. Como já comentamos anteriormente, era um momento histórico muito difícil, principalmente para a comunidade negra sulista, pois a escravidão tinha acabado como consequência da vitória do norte sobre o sul na Guerra Civil Americana, mas eles continuavam vivendo na região do país que defendia a escravidão. Como resultado, foram submetidos a leis hoje consideradas detestáveis, como a ilustrada na narrativa: “desde aquele dia em que, em 1894, o Coronel Sartóris (o prefeito que

---

about to resort to law and force, she broke down, and they buried her father quickly” (FAULKNER, 2004, p. 485).

<sup>19</sup> “After her father's death she went out very little” (FAULKNER, 2004, p. 484).

<sup>20</sup> “Colonel Sartoris invented an involved tale to the effect that Miss Emily's father had loaned money to the town, which the town, as a matter of business, preferred this way of repaying” (FAULKNER, 2004, p. 483).

<sup>21</sup> “Only a man of Coronel Sartoris' generation and thought could have invented it” (FAULKNER, 2004, p. 483).

baixou o decreto proibindo às negras saírem à rua sem avental)” (FAULKNER, 1957, p. 209)<sup>22</sup>.

Outros preconceitos relacionados à mulher são revelados durante toda a narrativa, como quando “algumas senhoras começaram a declarar que aquilo era uma vergonha para a cidade e um mau exemplo para a gente moça” (FAULKNER, 1957, p. 215)<sup>23</sup> os encontros e passeios de Emily com Homer Baron pela cidade. Esse julgamento torna-se mais forte ainda quando relacionado aos fatores sociais que distanciavam o casal, principalmente por ele ser um ianque e mestre de obras: “uma Grierson tomará a sério um nortista, um assalariado” (FAULKNER, 1957, p. 214)<sup>24</sup>, “nem mesmo o desgosto deveria fazer que uma verdadeira senhora se esquecesse de que ‘noblesse oblige’<sup>25</sup>. (Sem no entanto, empregar essa expressão: *noblesse oblige*)” (FAULKNER, 1957, p. 214)<sup>26</sup>.

Além disso, outroajuizamento que faziam em relação ao espaço da mulher na sociedade está relacionado ao fato de considerarem que um homem não é capaz de cuidar tão bem de afazeres domésticos: “– Como se um homem – seja quem for! – pudesse conservar limpa uma cozinha! – diziam as mulheres” (FAULKNER, 1957, p. 211)<sup>27</sup>. Esse trecho é importante de ser pensado para demonstrar que o raciocínio machista da época não está relacionado apenas às ideias dos homens. Nesse excerto é demonstrado que as próprias mulheres, vítimas do sistema social patriarcal e misógino, aceitavam sua condição como verdade, concordando com ela e alimentando esse entendimento, como pode ser notado pelo julgamento que é feito quando Emily quebra alguns desses paradigmas. Diante do julgamento feito via voz da coletividade feminina, percebe-se que “[o] equilíbrio e a manutenção das relações de poder vigentes exigem que o sujeito se adapte às normas preestabelecidas do grupo a que pertencem” (SCHNEIDER, 2000, p.124), identificando, assim, papéis do masculino e do feminino.

---

<sup>22</sup> “dating from that day in 1894 when Colonel Sartoris, the mayor--he who fathered the edict that no Negro woman should appear on the streets without an apron” (FAULKNER, 2004, p. 483).

<sup>23</sup> “some of the ladies began to say that it was a disgrace to the town and a bad example to the young people” (FAULKNER, 2004, p. 487).

<sup>24</sup> “a Grierson would not think seriously of a Northerner, a day laborer” (FAULKNER, 2004, p. 486).

<sup>25</sup> Significa literalmente “a nobreza obriga”. Essa expressão é usada para explicar o que ficou convencionalizado como correto segundo a nobreza, que era vista como a detentora dos bons costumes. Pode significar, ainda, “o que manda a educação”.

<sup>26</sup> “even grief could not cause a real lady to forget noblesse oblige--without calling it noblesse oblige” (FAULKNER, 2004, p. 486).

<sup>27</sup> “‘Just as if a man--any man--could keep a kitchen properly’, the ladies said; so they were not surprised when the smell developed” (FAULKNER, 2004, p. 484).

É a personalidade de Emily que a torna uma personagem muito forte na cidade: “Isso não quer dizer que Miss Emily aceitava caridade” (FAULKNER, 1957, p. 209)<sup>28</sup>. Contrariando o estereótipo feminino da época, Emily se impõe sobre a conduta esperada pelas senhoras da sociedade e sobre as regras que os homens tentam aplicar. O melhor exemplo disso é que a protagonista mantém o relacionamento com Homer Barron sem demonstrar se importar com os julgamentos de toda a cidade:

Ela, porém, erguia a cabeça bem alto, mesmo quando pensávamos que tinha decaído. Parecia, mais do que nunca, exigir que se reconhecesse sua dignidade de última dos Grierson, como se fosse necessário aquele toque de vulgaridade terrestre para acentuar mais profundamente a sua impenetrabilidade (FAULKNER, 1957, p. 214)<sup>29</sup>.

A postura altiva da protagonista é uma de suas maiores características, sendo repetida novamente em outra situação: “Miss Emily de cabeça erguida” (FAULKNER, 1957, p. 215)<sup>30</sup>.

Nesse tempo, muitas mudanças ocorreram na vida da personagem referente à sua imagem física. Em uma definição mais jovem, que é dada após a morte do pai, Emily aparece com uma nova imagem: “os cabelos cortados, o que a fazia parecer uma menina e lhe dava uma vaga semelhança com os anjos dos vitrais de igreja – uma mistura de trágico e sereno” (FAULKNER, 1957, p. 213)<sup>31</sup>. Entende-se que ela torna-se mais atrativa aos olhos dos jovens da cidade após a morte de seu pai, que era o grande empecilho para que eles a cortejassem. Em outro momento, após conhecer Homer, quando ela vai a um comércio local comprar veneno, a narrativa mostra que a personagem:

---

<sup>28</sup> “Not that Miss Emily would have accepted charity” (FAULKNER, 2004, p. 483).

<sup>29</sup> “She carried her head high enough—even when we believed that she was fallen. It was as if she demanded more than ever the recognition of her dignity as the last Grierson; as if it had wanted that touch of earthiness to reaffirm her imperviousness” (FAULKNER, 2004, p. 486).

<sup>30</sup> “Miss Emily with her head high” (FAULKNER, 2004, p. 487).

<sup>31</sup> “her hair was cut short, making her look like a girl, with a vague resemblance to those angels in colored church Windows—sort of tragic and serene” (FAULKNER, 2004, p. 845).

contava, então, mais de trinta anos; era a mais delgada, embora estivesse mais magra que o de costume, com olhos negros, altivos e frios num rosto cuja pele se repuxava na altura das têmporas e em volta das pálpebras, como se imaginava que deveria ser o rosto de um guardião de farol (FAULKNER, 2004, p. 214)<sup>32</sup>.

Nessa altura da vida, Emily é aparentada como uma mulher ainda jovem, cheia de vida, porém, com algo de nebuloso na expressão, o que poderia indicar a preparação para a atitude maléfica que cometeria mais tarde. Tempos depois, sua figura já tinha adquirido outra feição:

Miss Emily tinha engordado muito e seus cabelos estavam ficando grisalhos. Nos anos seguintes, foram ficando cada vez mais grisalhos, até o momento em que, tendo adquirido um tom cinzento-de-aço, sua cabeleira não mudou mais de cor. Até o dia de sua morte, aos setenta e quatro anos, aqueles cabelos conservavam ainda esse vigoroso tom cinzento de aço, como os cabelos de um homem ativo (FAULKNER, 1957, p. 216)<sup>33</sup>.

Após o desaparecimento de Homer, Emily começou a envelhecer. A descrição feita pela voz da narrativa demonstra que ela tornou-se mais dura, impávida, pela comparação com o cabelo vigoroso de homem. Na última descrição da personagem, que aparece logo no início da narrativa, quando a delegação escolhida pelo Conselho Municipal visitou-a com o intuito de conversar sobre os impostos, ela é descrita como:

uma mulherzinha pequena e gorda, vestida de preto, com uma fina corrente de ouro descendo-lhe do pescoço até a cintura, onde desaparecia no cós da saia. Tinha a ossatura pequena e delicada; talvez, por isso, o que em outra pessoa seria apenas gordura parecia, nela, obesidade. Dava a impressão de estar inchada, como um cadáver muito tempo submerso numa água estagnada; tinha

---

<sup>32</sup> “was over thirty then, still a slight woman, though thinner than usual, with cold, haughty black eyes in a face the flesh of which was strained across the temples and about the eyesockets as you imagine a lighthouse-keeper’s face ought to look” (FAULKNER, 2004, p. 486).

<sup>33</sup> “she had grown fat and her hair was turning Gray. During the next few years it grew grayer and grayer until it attained an even pepper-and-salt iron-gray, when it ceased turning. Up to the Day of her death at seventy-four it was still that vigorous iron-gray, like the hair of an active man” (FAULKNER, 2004, p. 487).

mesmo, de um afogado, a carne lívida e balofa. Seus olhos, perdidos nas intumescências de sua face, lembravam dois pedaços de carvão enfiados numa bola de massa e iam de um rosto para outro (FAULKNER, 2004, p. 484).

Nesse estágio, em que ela passa tempos sem aparecer em público, vivendo uma vida solitária dentro de casa, Emily surge com a aparência mais frágil, porém, com a mesma severidade de antes.

A mudança na imagem física de Emily, um dos notáveis atributos de sua metamorfose, como vimos, tem relação com os vários estágios de sua vida. Junto a essas mudanças, ela passa por um nítido amadurecimento durante sua trajetória. A princípio, ela é apenas uma moça que vive protegida pelo pai: “Lembrava-nos de todos os moços que seu pai afastara” (FAULKNER, 1957, p. 213)<sup>34</sup>; “seu pai, que tantas vezes constrangera sua vida de mulher” (FAULKNER, 1957, p. 216)<sup>35</sup>. Logo em seguida, quando toda a cidade pensava que ela não encontraria mais ninguém, já que não possuía nada além da casa que recebeu como herança, nenhum jovem se interessaria por ela, chega o mestre de obras Homer Barron.

Por esse motivo, as pessoas da cidade ficaram satisfeitas “de ver que Miss Emily tinha agora um interesse na vida” (FAULKNER, 1957, p. 214)<sup>36</sup>, mas logo voltaram a apiedar-se dela, pelas desconfianças sobre a sexualidade de Barron: “E, mal a gente velha exclamou “Pobre Emily”, os mexericos começaram” (FAULKNER, 1957, p. 214)<sup>37</sup>. Porém, depois de muito tempo saindo juntos, mesmo com os mexericos da cidade, ela não se abatia: “ela, porém, erguia a cabeça bem alto mesmo quando pensávamos que tinha decaído” (FAULKNER, 1957, p. 214)<sup>38</sup>. Assim, Emily parecia não se importar com a opinião de ninguém, tornando-se mais madura e independente.

Ao comprar o veneno, percebemos o respeito que a cidade já tinha por ela: “Miss Emily limitou-se a fitá-lo com a cabeça pendida para melhor fixar os olhos no dêle, até forçá-lo a desviar e a ir buscar o arsênico, que embrulhou” (FAULKNER,

<sup>34</sup> “We remembered all the young men her father had driven away” (FAULKNER, 2004, p. 485).

<sup>35</sup> “her father which had thwarted her woman’s life so many times” (FAULKNER, 2004, p. 487).

<sup>36</sup> “glad that miss Emily would have an interest” (FAULKNER, 2004, p. 486).

<sup>37</sup> “And as soon as the old people said, ‘Poor Emily’, the whispering began” (FAULKNER, 2004, p. 486).

<sup>38</sup> “she carried her head high enough—even when we believed that she was fallen” (FAULKNER, 2004, p. 486).

1957, p. 215)<sup>39</sup>. Emily já possuía uma personalidade peculiar, que toda a cidade respeitava. Parecia que ela tinha o controle de sua vida. Isso fica claro quando trama um plano para se livrar das primas que vieram convencê-la a se afastar de Homer:

Sentimo-nos um pouco decepcionados por não ter havido nenhuma manifestação pública de regozijo, mas julgamos que se tivesse afastado para preparar a ida de Miss Emily, ou para lhe dar a oportunidade de se livrar das primas. (Por essa época formáramos uma verdadeira cabala, e éramos todos aliados de Miss Emily no sentido de ajudá-la a alijar as primas). O que é certo é que elas partiram ao fim de outra semana. E como esperávamos, no terceiro dia após essa partida, Homer Barron estava de volta à cidade (FAULKNER, 1957, 216)<sup>40</sup>.

O respeito que todos na cidade tinham por ela muitas vezes confundia-se com medo, isso fica subentendido nos trechos: “Eu seria a última pessoa neste mundo capaz de incomodar Miss Emily” (FAULKNER, 1957, 212)<sup>41</sup>; “Deus me livre, senhor! – exclamou o Juiz Stevens. Quer então dizer a uma senhora, nas bochechas, que ela cheira mal?” (FAULKNER, 1957, p. 212)<sup>42</sup>, “Assim, ela os venceu irremediavelmente, como já lhes vencera os pais, trinta anos antes, a respeito do cheiro” (FAULKNER, 1957, p. 211)<sup>43</sup>.

A autonomia de Emily chega ao seu ápice quando ela é procurada pelas autoridades da cidade:

[...] Nós somos as autoridades no município, Miss Emily. A senhora não recebeu a notificação assinada pelo delegado?  
– Sim, recebi um papel – disse Miss Emily. – Talvez ele se considere realmente o delegado... Não tenho impostos a pagar em Jefferson.

---

<sup>39</sup> “Miss Emily Just stared at him, her head lilted back in order to look him eye for eye, until he looked away and went and got the arsenic and wrapped it up” (FAULKNER, 2004, p. 486).

<sup>40</sup> “We were a little disappointed that there was not a public blowing-off, but we believed that he had gone on to prepare for Miss Emily’s coming, or to give her a chance to get rid of the cousins. (By that time it was a cabal, and we were all Miss Emily’s allies to help circumvent the cousins.) Sure enough, after another week they departed. And, as we had expected all along, within three days Homer Barron was back in town” (FAULKNER, 2004, p. 487).

<sup>41</sup> “I’d be the last one in the world to bother Miss Emily” (FAULKNER, 2004, p. 485).

<sup>42</sup> “Dammit, Sir’, Judge Stevens said, ‘will you accuse a lady to her face of smelling bad?’” (FAULKNER, 2004, p. 485).

<sup>43</sup> “So, she vanquished them, horse and foot, just as she had vanquished their fathers thirty years before about the smell” (FAULKNER, 2004, p. 484).



- Mas não há, nos livros, nada que possa provar. Veja a senhora. . . É preciso que nós...
- Procurem o Coronel Sartóris. Não tenho impostos a pagar em Jefferson.
- Mas, Miss Emily...
- Procurem o Coronel Sartóris. (Havia quase dez anos que o Coronel Sartóris estava morto). Não tenho impostos a pagar em Jefferson. Tobe! – o negro apareceu. – Acompanha estes cavalheiros” (FAULKNER, 1957, p. 211)<sup>44</sup>.

Emily, ao desafiar os poderosos da cidade, afronta, também, às leis constitucionais do Estado. Essa conduta de fortaleza e rigidez foi a responsável pela criação da imagem de símbolo que caracterizava Emily.

Diante da construção de personalidade ativa de Emily Rose, percebemos que, desde o início da narrativa, é construída a ideia de estima que esta figura feminina mantém para seus concidadãos, quando é revelado que, depois de sua morte, “toda a nossa cidade compareceu ao enterro” (FAULKNER, 1957, p. 209)<sup>45</sup> e no trecho em que é declarado que “Emily tinha ido juntar-se aos representantes daqueles nomes augustos” (FAULKNER, 1957, p. 209)<sup>46</sup> da cidade. O fato de ser isentada de pagar impostos na cidade a diferencia de todos os outros cidadãos, “Miss Emily fora uma tradição, um dever e um aborrecimento: espécie de obrigação hereditária, pesando sobre a cidade” (FAULKNER, 1957, p. 209)<sup>47</sup>; bem como a intocabilidade defendida por seu pai:

Nenhum dos rapazes da cidade fora jamais considerado à altura de Miss Emily. Nós os imaginávamos muitas vezes como um quadro: ao fundo, Miss Emily, esguia figura vestida de branco; no primeiro plano, a silhueta de seu pai, virando-lhe as costas, com as pernas abertas,

---

<sup>44</sup> “[...] We are the city authorities, Miss Emily. Didn't you get a notice from the sheriff, signed by him? 'I received a paper, yes,' Miss Emily said. 'Perhaps he considers himself the sheriff... I have no taxes in Jefferson.'

'But, Miss Emily—'

'See Colonel Sartoris.' (Colonel Sartoris had been dead almost ten years.) 'I have no taxes in Jefferson. Tobe!' The Negro appeared. 'Show these gentlemen out.' (FAULKNER, 2004, p. 484).

<sup>45</sup> “our whole town went to her funeral” (FAULKNER, 2004, p. 483).

<sup>46</sup> “Miss Emily had gone to join the representatives of those august names” (FAULKNER, 2004, p. 483).

<sup>47</sup> “Miss Emily had been a tradition, a duty, and a care; a sort of hereditary obligation upon the town” (FAULKNER, 2004, p. 483).

um chicote na mão; ambos, enquadrados pelos caixilhos da porta escancarada (FAULKNER, 1957, p. 212)<sup>48</sup>.

A imagem de Emily comparava-se a um ídolo. Isso fica claro no excerto “Miss Emily sentada à contraluz, ereta, rígida, imóvel como um ídolo” (FAULKNER, 1957, p. 212)<sup>49</sup>. Outras comparações fortes são feitas nos trechos “semelhante ao busto esculpido de um ídolo no seu nicho, e nunca chegamos a saber se estava olhando para nós, ou se nem sequer nos via. E assim passou de geração para geração – querida, inevitável, impenetrável, tranquila e perversa” (FAULKNER, 1957, p. 217)<sup>50</sup>, e:

**Ela, porém, erguia a cabeça bem alto**, mesmo quando pensávamos que tinha decaído. Parecia, mais do que nunca, exigir que se reconhecesse sua dignidade de última dos Grierson, como se fôsse necessário aquêle toque de vulgaridade terrestre **para acentuar mais profundamente a sua impenetrabilidade** (FAULKNER, 1957, p. 214) (grifos nossos)<sup>51</sup>.

Após essas observações feitas pelos narradores, não resta dúvida da importância da personagem Emily para a cidade.

O conto não esgota as demonstrações de autoridade que a protagonista conquista na cidade, mesmo que nos menores detalhes. É o que percebemos quando Emily conhece Homer Barron e a sociedade, mesmo com toda a desconfiança sobre a sexualidade do mestre de obras, não tem coragem de expor sua opinião, ficando limitados a cochichos. Essa suspeita sobre o trabalhador nasce principalmente de sua proximidade com os garotos, expressa em diversas passagens: “Os garotos seguiam-no aos bandos, para ouvi-lo gritar com os negros e para ouvir os negros cantando em compasso, enquanto erguiam e abaixavam as

<sup>48</sup> “None of the young men were quite good enough for Miss Emily and such. We had long thought of them as a tableau, Miss Emily a slender figure in white in the background, her father a spraddled silhouette in the foreground, his back to her and clutching a horsewhip, the two of them framed by the back-flung front door” (FAULKNER, 2004, p. 485).

<sup>49</sup> “the light behind her, and her upright torso motionless as that of an idol” (FAULKNER, 2004, p. 485).

<sup>50</sup> “like the carven torso of an idol in a niche, looking or not looking at us, we could never tell which. Thus she passed from generation to generation--dear, inescapable, impervious, tranquil, and perverse” (FAULKNER, 2004, p. 488).

<sup>51</sup> “She carried her head high enough--even when we believed that she was fallen. It was as if she demanded more than ever the recognition of her dignity as the last Grierson; as if it had wanted that touch of earthiness to reaffirm her imperviousness” (FAULKNER, 2004, p. 486).

picaretas” (FAULKNER, 1957, p. 212)<sup>52</sup>; “Homer observava – gostava da companhia dos homens e sabia-se que bebia com os rapazes no Elks’s Club – que não era feito para casamento” (FAULKNER, 1957, p. 215)<sup>53</sup>. Talvez pela impossibilidade de ficar com Homer, que era o único rapaz com quem ela teve contato em sua vida, isso a tenha levado a cometer seu assassinato.

A morte de Homer Barron é talvez a parte mais interessante do conto, visto que é este fato que revela completamente a protagonista da história. A escolha do escritor William Faulkner para compor a técnica narrativa do conto dá a este fato do enredo um destaque que transforma o conto em um jogo de investigação instigante, isso porque se o conto fosse narrado cronologicamente, as suspeitas em relação à morte dessa personagem poderiam ser previsíveis, mas a desordem em que as ações são descritas atrapalham ou retardam essa percepção. Tudo acontece após o início das desconfianças sobre Homer, sobre quem surgem diferentes comentários maldosos: “algumas senhoras começaram a declarar que aquilo era uma vergonha para a cidade e um mau exemplo para a gente moça” (FAULKNER, 1957, p. 215)<sup>54</sup>. Esse pensamento motiva a esposa do pastor a escrever para os parentes de Emily, no Alabama. Com pouco tempo, chegam à cidade suas primas que “eram mais Grierson ainda do que Miss Emily jamais o fora” (FAULKNER, 1957, p. 216)<sup>55</sup>; nesse momento, o narrador adjetiva o nome da família “Grierson” como sinônimo de severidade e superioridade.

Através desses trechos é possível perceber que as personagens femininas do conto desempenham papel importante nas ações do enredo, embora fiquem em segundo plano na narrativa, o que é uma das particularidades mais interessantes desse texto. Como já foi demonstrado diversas vezes pelo narrador, quem detinha o poder político e social na cidade eram os homens. Porém, todas as observações, julgamentos, protestos e comentários são feitos por mulheres. São elas que movimentam as ações e opiniões da cidade por trás das ações dos homens. Essa característica é mostrada de forma disfarçada no excerto: “os homens não ousaram

---

<sup>52</sup> “The little boys would follow in groups to hear him cuss the riggers, and the riggers singing in time to the rise and fall of picks” (FAULKNER, 2004, p. 486).

<sup>53</sup> “Homer himself had remarked--he liked men, and it was known that he drank with the younger men in the Elks' Club--that he was not a marrying man” (FAULKNER, 2004, p.487).

<sup>54</sup> “some of the ladies began to say that it was a disgrace to the town and a bad example to the young people” (FAULKNER, 2004, p. 487).

<sup>55</sup> “the two female cousins were even more Grierson than Miss Emily had ever been” (FAULKNER, 2004, p. 487).

intervir, mas, finalmente, as mulheres forçaram o pastor batista – a gente de Miss Emily era episcopal – a ir procurá-la” (FAULKNER, 2004, p. 487).

A partir dessa observação, é possível perceber outras atuações femininas importantes no enredo, como os comentários que proporcionam expectativa sobre as ações que a protagonista irá tomar, contrariando ou não o que a sociedade esperava:

Naturalmente, nunca uma Grierson tomará a sério um nortista, um assalariado” (FAULKNER, 1957, p. 214)<sup>56</sup>.

Mas havia outras pessoas, as velhas, que achavam que nem mesmo o desgosto deveria fazer que uma verdadeira senhora se esquecesse de que ‘noblesse oblige’. (Sem no entanto, empregar essa expressão: Noblesse oblige). Diziam, apenas: “Pobre Emily. Os parentes deviam procurá-la” (FAULKNER, 1957, p. 214)<sup>57</sup>.

As opiniões femininas foram as responsáveis por fazer com que os homens da cidade se posicionassem contra a Senhora Grierson, como quando o cheiro começou, por exemplo: "ora, que ela pare com isso – disse a mulher. – Não existe lei?" (FAULKNER, 1957, p. 212)<sup>58</sup>; além desse episódio, outro importante fato também foi condicionado por uma mulher: “a mulher do ministro escreveu aos parentes de Miss Emily, em Alabama” (FAULKNER, 1957, p. 215)<sup>59</sup>, que fez com que as primas da personagem viessem passar algum tempo em sua casa.

Assim sendo, a vida da senhora Grierson era alvo de fofoca e intromissão por parte da população de Jefferson. Sendo sua vida vista como um grande espetáculo, cria-se em torno de Emily grande curiosidade sobre aspectos privados de sua vida, como o interior da sua casa, por exemplo. Essa intriga é mostrada algumas vezes na narrativa, já que por muito tempo a casa tinha se mantido trancada: “A porta fechou-se sôbre a última aluna e ficou fechada desde então”

<sup>56</sup> “Of course a Grierson would not think seriously of a Northerner, a day laborer” (FAULKNER, 2004, p. 486).

<sup>57</sup> “But there were still others, older people, who said that even grief could not cause a real lady to forget *noblesse oblige*—without calling it *noblesse oblige*. They just said, ‘Poor Emily. Her kinsfolk should come to her’” (FAULKNER, 2004, p. 486).

<sup>58</sup> “‘Why, send her word to stop it,’ the woman said. ‘Isn’t there a law?’” (FAULKNER, 2004, p. 484).

<sup>59</sup> “the minister’s wife wrote to Miss Emily’s relations in Alabama” (FAULKNER, 2004, p. 487).

(FAULKNER, 1957, p. 217)<sup>60</sup>, “Algumas senhoras tiveram a temeridade de ir visitá-la, mas não foram recebidas” (FAULKNER, 1957, p. 211)<sup>61</sup>.

Depois disso, a casa só recebeu visitantes após a morte de Emily:

O negro encontrou a primeira das senhoras na porta da frente; deixou-as entrar, com suas vozes sussurradas e sibilantes, com seus olhares rápidos, furtivos e curiosos, e depois desapareceu. Meteu-se pela casa a dentro, atravessou-a tôda, saiu pelos fundos e sumiu para sempre (FAULKNER, 1957, p. 217-218)<sup>62</sup>.

Quando a notícia se espalhou, as primas voltaram:

As duas primas não tardaram a chegar. Fizeram o entêrro no segundo dia. A cidade em pêso compareceu para ver Miss Emily coberta por um montão de flores compradas, o retrato, o carvão, de seu pai profundamente pensativo, acima do caixão, cercado pelas senhoras sibilantes e macabras (FAULKNER, 1957, p. 218)<sup>63</sup>.

Como é possível perceber nesses trechos, as mulheres representam participação mais expressiva no que se refere à curiosidade quanto à vida de Emily, já que elas são as primeiras a entrarem na casa da falecida.

Porém, a vida de Emily também despertava curiosidade na vida dos homens, mas em aspectos diferentes. O sentimento dos homens estava relacionado a uma “espécie de carinho respeitoso que se tem por um monumento tombado; as mulheres movidas pela curiosidade de ver o interior de sua casa (FAULKNER, 1957, p. 209)<sup>64</sup>. Sendo assim, atribui-se utilidade à curiosidade dos homens, já que seu interesse está ligado ao valor histórico da morte daquela que era um monumento da

<sup>60</sup> “The front door closed upon the last one and remained closed for good” (FAULKNER, 2004, p. 487).

<sup>61</sup> “A few of the ladies had the temerity to call, but were not received” (FAULKNER, 2004, p. 484).

<sup>62</sup> “The Negro met the first of the ladies at the front door and let them in, with their hushed, sibilant voices and their quick, curious glances, and then he disappeared. He walked right through the house and out the back and was not seen again” (FAULKNER, 2004, p. 488).

<sup>63</sup> “The two female cousins came at once. They held the funeral on the second day, with the town coming to look at Miss Emily beneath a mass of bought flowers, with the crayon face of her father musing profoundly above the bier and the ladies sibilant and macabre” (FAULKNER, 2004, p. 488).

<sup>64</sup> “respectful affection for a fallen monument, the women mostly out of curiosity to see the inside of her house” (FAULKNER, 2004, p. 488).

cidade. Já para as mulheres, seu interesse relaciona-se, sobretudo, a conhecer o interior da casa, motivo frívolo comparado ao do homem. Com isso, mais uma vez, a competência intelectual feminina é inferiorizada pela voz do narrador.

A visita dos familiares representa uma ameaça à felicidade dela, posto que até as pessoas da cidade desacreditavam que “uma Grierson tomará a sério um nortista, um assalariado” (FAULKNER, 1957, p. 214)<sup>65</sup>, pelo valor que tinha aquele sobrenome na sociedade. Com o fim das obras, Homer Barron parte da cidade. Com uma semana as primas também vão embora. Essa foi a época em que ela compra o veneno, como dizem os narradores: “comprou o veneno para ratos, o arsênico [...] quando as duas primas estavam hospedadas em sua casa” (FAULKNER, 1957, p. 214)<sup>66</sup>; porém, não deixam claro se Homer ainda estava na cidade ou não. Suspeitamos que o homem já tinha partido, pois os comentários sobre a compra do veneno e o suposto suicídio de Emily haviam se espalhado na cidade e, estando distante e, portanto, sem o conhecimento desses mexericos, não havia como o ianque suspeitar que o produto mortal seria utilizado contra ele.

A descoberta do corpo de Homer só acontece no final do conto, após a morte de Emily. Esse acontecimento foi retardado pelos impedimentos criados pela protagonista para receber visitas em sua casa, além de fechar o andar superior, onde se encontrava o corpo: “tinha, evidentemente, fechado todo o andar superior da casa” (FAULKNER, 1957, 217)<sup>67</sup>. O assassinato de Homer não é algo tão surpreendente, já que durante a narrativa são dadas pistas que sugerem esse desfecho: primeiro, por causa do mau cheiro que surgiu “quase em seguida à ocasião em que o namorado – aquêle mesmo que nós pensávamos iria se casar com ela – o abandonou” (FAULKNER, 1957, p. 211)<sup>68</sup>; segundo, porque “Aquela morte e o abandono do namorado fizeram com que ela depois pouco saísse de casa” (FAULKNER, 1957, p. 211)<sup>69</sup>; terceiro, por causa do veneno que, até então, não tinha sido utilizado para nenhum fim; e, quarto: “Os vizinhos viram o negro abrir-

<sup>65</sup> “a Grierson would not think seriously of a Northerner, a day laborer” (FAULKNER, 2004, p. 486).

<sup>66</sup> “she bought the rat poison, the arsenic [...] while the two female cousins were visiting her” (FAULKNER, 2004, p. 486).

<sup>67</sup> “she had evidently shut up the top floor of the house” (FAULKNER, 2004, p. 488).

<sup>68</sup> “a short time after her sweetheart--the one we believed would marry her --had deserted her” (FAULKNER, 2004, p. 484).

<sup>69</sup> “After her father’s death [...] after her sweetheart went away, people hardly saw her at all” (FAULKNER, 2004, p. 484).

lhe a porta da cozinha, uma tarde ao escurecer” (FAULKNER, 1957, p. 216)<sup>70</sup>. A verdadeira surpresa foi a descoberta de que Emily deitava ao lado do cadáver, que já estava em um estado de decomposição tão elevado que seu corpo já não podia despregar-se da cama onde estava:

O corpo devia ter, a princípio, repousado na atitude de carícia, abraçado a outro corpo, mas agora o grande sono que sobrevive ao amor, o grande sono que vence até mesmo as carícias do amor, dominara-o afinal. O que restava dele em composição dentro do que restava de sua camisola de dormir, tornara-se inseparável do leito em que jazia (FAULKNER, 1957, p. 218-219)<sup>71</sup>.

Para que não houvesse suspeitas sobre o assassinato de Homer, o narrador nos expõe certos argumentos que esclareceriam essa falta de desconfiança. Dentre esses segmentos, os principais são: o fato de ninguém poder entrar na casa, uma vez que a porta da frente permanecia fechada; o mau cheiro, que se explica por ser um homem que toma conta da casa, o qual, para as senhoras da cidade, não possui competência para as atividades de limpeza: “– Como se um homem – seja quem for! – pudesse conservar limpa uma cozinha! – diziam as mulheres. Assim, ninguém se surpreendeu quando se começou a sentir o cheiro” (FAULKNER, 1957, p. 211)<sup>72</sup>; o fato de Homer ter voltado à noite e ter apenas um testemunho que o viu, o vizinho: “Os vizinhos viram o negro abrir-lhe a porta da cozinha, uma tarde ao escurecer” (FAULKNER, 1957, p. 216)<sup>73</sup>; e o veneno, que achavam ter sido comprado para suicídio e, visto que não se concretizou, foi esquecido. É importante lembrar que a forma temporal em que o conto é narrado dificulta ao leitor a percepção do ato perverso da protagonista.

---

<sup>70</sup> “A neighbor saw the Negro man admit him at the kitchen door at dusk one evening” (FAULKNER, 2004, p. 487).

<sup>71</sup> “The body had apparently once lain in the attitude of an embrace, but now the long sleep that outlasts love, that conquers even the grimace of love, had cuckolded him. What was left of him, rotted beneath what was left of the nightshirt, had become inextricable from the bed in which he lay” (FAULKNER, 2004, p. 489).

<sup>72</sup> “‘Just as if a man—any man—could keep a kitchen properly’, the ladies said; so they were not surprised when the smell developed” (FAULKNER, 2004, p. 484).

<sup>73</sup> “A neighbor saw the Negro man admit him at the kitchen door at dusk one evening” (FAULKNER, 2004, p. 487).

Algumas passagens do conto sugerem loucura para explicar todas as ações cometidas por Emily. O primeiro e mais forte argumento para indicar a insanidade da protagonista é seu comportamento frente à morte do pai:

No dia seguinte à morte do velho, as senhoras da cidade preparavam-se para ir à sua casa, apresentar-lhe os pêsames, conforme o costume. Miss Emily recebeu-as no limiar da porta, vestida como nos outros dias, e sem a menor marca de tristeza ou sofrimento na expressão. Disse-lhes que o pai não tinha morrido. Repetiu essas palavras durante três dias, quando os pastôres e os médicos iam vê-la, tentando persuadi-la a deixar dispor o cadáver. Mas, no momento em que estavam resolvidos a recorrer à Lei e à força, ela cedeu, e enterraram-lhe o pai a toda pressa (FAULKNER, 1957, p. 213)<sup>74</sup>.

Essa reação, segundo o narrador, poderia ser natural, já que ela permaneceria sozinha a partir de então: “Lembrávamo-nos de todos os moços que seu pai afastara, se sabíamos que, achando-se sem nada, ela deveria agarrar-se àquele que a despojara de tudo, como em geral acontece” (FAULKNER, 1957, p. 213)<sup>75</sup>. Uma explicação parecida poderia ser atribuída à permanência ilegal do corpo de Homer em seu quarto, já que ele era o único homem da cidade que se aproximou dela, e visto que ela poderia ter conhecimento dos mexericos sobre a suposta homossexualidade de Barron, essa poderia ser a única maneira de conservá-lo junto de si e, assim, não ter uma vida solitária, mesmo que a companhia fosse a de um defunto. Dentro desse contexto de visualização da loucura de Emily, vemos essa insanidade mental da protagonista segundo as palavras de Liane Schneider:

Poder-se-ia até afirmar que a loucura, de certa forma, está relacionada com a condição feminina dentro da sociedade patriarcal e de sua política sexual, que representam uma ameaça à sobrevivência psicológica feminina. Assim, a loucura feminina

<sup>74</sup> “The day after his death all the ladies prepared to call at the house and offer condolence and aid, as is our custom Miss Emily met them at the door, dressed as usual and with no trace of grief on her face. She told them that her father was not dead. She did that for three days, with the ministers calling on her, and the doctors, trying to persuade her to let them dispose of the body. Just as they were about to resort to law and force, she broke down, and they buried her father quickly” (FAULKNER, 2004, p. 485).

<sup>75</sup> “We remembered all the young men her father had driven away, and we knew that with nothing left, she would have to cling to that which had robbed her, as people will” (FAULKNER, 2004, p. 485).



poderia ser considerada como um processo político, já que expressa todas as castrações biológicas, sexuais e intelectuais sofridas pelas mulheres ao longo dos séculos (2000, p. 123).

Dessa forma, entendemos que a máscara forjada nesse conto, e usada por Emily, não foi criada por ela, mas sim pelas pessoas da cidade. O conceito e a apreciação atribuídos a ela não tiveram um planejamento, posto que ela ganha esse *status* de ídolo apenas por causa do seu pai, de seu nome e por ser uma personagem de vida trágica, que permitiu a visibilidade de uma protagonista na cidade, a quem todos assistiam e ansiavam por conhecer qual a próxima cena de sua história.

A máscara de “monumento tombado”, criada pelo respeito da cidade por Emily, permitiu-lhe cometer um crime sem que tenha havido grandes desconfianças. O fato de ninguém a incomodar, terem pena dela, acompanharem à distância sua história de vida, a obediência – em certos casos –, medo e respeito – que se confundiam em certos momentos – foram armas que ela utilizou para o sucesso de seu crime, que só veio a conhecimento público quando ela morre e não pode mais impedir a descoberta. Sua máscara é mantida até sua morte, fazendo com que a sua ação criminosa não fosse descoberta em vida e, dessa forma, não houvesse punição para ela.

### 2.3 “NEM CONFIRMO QUE SEJA CRIME”: CONFRONTANDO AS NARRATIVAS

As representações do feminino na literatura têm ganhado contornos cada vez mais atrativos e fortes. Atributos como inocência, virgindade e doçura, que eram comumente empregados às ingênuas e apaixonadas personagens dos romances de José de Alencar e às angelicais moças dos poemas de Álvares de Azevedo, tomando como exemplo o contexto da literatura brasileira, não podem ser mais facilmente encontrados nas personagens do modernismo, que trazem em sua constituição construções mais complexas e profundas.

Entender o interior e as personalidades – sim, no plural – das personagens femininas não é mais tarefa previsível como outrora pudera ser considerado, pois a

representação da mulher nas narrativas modernas não ocupa mais o papel secundário e sem voz como o que lhe foi destinado durante muito tempo na literatura.

Ao mesmo tempo, não é possível afirmar que essas características de benevolência das quais foram estereotipadas no passado tenham sumido completamente. Não se pode mais esperar que elas carreguem consigo o fardo da inocência por muito tempo. Nas narrativas que acabamos de observar, percebemos que o contrário acontece: a inocência persiste nas protagonistas, mas elas fazem um novo uso dela: deixam de ser inerentes e passam a ser acopláveis, passam de rosto à máscara.

Chegando ao terceiro e último tópico desse capítulo, já foi possível apurar de forma significativamente cuidadosa os ditos e não ditos nas narrativas de “Esses Lopes” e “Uma Rosa para Emily”. A princípio, algumas semelhanças e diferenças são facilmente perceptíveis, sendo as mais claras aquelas relacionadas às protagonistas, pois o fato de terem o papel de maior destaque dessas histórias já é uma das principais aproximações entre elas. Contudo, a forma como tudo acontece em volta delas tem estreita ligação com suas ações ou com a ausência delas. Isso porque mesmo se tratando de protagonistas mulheres, vivendo numa sociedade regida pelos homens, as duas, de formas diferentes, usam máscaras para que possam agir por conta própria, construindo seus destinos através de ações manipuladas e camufladas, utilizando-se das armas que possuem para alcançarem seus objetivos de felicidade.

Os títulos dos contos são apontadores importantes de diferenciação entre eles. Em “Esses Lopes”, graças ao emprego do pronome demonstrativo “esses”, uma proximidade do emissor com os Lopes é sugerida, sendo que, ao mesmo tempo, é denotado repúdio. Percebe-se, ainda, que os sujeitos em destaque são os Lopes, e não Flausina, que é a emitente dessa frase – “Esses Lopes! – com eles, nenhum capim, nenhum leite” (ROSA, 1979, p. 81). Já em “Uma Rosa para Emily”, o título demonstra o respeito que as pessoas da cidade sentem por ela, explicitado pelo gesto de cada cidadão da cidade de Jefferson dedicar uma (e somente uma) rosa para Emily, que, devido à sua popularidade, acaba por se tornar um montante de flores, revelado no excerto: “A cidade em peso compareceu para ver Miss Emily

coberta por um montão de flores compradas” (FAULKNER, 1957, p. 218)<sup>76</sup>; além disso, é importante perceber que o discurso é construído sobre a vida de Emily. Compreendemos, com isso, que Flausina não recebe referência porque, mesmo ascendendo socialmente, não é reconhecida sua força, já que seu sucesso está atrelado à figura dos homens com quem se relacionava e sua elevação social ocorre de forma escondida; já Emily é reconhecida pela cidade, e, ainda que o assassinato tenha sido descoberto, isso não tira o prestígio que ela tinha; pelo contrário, isso a torna ainda mais popular.

Essas informações são fundamentais para compreendermos, também, a forma narrativa dos contos. No primeiro, Flausina é quem comanda a narração, assim como manipulava as situações e relacionamentos. Já Emily não tem nenhum controle sobre a narrativa, sendo sua história contada por outras vozes, o que tem relação direta com a vida de passividade que toma para si quando não consegue viver sem uma figura masculina como apoio.

Ainda sobre as estruturas dos contos, atentando a parte formal dos mesmos, observamos sobre as protagonistas que ambas são consideradas personagens redondas e as demais, planas. Essa similaridade é mais um argumento que mostra que o foco dessas narrativas é a personagem feminina, pois além de serem as personagens principais, são as únicas que apresentam modificações no decorrer da história, tornando-se assim melhor construídas.

Além disso, os diferentes modos de participação das protagonistas na narração dos contos é um fator decisivo, visto que, no caso de Flausina, por ser ela a narradora da própria história, perde a credibilidade sobre as informações oferecidas ao interlocutor por causa da possibilidade de alterá-las ou manipulá-las a favor próprio; já Emily não tem voz na narrativa, ficando à mercê da versão apresentada pelo narrador de voz coletiva que utiliza de focalização externa, não portando, também, tanta credibilidade por ser um mero observador e não conhecer a versão da protagonista. Assim, em ambos os casos, as versões apresentadas estão bastante suscetíveis a serem tendenciosas, não apresentando com exatidão os fatos ocorridos.

Quanto à caracterização das personagens, Flausina nos é apresentada como moça pobre, de família humilde e subordinada, enquanto Emily pertence a

---

<sup>76</sup> “They held the funeral on the second day, with the town coming to look at Miss Emily beneath a mass of bought flowers” (FAULKNER, 2004, p. 488).

uma família com nome respeitado na cidade e de grande status social. Mas, no decorrer da narrativa, percebemos uma mudança no estilo de vida das duas: Flausina, graças a suas peripécias, conquista conforto financeiro; já Emily, por sua condição de órfã sem herança e representante de um sistema social baseado na escravidão que ruiu, acaba por permanecer praticamente solitária e pobre. Sendo assim, ocorre uma transformação na situação financeira das duas, uma saindo da pobreza para a riqueza e outra fazendo o caminho inverso. Porém, mesmo mudando de situação financeira, as personagens não perdem a postura que as caracterizam: Flausina continua aparentando humildade, pelo menos durante o tempo em que executava seu plano de ascensão, enquanto que Emily permanece em sua pompa e orgulho.

A gênese das relações das personagens femininas em relação às personagens masculinas das narrativas é uma das maiores distinções entre as duas personagens, o que tem motivação estreita com seus anseios. Flausina deseja riqueza e vingança, segundo ela, por isso seus relacionamentos são escolhidos de acordo com o poder financeiro dos parceiros, já que os Lopes eram os mais ricos da região. Mesmo o primeiro relacionamento parecendo acontecer graças à inocência da moça, desde então ela já falava em obter posição social melhor. Já Emily procura satisfazer sua necessidade por uma presença masculina, que antes era ocupada pela figura paterna. O único homem que se envolve com ela é Homer Barron, ianque de fora da cidade e que não conhecera o pai de Emily.

Dessa forma, a busca de Emily tem motivação sentimental, enquanto que a de Flausina apóia-se no desejo de obtenção de riqueza. A disparidade entre os motivos que movem cada uma das protagonistas reflete nas suas ações para capturarem suas presas, embora a última aja de forma muito mais esquematizada que a primeira, visto que, por vezes, ela arquiteta a forma como irá conquistar cada um dos Lopes e executa esses planos utilizando dos atributos que lhe eram disponíveis: beleza e inocência, a princípio, e sedução, posteriormente. Enquanto que, no conto de William Faulkner, não é explicado como Emily e Homer se aproximam, porém, esse encontro parece acontecer naturalmente e sem planejamento prévio, já que Homer apareceu sob circunstâncias imprevistas e no momento em que ela tinha acabado de perder seu pai e foi esse contato que lhe deu nova alegria.

Além disso, as condições de vida de cada uma antes dos assassinatos também é um fator que as afasta. Flausina vivia em estado de desconforto na casa dos pais, o que pode ser explicado como uma possível situação de pobreza ou desprestígio social. Por esse motivo, aceita casamento com Zé quando ainda se julgava inocente, imaginando uma vida melhor estando casada. Porém, não é isso que consegue, pois o homem a mantinha como objeto sexual. Por outro lado, Emily tinha uma vida confortável na presença do pai, embora ele fosse muito rígido. Financeiramente sua condição era favorável; porém, ela se vê sozinha depois da morte do pai e sem nenhuma esperança de relacionamento com algum homem da cidade. Essas são as situações que despertam o desejo em ambas de agirem por si próprias, construindo seus próprios futuros e tomando as rédeas da situação de suas vidas.

Nos dois contos, pelo que foi possível apurar, os pontos focais são as relações de ambas as protagonistas com a sociedade e o masculino, o que tem relação direta com os objetivos que traçamos para esta pesquisa. Durante todo o percurso das personagens é perceptível que o diálogo com essas duas instâncias acontece de forma direta e tem importância decisiva para o desenrolar de suas trajetórias de transformação.

Pertinente a estes aspectos, fica claro que as relações de poder das quais nos fala Michel Foucault podem ser encontradas objetivamente nesses contos. Primeiramente porque as relações de poder e a resistência existem em todo lugar e elas precisam uma da outra para existir, mas, nesses contos, em especial, elas são mais perceptíveis pela estreita ligação entre as protagonistas e as figuras masculinas próximas a elas. Especificamente no conto “Esses Lopes”, verificamos que Flausina tem um relacionamento mais próximo do masculino que Emily.

A princípio, ambas vivem no seio familiar, e é de lá que partem. A partir do que é mostrado na narração de Flausina, parece não haver um tratamento tão rígido partindo da autoridade dos pais quanto a ela graças aos comentários da narradora que os diminuem substancialmente: “Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?” (ROSA, 1979, p. 81), “meu pai e minha mãe saudavam, soturnos de outro jeito” (ROSA, 1979, p. 81), “mãe e pai não deram para punir por mim” (ROSA, 1979, p. 81).

Em contrapartida, a relação de Emily com a família, mais especificamente, o pai, é oposta. O pai da protagonista era uma figura forte e implacável. Sua

autoridade era recebida com respeito por ela e essa relação imperial era de conhecimento de todos: “Nós os imaginávamos muitas vezes como um quadro: ao fundo, Miss Emily, esguia figura vestida de branco; no primeiro plano, a silhueta de seu pai, virando-lhe as costas, com as pernas abertas, um chicote na mão” (FAULKNER, p. 1957, p. 212)<sup>77</sup>.

Saindo do eixo familiar, as protagonistas encontram em outros homens com quem se aproximam uma nova forma de relação de poder. No caso de Flausina, os relacionamentos com os Lopes são mais intensos, pois neles existem a convivência matrimonial, o contato sexual e, por vezes, a criação de uma nova família. Esses homens, a princípio, impõem a ela uma situação de submissão na qual ela deve conviver e aceitar. A partir desse estado de dominação, Flausina utiliza-se da resistência que é intrínseca a qualquer relação de poder para impor certas condutas e manipular situações que irão inverter a posição de dominação sem destituir os indivíduos de seus postos.

Em oposição, Emily não chega a ter uma relação tão íntima e intensa com o ianque Homer Barron. A narrativa deixa claro que ela, muitas vezes, tem encontros públicos com ele apenas em seus passeios pela cidade. Durante toda a narrativa não há registro ou sugestão de qualquer contato íntimo entre os dois. Após o sumiço de Homer, não se sabe quanto tempo ele permanece na casa de Emily antes de ser morto, mas, pelos mexericos feitos pelos outros cidadãos, que colocavam a sexualidade de Homer em questionamento, é possível que não tenha havido nenhum contato. Assim, parece não ter existido embate sobre a posição de poder entre eles, já que Emily só tem algum controle sobre o homem após ele estar morto, impedindo qualquer forma de resistência, logo, não há relação de poder que permita identificar a protagonista do conto como um ser menor em relação ao masculino. No caso de Emily, é a relação dela com toda a sociedade de Jefferson após a morte do pai que se configura como a relação de poder em que ela exerce autoridade e domínio, como já foi mostrado anteriormente.

Desse modo, as protagonistas se utilizam de máscaras para que possam agir sem que sejam oprimidas ou impedidas, já que essas mulheres vivem em uma época em que existia uma repressão muito forte quanto a seus direitos e seu

---

<sup>77</sup> “We had long thought of them as a tableau, Miss Emily a slender figure in white in the background, her father a spraddled silhouette in the foreground, his back to her and clutching a horsewhip” (FAULKNER, 2004, p. 485).

posicionamento na sociedade. A máscara que Flausina usa é criada por ela mesma, que mostra uma mulher respeitando a posição de submissão imposta a ela, tornando-se boa dona de casa, cozinhando para o marido, cuidando dos filhos, lhe proporcionando prazer sexual, etc., enquanto arquiteta os seus planos de enriquecimento e prepara a morte dos companheiros. Já Emily utiliza-se da máscara exposta pela sociedade de Jefferson, que a coloca como monumento da cidade, respeitando-a e, por diversas vezes, temendo-a. Essa posição lhe confere a obediência dos demais e, mesmo estando rodeada de pessoas que observam sua vida, ela permanece afastada, preservando-se de contato e qualquer forma de intimidade com os outros munícipes. Essa relação de afastamento e respeito lhe dá a possibilidade de atuar de forma macabra sem ser questionada e investigada.

Como parte de sua camuflagem, Flausina tinha que se fingir de coitada para que todos tivessem pena dela. Essa postura de fragilidade era fundamental para seu disfarce. Por outro lado, Emily já era vista como coitada, mas, mesmo assim, mantinha a postura altiva por não querer ser vista como inferior. Por mais que o estereótipo de miserável lhe fosse útil, seu principal trunfo era o respeito que tinha adquirido em sua vida, diferentemente de Flausina.

Em outras palavras, o fator essencial para que essas transformações acontecessem foi a atividade de Flausina na construção de seu destino e a passividade de Emily. Para conseguir o que queria, a primeira forjou uma máscara para si mesma, que escondia seu verdadeiro rosto, ocultando, também, sua soberba e ambição e revelando apenas uma meiguice e inocência que já não mais existiam em sua personalidade, mas que convencia a todos e lhe proporcionava um eficiente disfarce. Já a segunda, utilizava de uma máscara criada pela sociedade, que a classificava como digna de piedade pelo seu histórico trágico. Essa face projetada pelos cidadãos de Jefferson a eximia de qualquer suspeita, sendo sua única preocupação esconder-se, preservando assim seu disfarce tão facilmente construído.

É graças a essa imunidade que essas mulheres conseguem arquitetar os seus planos. Flausina faz dos seus atributos femininos e das tarefas tipicamente femininas da época armas para atingir seus objetivos. Isso porque a morte do primeiro, Zé Lopes, está ligada à tarefa de dona de casa, como fazer a comida, quando ela pôs as sementes que envenenaram o homem; Nicão e Sertório foram vítimas do charme da mulher, sendo a sedução o grande causador do duelo que

levou os homens à morte; e o terceiro, Sorocabano, morreu graças à comida e ao sexo excessivo promovidos por ela. Assim, Flausina não tenta se rebelar contra o sistema patriarcal; pelo contrário, utiliza-se dele para mostrar-se superior a esses homens e cambiar da posição periférica em que vivia para a central. Quanto a Emily, não nos é mostrado exatamente como ela executou o crime, nos sendo apresentada apenas a passagem em que ela compra arsênico, o que sugere que a morte de Homer foi, assim como ocorreu em Esses Lopes, provocada por envenenamento. Ao contrário de Flausina, Emily não tem o cuidado da discrição quanto à aquisição do veneno, pois compra o produto à luz do dia e, em pouco tempo, seguindo a construção de pobre coitada que tem sido a marca da personagem, toda a cidade toma conhecimento e pensa que ela o usará para cometer suicídio.

O ponto de maior semelhança entre as duas narrativas são os assassinatos promovidos pelas protagonistas. Mas a motivação dos crimes se diferencia. Como já falamos, o objetivo de Flausina com os relacionamentos que manteve com os Lopes era tirar deles o máximo que conseguisse e passar para si todas as suas riquezas, ou seja, anseia dinheiro, livrando-se dos homens em seguida. Em oposição, Emily tinha dinheiro no início, e sempre teve certo prestígio social, e não possuiu nenhum homem. O motivo aparente que a fez matar Homer Barron foi, supostamente, o medo de passar o resto de sua vida sozinha, vendo a impossibilidade de tê-lo para si graças à provável homossexualidade do mestre de obras sugerida pelos mexericos das pessoas da cidade e os outros empecilhos impostos pelos moradores de Jefferson.

O modo como os assassinatos foram cometidos se assemelha por um lado e distancia-se por outro. Se compararmos a morte de Homer Barron com a de Zé Lopes, ambos foram vítimas de envenenamento, o primeiro causado por arsênico e o segundo por sementes que a mulher punha em sua bebida. Por outro lado, percebemos que as mortes provocadas por Flausina foram planejadas com antecedência, de forma fria e mais demorada; já a morte supostamente provocada por Emily parece ter sido menos esquematizada e mais rápida graças ao veneno para ratos que age instantaneamente.

De modo geral, podemos considerar que todos os assassinatos são bem executados. Dentre os cometidos por Flausina, o único que poderia lhe acarretar alguma acusação era o envenenamento, caso fosse detectado e ela descoberta, o que não acontece por se tratarem de ervas que não deixaram evidências por serem



produtos naturais, cujos efeitos possivelmente não eram de conhecimento comum; os demais homicídios são ainda mais discretos, pois não exigem da moça muito esforço. Podemos notar nos três casos que a maneira encontrada para aniquilar os homens é cada vez mais cuidadosa; por isso, Flausina se livra de qualquer desconfiança até o momento em que narra sua história. Já Emily, mesmo não escondendo tão bem a morte de seu pretendente – que poderia se indicada pelo sumiço do homem, a compra do veneno, o cheiro forte e a suspensão da entrada de qualquer pessoa na casa, a falta de aparição em público, etc. – não é descoberta a princípio, pois o medo e o respeito das pessoas da cidade as imunizavam contra qualquer repreensão. O homicídio só vem à tona quando ela morre e não pode mais defender sua casa, livrando-se, assim, de pagar pelo crime cometido.

Finalmente, conseguindo às mortes, Flausina encontra seu verdadeiro amor, podendo, assim, levar uma vida confortável, como era seu principal objetivo, além de desfrutar de um homem que, segundo ela, a amava, diferente dos Lopes que a desejavam apenas superficialmente. Seu desfecho, portanto, é feliz. Já Emily, mesmo conseguindo a companhia de um homem, que era seu maior desejo, não conseguiu nada além da presença de um cadáver em sua cama. Sua vida continuou solitária e ela jamais pode sentir-se amada por homem nenhum. Sua vida, nessa ótica, é resumida em solidão e tristeza.

O *status* financeiro e social das duas assassinas também é um fator fundamental para o desenrolar de suas histórias. Flausina inicia sua trajetória como uma moça simples e pobre, sendo a ascensão social e financeira um dos motivos que a leva a traçar sua trajetória de assassinatos. No decorrer da narrativa, ela vai adquirindo dinheiro proveniente dos casos com os Lopes e, no final, ela aparece como mulher poderosa e independente, sendo portadora dos patrimônios daquelas que foram os homens mais ricos da região. No caminho contrário, Emily, a princípio, tem uma posição social elevada, e, com a morte do pai, ela entra em decadência financeira, o que a faz ter que trabalhar como professora de pintura. No final do conto, Emily possuía apenas uma casa velha e empoeirada e um negro que a servia, permanecendo intacta apenas sua imagem de monumento da cidade.

Outro ponto de oposição na trajetória das duas protagonistas é a relação delas com os homens após os assassinatos, o que se confunde com as motivações para matá-los. Flausina deseja se libertar daqueles parceiros, para isso, após vingarse, toma para si suas posses e lhes tira a vida, livrando-se deles. Assim, esses

relacionamentos estavam destinados primeiro ao envolvimento íntimo para depois conquistar a liberdade novamente. Por outro lado, Emily se vê forçada a matar o Ianque como única forma de ter uma companhia masculina pelo resto da vida. Dessa forma, não deseja se livrar do homem, e sim permanecer com ele, mesmo que esteja morto.

As duas personagens, então, mesmo vivendo em épocas, lugares e contextos diferentes, assemelham-se graças aos seguintes aspectos: transformação no status social, havendo uma inversão de situações financeiras: Flausina passa da pobreza para a riqueza, enquanto Emily parte da riqueza para a pobreza; as máscaras que as duas utilizam para acobertar a face perversa que povoa seus passados; e os assassinatos que ambas cometem, diferenciando-se pelas motivações, que têm em comum apenas a ambição: sendo uma o desejo por riqueza e outra por companhia. Entendemos, portanto, que ambas representam mulheres que, mesmo em proporções diferentes, almejam um futuro feliz para si, ainda que para isso tenham que recorrer a soluções perversas.

Em ambos os casos, trata-se de conquistas significativas para a vida dessas mulheres. Mesmo sendo a liberdade em relação aos homens ou a necessidade da companhia de alguém, ambas conseguem atingir seus objetivos de forma insuspeita, e isso ocorre graças ao bom planejamento e execução dos crimes cometidos. Isso só ocorre porque as duas tinham conhecimento da sociedade em que viviam e se aproveitavam das posições que ocupavam para fazer delas as armas que as ajudariam em seus planos. A esperteza das assassinas fez com que elas burlassem o sistema patriarcal em que estavam envoltas para se afirmarem como seres independentes e, através das próprias ações, conseguirem um reposicionamento social diferente do que historicamente lhes foi conferido.

### CAPÍTULO III

#### **“OS OBEDIENTES” E “A HISTÓRIA DE UMA HORA”: A MÁSCARA E A CERTEZA DA NÃO-POSSIBILIDADE DE EMPODERAMENTO**

Ao nos indagarmos qual seria o problema central desse trabalho e selecionarmos a máscara como a metáfora do duplo que seria investigado nos contos escolhidos, tínhamos em mente que ela apresentaria como resultados uma camuflagem utilizada pelo feminino como arma para conquistar novo posicionamento social, o que lhe era impedido pela sociedade patriarcal. Porém, graças aos contos selecionados para a análise, nossos horizontes foram alargados para outras formas de mascaramento. A partir da apreciação dos enredos das narrativas selecionadas, foi observado que os contos “Os obedientes”, de Clarice Lispector, e “A história de uma hora”, de Kate Chopin, apresentavam diferenças em relação às máscaras utilizadas nos demais contos e foi decidido juntá-los para uma análise mais criteriosa neste capítulo.

Seguindo a ordem determinada no capítulo anterior, o primeiro conto deste capítulo será o brasileiro “Os obedientes”, de Clarice Lispector. Nosso foco mais uma vez é entender como a metáfora da máscara é criada na narrativa e utilizada pelo feminino. Neste conto, especificamente, verificaremos que essa camuflagem utilizada pela protagonista feminina não funciona com os mesmos propósitos das demais estudadas neste trabalho. Além disso, a personagem divide espaço com um personagem masculino muito atuante na narrativa, que também veste uma máscara a fim de, juntamente a ela, criarem uma aparência enganadora perante a sociedade.

Na segunda parte deste capítulo, nossa atenção se voltará para o conto estadunidense “A história de uma hora”, da escritora Kate Chopin. Faremos, assim como no subcapítulo anterior, algumas considerações breves acerca do conto, atentando para questões estruturais e organizacionais da narrativa, bem como informações referentes ao contexto histórico e social no qual foi escrito. Mais uma vez, o foco continua sendo a construção da máscara enquanto metáfora para um disfarce utilizado, desta vez, apenas pela protagonista feminina, como forma de suportar uma relação que sufoca seus anseios de liberdade.

Por fim, um terceiro tópico será reservado para fazer a comparação entre os principais aspectos observados nos contos analisados neste capítulo. Através da

aproximação entre as narrativas, será possível evidenciar afinidades e distinções quanto ao tratamento dos temas pesquisados neste trabalho: máscara, relação do feminino com o masculino e a sociedade e a morte como transformação das protagonistas.

Considerando, ainda, que os contos selecionados para comporem o *corpus* deste trabalho diferem sobre diversos fatores, como, por exemplo, a estilística dos autores, o período e local onde foram escritos, algumas características que podem ser nitidamente encontradas em algumas narrativas não poderão ser achadas em outras. Assim, diferentemente dos objetivos que traçamos para as análises realizadas no segundo capítulo, em que as personagens femininas interagem diretamente com o masculino em uma relação de submissão nítida, não será possível fazer um paralelo tão direto sobre as relações de poder entre as personagens femininas em relação às masculinas apresentadas no capítulo atual. Isso porque no conto brasileiro, ainda que a personagem masculina e a feminina estejam presentes durante toda a história, ambos compartilham de uma postura de submissão; já no conto estadunidense, a personagem masculina só aparece ao final da narrativa, sem haver nenhum contato físico ou verbal com a protagonista feminina. Assim, essa relação só poderá ser observada a partir do que é contado pelo narrador, bem como o que é ocultado.

### 3.1 “OS OBEDIENTES”: “SER UM IGUAL’ FORA O PAPEL QUE LHES COUBERA”

“Os obedientes”, de Clarice Lispector, foi publicado primeiramente em 1964 na coletânea de contos *Legião estrangeira* e, em 1971, integrou a obra contística *Felicidade clandestina*, da qual participa juntamente com o conto “Legião estrangeira” e “O ovo e a galinha”. Formalmente, assim como os outros contos que compõem o *corpus* dessa pesquisa, “Os obedientes” é uma narrativa curta, contendo sete páginas. A princípio, a narradora faz a apresentação, porém, não é uma introdução da história, apresentando personagens e lugares, mas, sim, considerações sobre a própria narração, incluindo advertências sobre o narrar da história, o que se espera como reação à história narrada e o que aspira do

ouvinte/leitor do conto. Esse tipo de recurso metalinguístico é característico da obra de Clarice Lispector, como fica evidente no romance *A hora da estrela*.

O discurso narrativo segue uma sequência organizada, ordenada por encadeamento. Isso por que ao iniciar o desenvolvimento do conto, ao apresentar os protagonistas, as ações que se seguem são alinhadas temporalmente, sem haver voltas ou pulos no tempo. Simultaneamente, a forma temporal escolhida pela narradora para contar a história, ou seja, o tempo do discurso é anisocrônico<sup>78</sup>, pois durante grande parte da narrativa as ações são contadas através da condensação dos acontecimentos. Esse tempo só vai mudar no final do conto, quando é narrada a sequência de acontecimentos que leva a protagonista à morte.

O conto apresenta apenas duas personagens, sendo que nenhuma delas é nomeada. Acreditamos que a não nomeação tem a incumbência de não tratar os protagonistas como seres individualizados e particularizados, por motivos que serão explicados no decorrer desta análise. Seguindo essa lógica, eles poderiam ser enquadrados como personagens tipo, justamente por poderem funcionar como arquétipos de outros casais que se anulam individualmente a partir do casamento. Porém, a densidade psicológica dos personagens requer outra classificação. Por esse motivo, acreditamos ser mais adequado categorizar a personagem masculina como plana, por não sofrer alterações durante a narrativa, e a personagem feminina como redonda, pois esta sofre uma grande mudança a partir do auto-reconhecimento. Além disso, a caracterização das personagens é feita de forma direta por heterocaracterização<sup>79</sup>, em que a narradora nos fornece as informações acerca deles.

Não nos é possível, também, definir quem narra a história. Porém, é sabido que se trata de uma narradora feminina pelo trecho “hesito em ser agressiva” (LISPECTOR, 1998, p. 81). A narração é heterodiegética<sup>80</sup> e narrada a princípio em

---

<sup>78</sup> “por **anisocronia**, entende-se toda a alteração no discurso, da duração da história, aferindo-se essa alteração em função do tempo da leitura [...] que de certo modo concretiza o tempo da narrativa e determina a sua efectiva (sic) duração; por outras palavras, dir-se-á que o **discurso** pode desenvolver-se num tempo mais prologado do que o da **história** (o narrador pode, por exemplo, demorar-se em descrições ou em digressões) ou, pelo contrário, num tempo muito mais reduzido do que o da história (quando, por exemplo, o narrador abrevia em poucas linhas o que ocorreu em vários dias, meses ou anos) (REIS; LOPES, 2011, p. 34).

<sup>79</sup> Quando a caracterização não é feita pela própria personagem, mas, sim, por “outra entidade, como narrador ou outra personagem” (REIS; LOPES, 2011, p. 52).

<sup>80</sup> “[...] designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS; LOPES, 2011, p. 263).

primeira pessoa e em seguida em terceira, e a focalização adotada é a onisciente, pois a narradora tem acesso aos pensamentos e aos sentimentos interiores das personagens.

O ambiente em que se passa a narrativa tramita entre três diferentes dimensões: o físico, o psicológico e o social. O espaço físico onde se desenrolam os acontecimentos é bastante resumido: as ações se passam dentro do apartamento do casal protagonista, embora outros locais sejam citados, como o espaço do trabalho e o ônibus, por exemplo. Porém, muitas vezes a narradora invade o interior das personagens em busca de suas percepções e emoções e lá permanece por um tempo considerável, dando, assim, muita importância para o espaço psicológico. Além disso, o espaço social é totalmente relevante para o desenrolar da história. Isso graças à insistente lembrança de que eles são casados e, como marido e mulher, assumem responsabilidades e papéis sociais diante do grupo ao qual pertenciam.

Quanto ao enredo, é contada a história de um homem e uma mulher casados. Esse casal, que vivia junto há muitos anos, levava uma vida aparentemente harmoniosa, sendo esta normalidade o maior patrimônio que eles construíram em matrimônio. Em um momento da vida, surge neles a vontade de viver mais intensamente, e, para alcançar sucesso, viviam na irrealidade, cumprindo uma rotina metódica e sem a ocorrência de erros, obedientes ao que se convencionou ser o papel de marido e mulher pela sociedade. Ao alcançar a meia idade, as personagens, individualmente, começaram a nutrir em seu interior o pensamento de que fora do casamento lhes seria possível serem mais felizes. Porém, mesmo assim, não achavam força para mudar. Certo dia, a mulher, que experimentava com mais frequência a realidade, ao morder uma maçã, quebrou um dente da frente. De frente ao espelho, olhando para si mesma sem um dente e com meia idade, é acometida por uma epifania, o que a faz cometer suicídio ao se jogar pela janela do apartamento. O marido permanece existindo.

A perspectiva a ser adotada na análise desse conto será, através da minuciosa leitura do conto e a partir da leitura de textos acadêmicos que tiveram tal narrativa como objeto de estudo, nos debruçarmos sobre a narrativa a fim de reconhecermos na protagonista feminina marcas de fragmentação identitária que comporiam uma máscara social. Para tanto, observando a estrutura narratológica do texto de Clarice Lispector, acreditamos ser necessário decompor esta análise em

dois parâmetros: o primeiro relacionado à construção das personagens enquanto casal, em que eles são moldados em conjunto; logo em seguida, o segundo parâmetro, que tratará das personagens separadamente, dando mais enfoque à personagem feminina.

O conto inicia com uma grande introdução feita pela narradora em relação ao contar da história que ela irá iniciar. Logo no primeiro parágrafo – constituído por apenas uma linha e sem recuo – a narradora afirma que a narrativa “Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer” (LISPECTOR, 1998, p. 81). Ao mesmo tempo, se a história fosse algo tão banal, a própria narradora não lhe daria importância, o que não acontece, já que ela está contando a história.

Assim, a narradora se mostra afetada pelos acontecimentos, pois “se alguém comete o erro de parar um instante mais do que deveria, um pé afunda-se dentro e fica comprometido” (LISPECTOR, 1998, p. 81), como ela mesma se afetou e, conseqüentemente, comprometeu a história. Isso fica evidente no trecho “afundados demais, já não se trata mais de um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão” (LISPECTOR, 1998, p. 81), desdizendo o que afirmou no primeiro parágrafo, pois, ao se tornar uma repercussão, provavelmente essa história já sofreu as ações naturais do contar e recontar e foi modificada.

Ao iniciar o desenvolvimento do conto, a narradora refere-se ao casal como “Esse homem e essa mulher” (LISPECTOR, 1998, p. 82), dando a entender pelos pronomes demonstrativos que as personagens de sua história não são pessoas próximas a ela, e que eles servem como ilustração para que a história pudesse ser contada, como se representassem qualquer homem e qualquer mulher, outro possível motivo pela não-nomeação das personagens.

O distanciamento entre a narradora e essas personagens sugere, também, que não há relação de proximidade com eles ou afeto. Mesmo assim, é possível perceber que seu discurso adquire tom sentimental, que é perceptível quando ela interfere no fluxo narrativo para comentar que não entende qual a necessidade que as pessoas têm de quererem ir o mais longe possível nas relações: “Esse homem e essa mulher começaram – sem nenhum objetivo de irem longe demais e não se sabe levados porque razões pessoas têm” (LISPECTOR, 1998, p. 82). Sua posição de observadora também é a responsável pelo esforço em se ater a contar a história sem pender para o lado feminino: “hesito em ser agressiva ou recolher-me um pouco ferida” (LISPECTOR, 1998, p. 82).

A intenção desse casal era viver intensamente, e a princípio ambos estão convencidos de que alcançariam esse objetivo através de um código de condutas que aceitaram e estavam dispostos a segui-lo. Assim foi construída sua vida no matrimônio: “A tentativa de viver mais intensamente levou-os, por sua vez, numa espécie de constante verificação da **receita** e despesa, a pesar o que era e o que não era importante” (LISPECTOR, 1998, p. 82) (grifo nosso). Nesse sentido, a palavra “receita” aparece com duplo significado: como uma fórmula a ser seguida ou como o valor de rendimentos de alguém; nos dois casos, é verificável que o casal estava mergulhado na burocracia como forma de controle da relação a fim de se conseguir a felicidade desejada. Esse método, que mais tarde se mostrará equivocado, é o reflexo da inexperiência do casal, ressaltada no trecho: “Isso eles o faziam a modo deles: com falta de jeito e de experiência, com modéstia. Eles tateavam” (LISPECTOR, 1998, p. 82).

Esse esforço de controle do cotidiano, no entanto, mostrava-se mal sucedido, pois “de nada adiantava o vago esforço quase constrangido que faziam: a trama lhes escapava diariamente” (LISPECTOR, 1998, p. 82). Assim, as personagens eram acometidas pela desesperança, pois ao mesmo tempo em que não se entregavam à vida e/ou ao destino, também não conseguiam controlá-los. Esse descontrole na tentativa de condução da vida já era questionado pela narradora no início do conto quando se indagava sobre qual a força motora da vida: “À procura do destino que nos precede? e ao qual o instinto quer nos levar? instinto?!” (LISPECTOR, 1998, p. 82). Essa questão, impossível de se responder, acompanha as personagens em sua trajetória na narrativa.

O efeito gerado por esse plano de viver intensamente a partir do controle do cotidiano é negativo, pois

Só, por exemplo, olhando para o dia passado é que tinham a impressão de ter – de algum modo e por assim dizer à revelia deles, e por isso sem mérito – a impressão de ter vivido. Mas então era de noite, eles calçavam os chinelos e era de noite (LISPECTOR, 1998, p. 82).

Dessa forma, a vida das personagens nunca está no presente, mas sim no passado, quando estes percebem que viveram. Isso pode ser percebido graças à repetição do



trecho “a impressão de ter” antes e depois do travessão, que é um modo textual de mostrar que o presente das personagens, quando a frase é repetida, é reflexo do passado, quando o trecho é falado pela primeira vez. Outrossim, também vivem no futuro, quando tentam controlar o que está por vir em suas vidas. Por esse motivo, o presente não é concreto, mas está suspenso na irrealidade, como diz a narradora posteriormente. Além disso, esse trecho demonstra quão metódico a vida do casal se tornou, pois era o ato de calçar os chinelos o indicador que a noite havia chegado.

Continuando na tarefa de descrever o casal, a narradora permanece enaltecendo as situações mórbidas que formavam seu cotidiano. Segundo ela, nada que eles faziam “chegava a formar uma situação para o casal. Quer dizer, algo que cada um pudesse contar mesmo a si próprio na hora em que cada um se virava na cama para um lado e, por um segundo antes de dormir, ficava de olhos abertos” (LISPECTOR, 1998, p. 82). O homem e a mulher não tinham o que compartilhar um com o outro. E pior, não havia o que contar a si mesmos, pois tudo era irrelevante. A partir disso, a narração constrói uma imagem do ambiente familiar do casal como desprovido de conforto e cumplicidade. Ao que parece, a parceria das personagens se fundava apenas na tarefa de seguirem o casamento e aguentarem o cotidiano.

A narradora sugere no trecho “pessoas precisam tanto poder contar a história delas mesmas. Eles não tinham o que contar” (LISPECTOR, 1998, p. 83), que essa situação em que vivia o casal foge da normalidade do comportamento humano e, conseqüentemente, a narradora indica que essa anormalidade poderia ter uma reação negativa no futuro das personagens.

Ainda sob essa mesma perspectiva, é fortalecida a sensação de excentricidade quanto à rotina do casal quando a narradora diz que “Com um suspiro de conforto, fechavam os olhos e dormiam agitados” (LISPECTOR, 1998, p. 83). Esse trecho é interessante por aumentar mais ainda o estranhamento em relação aos protagonistas, que encontravam conforto e descansavam em meio à agitação. Essa agitação, provavelmente, é causada pela tentativa de levar a vida em busca de uma felicidade que não conseguiam, mesmo com tanto esforço. Assim, fica claro que o modo de vida escolhido por eles não estava correspondendo às suas expectativas.

Essa tentativa infrutífera de alcançar a felicidade enquanto casal através de ações calculadas é reforçada novamente no trecho: “quando faziam o balanço de

suas vidas, nem ao menos podiam nele incluir essa tentativa de viver mais intensamente, e descontá-la, como em imposto de renda” (LISPECTOR, 1998, p. 83), que mostra que o que lhes valia eram coisas objetivas, mecanizadas, que lhes trouxessem resultados esperados, método esse que, diferente do que eles esperavam, não pode ser aplicado aos sentimentos, que requerem construção interior e esforço pessoal.

A mesma situação se segue no trecho: “Balanço que pouco a pouco começavam a fazer com maior freqüência, mesmo sem o equipamento técnico de uma terminologia adequada a pensamentos” (LISPECTOR, 1998, p. 83), que confirma o modo como eles lidavam com as situações da vida, ou pelo menos esperavam resolver: com um “equipamento técnico” que os auxiliasse na resolução dos problemas. Tentavam achar em tudo uma fórmula ou equação que resolvesse suas equações e problemas. Procuravam uma vida técnica e não humana.

Como consequência, quando no cotidiano se efetivava alguma situação, ou seja, quando alcançava o nível da concretude, não era algo esplêndido: “Se se tratava de uma situação, não chegava a ser uma situação de que viver ostensivamente” (LISPECTOR, 1998, p. 83). Isso quer dizer que muito do que faziam não chegava a ser uma situação, e quando chegava a ser não era nada majestoso, era trivial, comum; apenas uma situação que para os outros poderia ser corriqueira.

Dessa forma, é possível ter uma visão simplificada do cotidiano do casal, que parecia não sofrer muitas alterações, já que os dias lhes pareciam iguais e “Talvez apenas devido à passagem insistente do tempo tudo isso começara, porém, a se tornar diário, diário, diário” (LISPECTOR, 1998, p. 83). Esses atributos da vida do casal são insistentemente recobrados durante toda a narrativa, que dá a impressão de não evoluir ou não se modificar por um tempo, insistindo em um mesmo ponto, assim como a vida do casal.

A alteração dessa linha narrativa repetitiva aparece quando, após muito se criar uma atmosfera de mesmice para caracterizar o casal e, em alguns momentos, sugerir um desfecho trágico como consequência natural de uma vida sem graça, a narradora quebra essa expectativa afirmando em uma frase curta e resoluta que “Mas não era apenas assim que sucedia” (LISPECTOR, 1998, p. 83): cumprindo a conjunção coordenativa adversativa “mas” sua função de ofertar uma contradição.

Assim, a narradora traz à tona a informação de que essa vida não era totalmente indesejada, diferentemente do que se fez imaginar.

Isso porque viver de forma passiva como foi de escolha deles reservava-lhes benefícios. Segundo a narradora: “estavam calmos porque ‘não conduzir’, ‘não inventar’, ‘não errar’ lhes era, muito mais que um hábito, um ponto de honra assumido tacitamente” (LISPECTOR, 1998, p. 83). Dessa forma, o casal cumpria um contrato assumido pelos dois, referindo-se ao casamento. Seguindo o que se determina o matrimônio, não lhes era necessário tomar muitas decisões ou fazer escolhas importantes, pois o que se esperava deles já havia sido roteirizado socialmente; “Eles nunca se lembrariam de desobedecer” (LISPECTOR, 1998, p. 83), pois, como já mostrado, assumido o compromisso, eles o cumpriam respeitosamente. Desse modo,

Tinham a compenetração briosa que lhes viera da consciência nobre de serem duas pessoas entre milhões iguais. "Ser um igual" fora o papel que lhes coubera, e a tarefa a eles entregue. Os dois, condecorados, graves, correspondiam grata e civicamente à confiança que os iguais haviam depositado neles. Pertenciam a uma casta (LISPECTOR, 1998, p. 83).

Dessa forma, não lhes parecia estranho seu modo de vida, posto que imaginavam ser assim com todos os outros que pertenciam ao mesmo grupo que eles. Seguindo o que esperava o grupo social ao qual eles pertenciam, as personagens acabam adotando uma máscara para cumprir com essas expectativas, cobrindo o rosto que é sinônimo de suas individualidades a favor da igualdade aos demais. A julgar pela falta de experiência da qual nos relata a narradora e pela adesão ao casamento feita por muitos outros além deles, aos seus olhos, esse era o caminho natural a seguir.

Confirmando essa ideia, a voz narrativa mais uma vez sugere normalidade às escolhas do casal, visto que, mesmo o tédio fazendo parte de suas vidas, “isso tudo não lhes era compreensível, e achava-se muitos e muitos pontos acima deles, e se fosse expresso em palavras eles não o reconheceriam – tudo isso, reunido e considerado já como passado, assemelhava-se à vida irremediável” (LISPECTOR, 1998, p. 84). Algo fora disso estava além do seu entendimento, pois eles já estavam afundados nessa forma de levar a vida.

Para finalizar essa extensa descrição do cotidiano das personagens enquanto casal, que deixou clara a escolha pela mesmice como forma de obediência às normas sociais que elas seguiam, a narradora avalia e julga a vida do casal como sendo “uma vida de mau poeta: vida de sonho” (LISPECTOR, 1998, p. 84), fazendo comparação aos comentários que o casal fazia à vida das demais pessoas que não seguiam às mesmas condutas que ele: “Às vezes, quando falavam de alguém excêntrico, diziam com a benevolência que uma classe tem por outra: ‘Ah, esse leva uma vida de poeta’” (LISPECTOR, 1998, p. 84). Logo em seguida, ela recua em seu próprio posicionamento, reiterando que o casal não levava uma vida de poeta: “Não, não é verdade. Não era uma vida de sonho, pois este jamais os orientara. Mas de irrealdade” (LISPECTOR, 1998, p. 84).

Desse momento em diante, a organização temática do conto sofre alterações, passando de descrições conjuntas das personagens, pois estes eram tratados como casal, a descrições individualizadas. A partir daí, a narradora vai tratar dos “momentos em que de repente, por um motivo ou por outro, eles afundassem na realidade. E então lhes parecia ter tocado num fundo de onde ninguém pode passar” (LISPECTOR, 1998, p. 84). Isso ocorre quando, finalmente, a narração atinge os níveis mais elevados de penetração nas personagens no conto e teremos informações mais aprofundadas sobre suas personalidades. Vale salientar que apenas através da onisciência da narradora é possível ter conhecimento íntimo dos protagonistas, pois, caso adotasse outro tipo de focalização, como a externa, por exemplo, pouco se poderia conhecer sobre as personagens, que pouco se comunicava com outras pessoas, como exposto no trecho: “poucas palavras [...] se conheceram do casal” (LISPECTOR, 1998, p. 84).

Ao comentar sobre o marido, o momento de descrição mais aprofundada sobre ele ocorre quando este se encontrava sozinho: “voltava para casa mais cedo do que o de hábito e a esposa ainda não havia regressado de alguma compra ou visita. Para o marido interrompia-se então uma corrente” (LISPECTOR, 1998, p. 84). É a ausência da esposa no espaço físico que lhe trazia a possibilidade de tocar na realidade:

Nesse momento é que o marido tocava no fundo com pés surpreendidos. Não poderia permanecer muito tempo assim, sem

risco de afogar-se, pois tocar no fundo também significa ter a água acima da cabeça. Eram assim os seus momentos concretos. O que fazia com que ele, lógico e sensato, se safasse depressa. Safava-se depressa, embora curiosamente a contragosto, pois a ausência da esposa era uma tal promessa de prazer perigoso que ele experimentava o que seria a desobediência. Safava-se a contragosto mas sem discutir, obedecendo ao que dele esperavam. Não era um desertor que traísse a confiança dos outros. Além do mais, se esta é que era a realidade, não havia como viver nela ou dela (LISPECTOR, 1998, p. 84).

A partir desse trecho é possível perceber o estereótipo de marido e mulher difundido pelo patriarcado que fica quase oculto no conto, pois é sugerido que o normal da rotina do casal é quando o marido chegasse em casa – provavelmente do trabalho, que é ainda o papel destinado ao homem, principalmente em famílias tradicionais, como é o caso – a mulher estivesse o esperando. Enquanto isso, para ela, é reservada a atividade de “emendar roupas”, além de ter menos “colegas de trabalho, ônibus cheio, palavras administrativas” (LISPECTOR, 1998, p. 85) que o marido. Reforçando esse argumento, notamos que já existia uma ideia preconcebida sobre homens e mulheres – ou marido e esposa – no início do conto, mesmo que ela não fosse externada pela narradora, ao dizer que

[...] um homem e uma mulher estavam casados.  
 Já em constatar este fato, meu pé afundou dentro. Fui obrigada a pensar em alguma coisa. Mesmo que eu nada mais dissesse, e encerrasse a história com esta constatação, já me teria comprometido com os meus mais desconhecíveis pensamentos. Já seria como se eu tivesse visto, risco negro sobre fundo branco, um homem e uma mulher. E nesse fundo branco meus olhos se fixariam já tendo bastante o que ver, pois toda palavra tem a sua sombra (LISPECTOR, 1998, p. 81-82).

Assim, ao pensar na figura masculina e feminina, várias inferências já foram feitas, pois elas têm representações histórico-sociais importantes, carregando em seus significados muito mais que uma definição biológica, mas uma pluralidade de sentidos, como afirma Amorim: “Pode-se inferir que essa sombra refere-se ao significado (ou à multiplicidade significativa) – espécie de alma – projetado a partir do significante, constituindo um duplo, a bifurcação terminológica” (2008, p. 59).

Já em relação à esposa, “esta tocava na realidade com mais freqüência, pois tinha mais lazer e menos ao que chamar de fatos” (LISPECTOR, 1998, p. 85), e esta realidade era trazida nos momentos em que estava sentada remendando roupas. Assim como o marido, tocar a realidade para a esposa é fugir por um instante da atmosfera flutuante que eles construíram para si, sem tomar direções e, também, sem tocar o pé no chão, sem experimentar o concreto, pois tocar a realidade é tomar conhecimento de si próprios, de suas existências e suas condições.

O autoconhecimento era algo inconcebível para o casal. Engana-se a mulher ao pensar que “Era intolerável enquanto durava a sensação de estar sentada a emendar roupa. O modo súbito do ponto cair no *i*, essa maneira de caber inteiramente no que existia e de tudo ficar tão nitidamente aquilo mesmo – era intolerável” (LISPECTOR, 1998, p. 85), pois, na verdade, o que é intolerável era tomar conhecimento de que a vida construída cabia no que existia, que sua existência e tudo o que ela é e sonha cabem dentro de si, não extrapolam seus limites.

A realidade traz para eles a noção de individualidade, que estava morta desde que as personagens a abandonaram para se tornarem casal e isso frustraria a imagem que conseguiram construir através do casamento: “se surpreenderiam, lisonjeadas, se alguma vez lhes dissessem que eram reservadas. Nunca lhes ocorreria que se chamava assim. Talvez entendessem mais se lhes dissessem: ‘vocês simbolizam a nossa reserva militar’” (LISPECTOR, 1998, p. 85). Por esse motivo, ao tocar o chão, eles conseguem visualizar outro modo de vida, em que eles ressurgem individualizados. Segundo Amorim,

Vida e morte, no conto, se encontram de tal forma entrelaçados que um é o outro e vice-versa. Enquanto os indivíduos vivem a “irrealidade”, a vida em desencontro com o “eu”, sucumbem, por não terem coragem de experimentar o “salto mortal”. Todavia, nos pequenos momentos em que se entregam aos seus mais encobertos anseios, cada um se olha e sente a presença agonizante da finitude (a água pelo pescoço) (2008, p. 62).

É a partir disso que eles começam a ver a possibilidade de serem felizes de outra forma, “um deles chegou à conclusão de que, sozinho, sem o outro, viveria

mais” (LISPECTOR, 1998, p. 86). A mulher, “provocada exclusivamente pelo fato de ser mulher – passou a pensar que um outro homem a salvaria. O que não chegava a ser um absurdo. Ela sabia que não era” (LISPECTOR, 1998, p. 86). E o homem, “influenciado pelo ambiente de masculinidade aflita em que vivia, e pela sua própria, que era tímida mas efetiva, começou a pensar que muitas aventuras amorosas seriam a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 86). Mesmo desejando intimamente alcançarem a felicidade separados, eles não o fazem.

As personagens acovardam-se diante da alternativa do divórcio justamente porque esse representaria a falha de um acordo matrimonial que eles assumiram consigo mesmo e com a sociedade, da qual se tornaram vítimas. Isso porque as personagens participam de uma ideologia de que os casamentos duradouros, aqueles que duram até a morte, são sinônimo de felicidade e, para cumprir com esse anseio, sentiam-se obrigados a aguentá-lo corajosamente: “passaram a sofrer sonhadores, era heróico suportar” (LISPECTOR, 1998, p. 86). Um sacrifício que faziam para alcançar um objetivo que não é seu individualmente, mas o de uma coletividade, deles enquanto casal, “servindo de sacrifício para o outro, amor é sacrifício” (LISPECTOR, 1998, p. 86).

Por esse motivo, o título do conto é perfeitamente coeso, pois não se pode dar outra qualidade aos protagonistas se não a reputação, que para eles era honroso, de serem obedientes. Porém, ao mesmo tempo em que esse adjetivo lhes é visto como qualidade, ele também representa a grande desgraça da vida do casal, pois, por escaparem da realidade e do senso crítico, não conseguem ver que eles obedecem aos outros e desobedecem a si mesmos, como nos diz Amorim: “desobedecer à esfera social que os oprime significaria obedecer aos seus anseios secretos” (2008, p. 61).

Esse tipo de comportamento em relação à perpetuação do casamento é enaltecido durante vários momentos do conto motivados pela obediência ao que eles consideram serem os desígnios de Deus para o sacramento do matrimônio. Em várias passagens é mostrada a relação do casal com a religião como influenciadora de suas condutas, como no trecho: “O papel que cumpriam, com certa emoção e com dignidade, era o de pessoas anônimas, o de filhos de Deus, como num clube de pessoas” (LISPECTOR, 1998, p. 83).

É dessa maneira que este conto incorpora em seu enredo relações intertextuais com passagens da *Bíblia*, encontradas, principalmente, no início do livro

*Gênesis*. Isso porque como o casal seguia regras determinados socialmente, principalmente motivadas por um grupo social do qual faziam parte, dos quais cultivavam a máscara de “homens de boa-vontade. Assemelhava-se à vida irremediável para a qual Deus nos quis” (LISPECTOR, 1998, p. 83), que seria, segundo os textos bíblicos, a vida preparada para Adão e Eva no jardim do Éden.

Assim como a vida no Éden, a qual Deus pensou, projetou e entregou a Adão e Eva, como descrito no livro *Gênesis*, e que em troca de obediência lhes seria dado o que lhes fosse necessário para viverem bem, os protagonistas do conto buscavam a mesma recompensa em vida por sua obediência. Porém, essa expectativa acaba quando, sem motivações especiais, a protagonista do conto dá uma mordida em uma maçã, assim como Eva fez por influência da serpente, e isso muda completamente a vida que ambas cultivavam.

No texto bíblico, ao criar o Éden, Deus “colocou a árvore da vida no meio do jardim, e também a árvore do conhecimento do bem e do mal” (GÊNESIS 2:9; 1991, p. 15) e advertiu a Adão: “não pode comer da árvore do conhecimento do bem e do mal, porque no dia em que dela comer, com certeza você morrerá” (GÊNESIS 2:17; 1991, p. 15). Após Deus ter criado a mulher, no entanto, a serpente a enganou dizendo: “De modo nenhum vocês morrerão. Mas Deus sabe que, no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal” (GÊNESIS 3:4-6; 1991, p. 16). Assim,

a mulher viu que a árvore tentava o apetite, era uma delícia para os olhos e desejável para adquirir discernimento. Pegou o fruto e o comeu; depois o deu também ao marido que estava com ela, e também ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois, e eles perceberam que estavam nus (GÊNESIS 3:6-7; 1991, p. 16).

Adão e Eva, ao comerem a maçã, são acometidos por uma revelação que os fazem enxergar o mundo e a si mesmos de outra forma, como uma epifania.

No conto clariciano, ocorre algo semelhante. Ao morder a maçã, a mulher:

sentiu quebrar-se um dente da frente. Com a maçã ainda na mão e olhando-se perto demais no espelho do banheiro – e deste modo



perdendo de todo a perspectiva – viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos... (LISPECTOR, 1998, p. 86-87).

Dessa maneira, a perda do dente foi o motivo que levou a personagem feminina a se olhar no espelho de forma tão próxima que a fez perder a perspectiva, tendo no espelho a visão somente dela própria. Olhando, enfim, apenas para si mesma, começa a se perceber de outra forma.

Estando impregnada da realidade, não podendo fugir dela como sempre fizera, a personagem foi obrigada a tocar o fundo e olhar atenta e temerosamente para o próprio rosto, com todas as marcas do tempo e da vida que levou até aquele instante, enxergando os próprios olhos e não mais atenta aos olhos do outro. Tomada pela epifania que essa imagem lhe causou, assim como Eva diante do fruto proibido, ela adquiriu o discernimento, e se viu de outra forma, provando, enfim, do fruto proibido do conhecimento.

Como resultado, a personagem clariciana, que para conservar o casamento sabia que era necessário viver na irrealidade, pois a realidade lhe trazia questionamentos profundos e desejos extraconjugais, desobedece a condição de irrealidade ao olhar profundamente a si mesma diante do espelho e se reconhecer. Por esse motivo, sofre sem demora a morte, como consequência da qual Deus alertou Adão e Eva caso não seguissem suas ordens: “Tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço, com cinqüenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento” (LISPECTOR, 1998, p. 87).

Assim, temos nesse conto uma relação das protagonistas com a morte muito próxima, pois ela se apresenta na narrativa tanto de forma simbólica como física. A morte física da mulher do conto é a escolha fatal, a solução drástica para se livrar do sentimento desesperado de perceber que havia desperdiçado grande parte de sua vida e que não haveria coragem para reconstruí-la. O suicídio se configura como resultado de uma morte simbólica gradual que vinha se estendendo durante o período em que esteve casada em um processo de abandono da individualidade que a leva (assim como ao marido) gradualmente à morte de si própria, não existindo mais em si mesmo, como afirma Amorim ao dizer que “a perda de individualidade conduz à morte-em-vida” (2008, p. 64).

Por fim, acreditamos que o conto “Os obedientes” traz em seu enredo uma carga dramática densa, mas que é conduzida com leveza pela narração por tratar principalmente de situações corriqueiras da vida do casal; incluindo o final trágico da personagem feminina, que é contado de forma breve sem alterar o tom de banalidade conferido pela narradora.

Finalmente, como já mencionado anteriormente, é possível perceber que os dois protagonistas apresentam aspectos duplos em sua personalidade por fazerem uso de uma máscara social que não é criada por eles, mas que ambos adotam. Dessa maneira, as personagens se desfazem de si mesmas através da cobertura do próprio rosto para, a partir do uso de uma máscara social, tentar fazer funcionar uma fórmula de relacionamento que lhes concedesse o sucesso no casamento. Para tanto, era necessário se desfazerem de suas individualidades, bem como manterem seus desejos íntimos ocultos; fardo esse que a personagem feminina decidiu não mais suportar.

### 3.2 LOUISE: “ELA ESTAVA BEBENDO O PRÓPRIO ELIXIR DA VIDA”

Atingimos a segunda parte desse terceiro capítulo voltando nossa atenção ao conto “A história de uma hora”. Publicado em 1894 pela revista *Vogue*, esse conto é um dos mais conhecidos da obra da autora oitocentista estadunidense Kate Chopin. Nosso foco novamente será direcionado à protagonista da narrativa, desta vez, Louise Mallard. Buscando a coerência com os objetivos específicos, que designou a este trabalho identificar a constituição do duplo na narrativa através da relação entre a personagem feminina e o masculino e a sociedade, bem como a morte como agente transformadora das protagonistas, intentaremos, de acordo com o que a narrativa nos oferece, alcançar essas metas.

“A história de uma hora” é uma narrativa curta – por volta de quatro páginas – e apresenta linguagem e organização facilmente compreensíveis, diferente, por exemplo, do conto de Guimarães Rosa, estudado anteriormente, que tem aproximadamente o mesmo tamanho e apresenta uma leitura densa e complexa. O tempo cronológico da narrativa de Kate Chopin não sofre alterações, seguindo a ordem linear. Porém, em um dado momento, a narrativa é contada em um tempo

psicológico, que é quando a personagem principal se senta de frente à janela e passa a idealizar o seu futuro.

Este conto, como os anteriormente analisados, apresenta poucos personagens; são eles: Louise Mallard (a protagonista), Brently Mallard (o marido de Louise), Josephine (a irmã de Louise), Richards (amigo de Brently) e os médicos. Louise é uma personagem redonda, a mais complexa do conto. Durante a narrativa ela se modifica e adquire aspectos diferentes das características demonstradas a princípio e diferentes do esperado para o feminino. As demais personagens não apresentam evolução durante a história, podendo ser consideradas personagens planas, com exceção dos médicos que aparecem apenas ao final da narrativa, que podem ser consideradas personagens tipo, pois são representativos apenas pelo grupo profissional a que pertencem.

O conto é narrado a partir de um narrador heterodiegético, pois ele não participa da história. Segundo Wisniewski, “Kate Chopin criou um narrador que, se não é seu alterego, é outra mulher, pois as descrições e pistas para que se desvende o caráter de Louise são de alguém que compreende sua situação e a perdoa” (2012, p. 274); concordamos que o narrador adota um ponto de vista feminista, porém, não consideramos possível confirmar que se trata de uma narradora, por esse motivo, adotaremos um termo neutro. Além disso, o narrador adota como perspectiva aos fatos da história a focalização onisciente, o que lhe dá a possibilidade de conhecer a história e colocar-se em posição de transcendência, tendo acesso, inclusive, ao interior das personagens, seus sentimentos e pensamentos.

O espaço externo onde a história se passa não é identificado no conto, pois todas as ações acontecem dentro da casa da família Mallard. Por outro lado, o ambiente físico, social e psicológico são verificáveis e são componentes indispensáveis para o universo narrativo. Quanto ao ambiente físico, são apresentados três espaços principais: o local onde a protagonista recebe a notícia da morte do marido, que pelas características apresentadas, como a porta de entrada e a escadaria, é possível que seja a sala de estar; o quarto onde ela se reclusa; e a área externa, por onde ela contempla a natureza; outros locais, como o trem e a redação do jornal onde Richards soube da notícia do desastre ferroviário são apenas citados. Em relação ao espaço social, percebe-se que se trata de um contexto patriarcal pela posição em que são colocados homens e mulheres, sendo

que todos os personagens masculinos derivam do espaço externo para o interno e a eles é atribuída uma ocupação enquanto às personagens femininas estão o tempo todo dentro de casa e parecem não ter ocupação alguma, dentre outros fatores que serão identificados no decorrer desta análise. O ambiente psicológico é demonstrado pelos sentimentos e pensamentos interiores da protagonista, que parte do sofrimento do luto à esperança do futuro que lhe aguardava e aos planos que podia, enfim, fazer para si própria.

Na narrativa, a protagonista Louise Mallard, que sofre de uma doença cardíaca – como nos alerta o narrador já no início do conto – recebe a notícia da morte do marido em um trágico acidente de trem. Recolhida em seu quarto após o choque inicial, ela começa a ver a beleza da vida de viúva que levaria daquele momento em diante. Sua liberdade acaba prematuramente quando seu marido, espantando a todos, retorna sem saber do ocorrido, fato esse que leva a protagonista à morte. Os médicos diagnosticaram que a causa da morte é alegria fulminante.

Nossa perspectiva de pesquisa é elencar, à luz da narrativa e das sugestões feitas no texto, os argumentos e marcadores textuais que denotam a utilização de uma máscara, principalmente relacionados à protagonista no seu papel de esposa em contraposição a uma face velada, que fica evidente no momento de reclusão no quarto. A partir disso, será possível conhecermos a personagem de forma mais profunda. Para tanto, com o objetivo de deixar claro que a protagonista sustenta as duas faces, consideramos necessária a organização da análise em dois momentos que, vez ou outra, irão se entrecruzar: a princípio mostrando a construção da protagonista enquanto esposa e, em seguida, quanto à sua nova posição de viúva.

Ponderando sobre o papel de esposa sustentado pela protagonista, são algumas as passagens em que fica evidente a descrição de apego e afeto conferida pelo narrador à senhora Mallard em relação ao seu marido, que serão reafirmados no decorrer de toda a narrativa. Essas qualidades lhes são designadas logo no primeiro período do parágrafo inicial, quando o narrador diz que “grandes cuidados foram tomados para levar-lhe de forma mais abrandada possível a notícia da morte de seu marido” (CHOPIN, 2011, p. 79)<sup>81</sup>, construindo uma imagem de enorme zelo para a mulher que poderia não aguentar o choque que a notícia provavelmente lhe

---

<sup>81</sup> “Great care was taken to break to her as gently as possible the news of her husband's death” (CHOPIN, 2004, p. 231).

causaria.

No parágrafo seguinte, o narrador prossegue na tarefa de construir uma imagem positiva da esposa. O trecho “chorou na mesma hora, com repentino e desenfreado abandono, no braço da irmã” (CHOPIN, 2011, p. 79)<sup>82</sup> fortalece e eleva o sentimento de luto que é esperado de uma mulher que acaba de perder o marido. Até então, não há espaço para dúvidas em relação a um sentimento sincero de perda da protagonista, visto que ela age de acordo com as emoções geradas no momento, afastada da razão. Além disso, apenas o narrador tem voz até então; através de uma focalização narrativa externa ele observa – e, por enquanto, apenas observa – as ações da cena.

Essa perspectiva vai mudar quando o narrador passa a fazer uso de sua onisciência, permitindo-nos acesso aos pensamentos da recém-viúva: “Ela sabia que choraria de novo quando visse as bondosas e ternas mãos cruzadas na morte; a face (que nunca tinha olhado senão com amor para ela) rígida e cinza e morta” (CHOPIN, 2011, p. 81)<sup>83</sup>. Assim, o sofrimento pela morte do marido continua a ser reafirmado, aumentando ainda mais a imagem positiva do casamento dos dois através da revelação do amor do marido por ela.

Esse trecho é importante, também, para deixar claro que o casamento possa parecer um fardo para a protagonista, como é sugerido no trecho “deixou-se afundar na poltrona, com todo o peso da exaustão física que assombrava seu corpo e parecia penetrar sua alma” (CHOPIN, 2011, p. 80)<sup>84</sup>, o marido a amava e parecia não representar-lhe nenhum mal ou perigo. Neste conto, portanto, não há antagonista ou vilão, podendo ser atribuído a culpa do fardo da protagonista unicamente ao casamento.

Já trancada em seu quarto, sua irmã, Josephine, implora para que ela abra a porta: “Louise, abra a porta! Eu imploro: abra a porta. Assim você vai ficar doente. O que você está fazendo, Louise? Pelo amor de Deus, abra a porta” (CHOPIN, 2011, p. 81)<sup>85</sup>. Através desse excerto, é possível ilustrar a visão que as pessoas próximas

---

<sup>82</sup> “She wept at once, with sudden, wild abandonment, in her sister's arms” (CHOPIN, 2004, p. 231).

<sup>83</sup> “She knew that she would weep again when she saw the kind, tender hands folded in death; the face that had never looked save with love upon her, fixed and gray and dead” (CHOPIN, 2004, p. 232).

<sup>84</sup> “Into this she sank, pressed down by a physical exhaustion that haunted her body and seemed to reach into her soul” (CHOPIN, 2004, p. 231).

<sup>85</sup> “Louise, open the door! I beg; open the door – you will make yourself ill. What are you doing, Louise? For heaven's sake open the door” (CHOPIN, 2004, p. 232).

a Louise têm dela, imaginando-a como fraca e frágil; inábil para viver sem um homem que a ampare, o que corrobora com a imagem de sensibilidade e passividade atribuída à mulher pela sociedade patriarcal.

Esse estereótipo de inferioridade, ao qual Louise é encaixada pelas pessoas à sua volta, pode ser comparado ao problema do feminismo existencialista cunhado por Simone de Beauvoir que é explicado por Zolin. Segundo ela,

A situação da mulher no mundo (a de oprimida) lhe nega a expressão normal de humanidade e frustra seu projeto humano de autoafirmação e autocriação. Enquanto os homens são encarregados de “remodelar a face da Terra”, apropriando-se dela, impondo-lhe sua marca, à mulher é vedada a possibilidade de ação. Além de estar aí, sua opressão está também, e principalmente, na crença de que o destino da mulher é ser passiva, uma vez que a passividade integra, irremediavelmente, sua natureza. Em vista disso, e não podendo rebelar-se contra a natureza, o mundo não lhe pertence e sua energia é canalizada para o narcisismo, o romantismo ou a religião. O acesso a elevados valores humanos, como o heroísmo, a invenção e a criação lhe é vedado (2009, p. 224).

Esses juízos criados sobre a protagonista constroem uma representação sobre ela que congrega sentimentos de fragilidade e submissão quanto a sua personalidade, bem como de consternação e luto à notícia da morte do marido. Dessa forma, é notória a preocupação com o sofrimento que a situação proporciona a Louise, revelando uma visão positiva sobre o seu casamento.

Assim como a personagem de “Os obedientes”, de Clarice Lispector – conto que já analisamos neste trabalho –, Louise Mallard também é acometida por um momento de epifania, que começa a ser construído a partir de sua entrada no quarto e ocorre durante a sua permanência no cômodo. O excerto “Lá ficava, de frente para a **janela aberta**, uma grande e **confortável poltrona**. Ela deixou-se afundar na poltrona, com todo o **peso da exaustão física** que assombrava seu corpo e parecia penetrar sua alma” (CHOPIN, 2011, p. 79-80) (grifos nossos)<sup>86</sup>, ilustra o ambiente que possibilita à protagonista experimentar esse estado de iluminação. As palavras grifadas no excerto são componentes fundamentais para que o momento de iluminação possa ocorrer, funcionando, na narrativa, como símbolos para esse

<sup>86</sup> “There stood, facing the open window, a comfortable, roomy armchair. Into this she sank, pressed down by a physical exhaustion that haunted her body and seemed to reach into her soul” (CHOPIN, 2004, p. 231).

entendimento. Nesse mesmo contexto, a “janela aberta” aparece como metáfora de uma abertura ou um espaço de deslumbramento para o mundo fora do ambiente opressor de sua casa; “a janela lhe oferece um mundo de sons e cores: ‘o topo das árvores’, ‘a evidência deliciosa da chuva’, ‘um vendedor estava gritando’, ‘músicas distantes’, ‘pardais estavam cantando’, ‘pedaços de céu azul” (MANGUEIRA, 2012, p. 213). É dali onde ela vê “na praça em frente à sua casa, as copas das árvores que estremeciam com a renovação da primavera. Havia no ar um **cheiro gostoso de chuva**” (CHOPIN, 2011, p. 80) (grifo nosso)<sup>87</sup>, sendo o “cheiro de chuva” também um demonstrativo de renovação, já que a água é símbolo de batismo e a primavera é a estação que traz com ela o sentimento de renascimento. A “poltrona confortável” é a representação do alívio e a representação simbólica da conquista do descanso por ter se livrado do pesado fardo da vida matrimonial, denunciado pelo “peso da exaustão física” (CHOPIN, 2011, p. 80)<sup>88</sup>. Além disso, “Na rua abaixo, um mascote anunciava aos gritos suas mercadorias. Alguém cantava, e as notas distantes da canção alcançavam-na vagamente, e incontáveis pardais gorjeavam no beiral do telhado” (CHOPIN, 2011, p. 80)<sup>89</sup>, aumentando ainda mais esse sentimento de revigoração.

Essa mesma visão de vinda de um novo tempo também é evidenciada no trecho “Havia pedaços de céu azul aparecendo aqui e ali no meio das nuvens que tinham se encontrado e se empilhado, umas sobre as outras no oeste, bem em frente à sua janela” (CHOPIN, 2011, p. 80)<sup>90</sup>. O céu nublado que Louise observa através da janela pode ser comparado à vida obscura e sem possibilidades em que estava submersa por causa do casamento, mas que agora se abria diante das novas probabilidades de liberdade trazidas pela viuvez. Sobre essa nova condição da personagem, Manguiera afirma que

Levando em conta o contexto em que escrevia Kate Chopin, para uma mulher ter condições de viver livremente sem a companhia de

<sup>87</sup> “[...] in the open square before her house the tops of trees that were all aquiver with the new spring life. The delicious breath of rain was in the air” (CHOPIN, 2004, p. 231).

<sup>88</sup> “[...] physical exhaustion that haunted her body” (CHOPIN, 2004, p. 231).

<sup>89</sup> “In the street below a peddler was crying his wares. The notes of a distant song which some one was singing reached her faintly, and countless sparrows were twittering in the eaves” (CHOPIN, 2004, p. 231).

<sup>90</sup> “There were patches of blue sky showing here and there through the clouds that had met and piled one above the other in the west facing her window” (CHOPIN, 2004, p. 231).

um homem e ainda manter uma postura digna de respeito, o estado de viuvez parece ser a forma mais apropriada para que a mulher tomasse o controle de sua vida (2012, p. 216).

Dessa forma, a condição de viúva da protagonista era a melhor maneira para que ela experimentasse a liberdade.

O momento da narrativa em que Louise está tomando consciência que está deixando sua condição de esposa, na qual permaneceu por tanto tempo, e começa a provar da nova condição de viúva é alternado de forma cuidadosa:

Sentou com a cabeça jogada para trás, recostada no espaldar estofado da poltrona, quase imóvel, exceto quando um soluço lhe subia na garganta e a fazia sacudir como uma criança que chorou até dormir e continua soluçando em seus sonhos (CHOPIN, 2011, p. 80)<sup>91</sup>.

Para fazer essa transição, o narrador une em um único parágrafo as ações mais simbólicas dos dois momentos, tristeza e renovação: o choro, que é representado pelo soluço como consequência natural do pranto demorado, e o conforto da poltrona, que é representativo do alívio trazido pela viuvez.

Ao mesmo tempo, o gosto por essa nova condição trazia para a protagonista sentimentos inexplicáveis, dos quais ela nunca havia provado. O medo que tomou conta de Louise quando ela sentiu que:

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, 2011, p. 80)<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> "She sat with her head thrown back upon the cushion of the chair, quite motionless, except when a sob came up into her throat and shook her, as a child who has cried itself to sleep continues to sob in its dreams" (CHOPIN, 2004, p. 231).

<sup>92</sup> "There was something coming to her and she was waiting for it, fearfully. What was it? She did not know; 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" (CHOPIN, 2004, p. 231).



fortalece a ideia de que, mesmo esperando e ansiando por isso, ela além de nunca ter provado deste sentimento, também não sabia do que se tratava e o quanto isso poderia afetá-la.

Ao demonstrar a inexperiência da protagonista em lidar com mudanças bruscas na vida, já que provavelmente jamais vivera de outra forma senão a que já estava acostumada, o narrador dá outras descrições sobre ela, incrementando outras características da personagem: “ela era jovem, com um rosto bonito e tranqüilo, cujos traços evidenciavam controle e mesmo certa força” (CHOPIN, 2011, p. 80)<sup>93</sup>. Esses atributos, ao mesmo tempo em que explicariam a falta de experiência dela, surpreende por sugerir que ela guardava dentro de si toda a vivacidade e intensidade da juventude, que não é demonstrado em momento algum do conto, exceto pela esperança de poder viver intensamente em sua condição de viúva.

Esse momento de iluminação extrapola o senso de Louise e eleva essa experiência a um nível de transe, quando ela não tem mais controle sobre si: “Mas agora havia em seu rosto um olhar fixo, inerte, que encarava o espaço muito ao longe, em um daqueles pedacinhos de céu azul. Não era um olhar de reflexão, mas, ao contrário, indicava uma suspensão de raciocínio” (CHOPIN, 2011, p. 80)<sup>94</sup> e oferece a ela um momento que, segundo Manguiera, é “o início de um período de reconhecimento próprio” (2012, p. 214).

O trecho “Quando desistiu da luta, uma pequena palavra sussurrada escapou de seus lábios mal e mal entreabertos. Ela a repetiu várias vezes entre os dentes: ‘livre, livre, livre!’” (CHOPIN, 2011, p. 80)<sup>95</sup> nos mostra uma manifestação bastante significativa, pois revela os desejos mais profundos da personagem, que mesmo sem saber nomear exatamente o que estava sentindo, ansiava pela liberdade que lhe era privada. É nesse trecho onde fica mais evidente o uso da máscara de esposa que ela utilizava.

Esta máscara, porém, assim como acontece no conto de William Faulkner “Uma rosa para Emily”, já analisado anteriormente, parece não ser criada pela protagonista a fim de alcançar algum objetivo que a beneficie de alguma forma. Isso

<sup>93</sup> “She was young, with a fair, calm face, whose lines bespoke repression and even a certain strength” (CHOPIN, 2004, p. 231).

<sup>94</sup> “But now there was a dull stare in her eyes, whose gaze was fixed away off yonder on one of those patches of blue sky. It was not a glance of reflection, but rather indicated a suspension of intelligent thought” (CHOPIN, 2004, p. 231).

<sup>95</sup> “When she abandoned herself a little whispered word escaped her slightly parted lips. She said it over and over under the breath: ‘free, free, free!’” (CHOPIN, 2004, p. 231).

porque Louise parece não conhecer outro modo de vida diferente do que levava. Não pode ser identificada em momento algum da narrativa alguma passagem ou sugestão feita pela narração de que ela tinha pretensões de mudança ou de conquistas próprias antes da epifania que sofreu no quarto, o que também explicaria o medo pelos sentimentos que tomavam conta dela naquele momento: “Ela estava começando a reconhecer essa coisa que se aproximava para possuí-la e esforçava-se para repeli-la com sua força de vontade” (CHOPIN, 2011, p. 80)<sup>96</sup>.

A metamorfose interior completa da personagem ocorre após ela tomar conhecimento da noção de liberdade e poder externar esse sentimento através da palavra “livre” sussurrada repetidamente. Com isso, “O olhar perdido e a posterior expressão de terror desapareceram de seus olhos. Eles ficaram vivos e radiantes. O batimento cardíaco acelerou, e o sangue pulsante aqueceu e relaxou cada polegada de seu corpo” (CHOPIN, 2011, p. 81)<sup>97</sup>. Ocorre, finalmente, além da conclusão do momento de transição da qual passava a personagem, seu reavivamento, quando ela é trazida de volta à consciência da epifania e transe que a acometera.

Outro ponto importante e, talvez, o mais simbólico para indicar essa transformação da protagonista é quando:

a personagem vai, aos poucos, assumindo uma nova personalidade, que se distancia da mulher passiva e submissa que ela mostrava ser anteriormente. A narrativa aponta essa mudança quando a protagonista deixa de ser chamada pelo sobrenome do marido, Mrs. Mallard, e passa a ser referida pelo seu primeiro nome, Louise. (MANGUEIRA, 2012, p. 216).

Essa mudança ressalta ainda a duplicidade carregada pela personagem, deixando nítido através do nome a manifestação do duplo.

Sendo, agora, desnecessário o uso dessa máscara, Louise pode imaginar uma vida diferente da que levava. Ainda através da janela, ela enxergou “[...] uma longa sequência de anos por vir que pertenceriam por completo a ela. Então, abriu e estendeu os braços bem abertos e deu as boas-vindas a todos os anos futuros”

<sup>96</sup> “She was beginning to recognize this thing that was approaching to possess her, and she was striving to beat it back with her will” (CHOPIN, 2004, p. 231).

<sup>97</sup> “The vacant stare and the look of terror that had followed it went from her eyes. They stayed keen and bright. Her pulses beat fast, and the coursing blood warmed and relaxed every inch of her body” (CHOPIN, 2004, p. 231-232).

(CHOPIN, 2011, p. 81)<sup>98</sup>, demonstrando a impossibilidade de viver por conta própria enquanto era casada, denunciando que os anos passados eram regidos pelo marido. Essa condição pode ser facilmente equiparada ao pensamento machista, ainda no século XX, de que fala Virginia Woolf (2004, p. 61) na célebre obra *Um teto todo seu*: “a ‘essência de ser mulher’, dizia o Sr. Greg enfaticamente, ‘é que *elas são sustentadas pelos homens e servem a eles*’”. Ainda que durante a narrativa não haja nenhuma referência sobre abuso e poder de Brently Mallard em relação a Louise, o desejo de liberdade e de autoafirmação denuncia esse regime de superioridade do masculino no casamento.

Isso fica claro, também, quando, em seguida, a protagonista apresenta uma significação muito negativa sobre o casamento, definindo-o como “uma persistência cega com a qual homens e mulheres acreditam ter o direito de impor uma vontade própria sobre outrem” (CHOPIN, 2011, p. 81)<sup>99</sup>, buscando de forma ríspida traduzir sua própria experiência de matrimônio, destruindo definitivamente a ideia de que era feliz no casamento como todas as pessoas ao seu redor imaginam graças à forma como ela própria agia e escondia sua infelicidade em favor de uma falsa aparência.

Livrando-se dos muros que a reprimiam e podendo, agora, refletir sobre sua vida de forma autônoma, Louise passa a se reconhecer de outra forma. O trecho “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 de seu ser? – Livre! Corpo e alma livres!” (CHOPIN, 2011, p. 81)<sup>100</sup> revela uma mudança de pensamento importante, mostrando que a protagonista coloca o amor como algo secundário em relação à autoafirmação, que ela põe como primordial.

Essa atitude de Louise é completamente contrária ao ideal de feminino pensado pelo patriarcado, quando este sugere que a mulher ao tentar “usar o seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa”, como afirma Zolin (2004, p. 220).

Esse pensamento corrobora, ainda, com o de Manguiera quando ele afirma

<sup>98</sup> “[...] a long procession of years to come that would belong to her absolutely. And she opened and spread her arms out to them in welcome” (CHOPIN, 2004, p. 232).

<sup>99</sup> “[...] that blind persistence with which men and women believe they have a right to impose a private will upon a fellow-creature” (CHOPIN, 2004, p. 232).

<sup>100</sup> “What could love, the unsolved mystery, count for in face of this possession of self-assertion which she suddenly recognized as the strongest impulse of her being! ‘Free! Body and soul free!’” (CHOPIN, 2004, p. 232).

que:

em uma atitude antirromântica, atitude típica do momento literário em que escrevia Chopin, a personagem reconhece que, maior do que o sentimento ou maior do que ele significa, lhe é superior a liberdade e a vida própria que ela está prestes a experimentar (2012, p. 216).

O autorreconhecimento foi fruto da possibilidade de pensar sobre si mesma, algo que lhe era castrado quando casada, já que a mulher levava a vida que o homem projetasse para ela.

Além disso, outro ponto importante na narrativa em que a protagonista demonstra pensamentos e sentimentos que destoam do estereótipo que é criado pelo patriarcado para as mulheres, é a descrição do sentimento que marido e esposa tinham em relação ao outro. Quanto a Brently Mallard, o narrador diz que ele “nunca tinha olhado senão com amor para ela”<sup>101</sup> (CHOPIN, 2011, p. 81), denotando carinho e cuidado do marido em relação à esposa, o que também o diferencia do estereótipo masculino muitas vezes criado para se opor ao da mulher frágil e doente; já em relação à Louise, “ela o tinha amado – às vezes. E muitas vezes não” (CHOPIN, 2011, p. 81)<sup>102</sup>, opondo-se relativamente à posição do marido.

Esse pensamento da protagonista revela uma postura genial que destoa do estereótipo feminino de cultivo e zelo pelo casamento. Essa postura diferenciada da personagem a eleva a um patamar superior na relação consigo mesma, ostentando autoconfiança e independência, algo possível apenas com a morte do marido, que, mesmo inesperada, parece não ter sido tão mal vista pela mulher. Através do excerto “Ela não ouviu a história como muitas outras mulheres já ouviram, com uma entorpecida inabilidade para aceitar o que significava” (CHOPIN, 2011, p. 79)<sup>103</sup>, o narrador dá vazão para interpretar que houve aceitação rápida da morte do marido, sem questionamentos e nem consternação, embora tenha havido tristeza. Por si só esses elementos já dão à personagem aspectos contrários aos esperados de uma mulher recém-viúva, desconstruindo o estereótipo de

<sup>101</sup> “[...] had never looked save with love upon her” (CHOPIN, 2004, p. 232).

<sup>102</sup> “And yet she had loved him--sometimes. Often she had not” (CHOPIN, 2004, p. 232).

<sup>103</sup> “She did not hear the story as many women have heard the same, with a paralyzed inability to accept its significance” (CHOPIN, 2004, p. 231).

sensibilidade geralmente atribuído ao feminino.

Ao se aproximar do final do conto, o narrador vai deixando cada vez mais óbvia a transformação que a protagonista estava sofrendo graças às possibilidades de mudança de vida que lhe vinham à imaginação através da janela. Ao mesmo tempo, freia os devaneios da viúva para trazer de volta à cena a quase esquecida preocupação dos familiares fora do quarto, unindo ambas as situações no excerto: “Vá embora! Não vou ficar doente’. Não – ela estava bebendo o próprio elixir da vida através daquela janela aberta” (CHOPIN, 2011, p. 81)<sup>104</sup>. Interessante mencionar que mais da metade do conto se passa no quarto, sendo a metamorfose psicológica de Louise a maior cena do conto. Isso nos permite inferir que o processo de reconhecimento de si e a libertação da protagonista de uma máscara social para o feminino constituem os pontos mais importantes da narrativa.

De forma ilustrativa e óbvia, a mudança da protagonista fica ainda mais clara quando o narrador compara o pensamento dela em dois momentos diferentes de sua vida, o de um passado recente e um atual:

Sua imaginação corria solta por aqueles dias que teria pela frente. Dias de primavera e dias de verão e todo tipo de dias só seus. Sussurrou uma reza curta: que a vida fosse longa. Ainda ontem pensara, com um estremecimento de medo, que a vida poderia ser longa (CHOPIN, 2011, p. 82).<sup>105</sup>

Esse trecho revela o descontentamento com o casamento, chegando ao ponto de desejar uma vida curta, quando ainda ligada ao marido, em contraste com a nova condição, a viuvez, em que se ambiciona muito tempo para poder aproveitar dela. Entende-se que no primeiro momento, quando casada, ela apenas cumpria um papel que não lhe agradava, mas que lhe fora imposto; já no segundo momento, o futuro de viúva, ela teria como viver de acordo com sua própria vontade, sem seguir imposições.

A metamorfose da protagonista atinge seu ponto máximo quando deixa de

<sup>104</sup> “Go away. I am not making myself ill.’ No; she was drinking in a very elixir of life through that open window” (CHOPIN, 2004, p. 232).

<sup>105</sup> “Her fancy was running riot along those days ahead of her. Spring days, and summer days, and all sorts of days that would be her own. She breathed a quick prayer that life might be long. It was only yesterday she had thought with a shudder that life might be long” (CHOPIN, 2004, p. 232).

ser apenas psicológica e passa a ser também física. Esse é o momento final da transformação depois do período de iluminação pela qual ela passou no quarto, que fica explícito no trecho “Ergueu-se por fim e abriu a porta para a importunação de sua irmã. Havia um triunfo febril em seu olhar, e ela caminhou, sem perceber, como uma deusa da Vitória” (CHOPIN, 2011, p. 82)<sup>106</sup>. Essa comparação é categórica porque na mitologia grega, a deusa da Vitória – chamada Nice – carrega a imagem de uma mulher alada, forte, com pose de altivez e imponência. Agora, sua postura muda de acordo com o modo como pretende viver a partir de então, com altivez e propriedade sobre si mesma, portando-se com autoridade e suntuosidade, tal como simboliza a deusa da Vitória.

Aproximando-se do final do conto, Louise encaminha-se para descer as escadas com a irmã quando é surpreendida pela chegada do marido, que todos pensavam estar morto:

Alguém abria a porta da frente com a chave da casa. Era Brently Mallard que estava entrando, um pouco empoeirado da viagem, serenamente carregando sua maleta de viagem e seu guarda-chuva. Ele estivera bem longe da cena do acidente e nem mesmo sabia que ocorrera um acidente. Ficou pasmo com o choro esganiçado de Josephine; com o rápido movimento de Richards para escondê-lo da vista da esposa (CHOPIN, 2011, p. 82)<sup>107</sup>.

Esse fato é responsável por levar a protagonista à morte. É daí que surge a grande ironia do conto: caso o narrador se conservasse na posição de observador e adotasse a focalização externa por todo o conto, provavelmente o diagnóstico dos médicos que apontaram que Louise havia morrido de “alegria fulminante” (CHOPIN, 2011, p. 82)<sup>108</sup> poderia ser aceito com facilidade pelo leitor. Porém, ao adentrar o interior da protagonista e revelar seus sentimentos, toda a perspectiva muda e o diagnóstico de felicidade passa a ser a maior ironia do conto.

---

<sup>106</sup> “She arose at length and opened the door to her sister's importunities. There was a feverish triumph in her eyes, and she carried herself unwittingly like a goddess of Victory” (CHOPIN, 2004, p. 232).

<sup>107</sup> “Some one was opening the front door with a latchkey. It was Brently Mallard who entered, a little travel-stained, composedly carrying his grip-sack and umbrella. He had been far from the scene of the accident, and did not even know there had been one. He stood amazed at Josephine's piercing cry; at Richards' quick motion to screen him from the view of his wife” (CHOPIN, 2004, p. 232).

<sup>108</sup> “Joy that kills” (CHOPIN, 2004, p. 232).

Além disso, outra interpretação sobre a morte de Louise seria possível. Segundo Wisniewski,

De uma perspectiva feminina, é possível compreender a morte de Brently como a libertação de um casamento infeliz. Supondo-se que o narrador fosse um homem, a morte de Louise seria interpretada como uma punição por seu sentimento de alegria (2012, p. 274).

Essa afirmação reforça a hipótese de que se trata de um narrador que adota um ponto de vista feminista. Mas, mais importante que isso, demonstra o quanto uma linha interpretativa e a maneira como a história foi contada interfere no entendimento deste enquanto um texto literário, e a ambiguidade condicionada pela escrita de Kate Chopin é a responsável por permitir diversas leituras sobre um único texto.

Dessa forma, o texto apresenta a personagem através de momentos que evidenciam felicidade no casamento contrastando com passagens que denunciam a farsa que esse casamento feliz representava, que veio à tona quando a personagem se vê viúva e pode, enfim, refletir sem culpa sobre a sua situação pessoal e afetiva. Nesse sentido, o uso da máscara no primeiro momento esconde a vivacidade da juventude, pois todos os planos que ela faz para o futuro enquanto está no quarto eram abafados pelo casamento, como nos diz Manguiera ao afirmar que “da leitura do conto fica a certeza de que o feminino é apagado dentro da instituição casamento, graças à presença voluntariosa do masculino” (2012, p. 217).

Assim, a Sra. Mallard e Louise apresentam-se como duplos da mesma pessoa que ansiava pela liberdade tão profundamente que nem ela própria conhecia seus sentimentos e a experimenta durante pouco tempo, como revela o próprio título do conto, que resume a vida da personagem ao curto espaço de tempo em que ela se viu viúva. Dessa maneira, para que pudesse conviver entre o esperado socialmente e seus desejos interiores, Louise reveste-se de uma máscara metafórica para poder seguir os preceitos do patriarcado e, por outro lado, esconder a felicidade macabra pela morte do marido.

Essa máscara que Louise ostenta durante o tempo em que esteve casada até o momento da epifania, porém, parece não ser uma criação dela mesma. A máscara é forjada naturalmente, fruto do que se convencionou ser o papel de uma

mulher e esposa no contexto patriarcal. Por esse motivo, a falta de ambições durante o casamento, o estranhamento sobre as sensações que se apropriavam dela e a culpa pelo que estava sentindo – “Uma intenção generosa ou uma intenção cruel faziam o ato parecer igualmente criminoso enquanto ela o examinava naquele breve momento de revelação” (CHOPIN, 2011, p. 79)<sup>109</sup> – são as reações naturais a essa máscara que era estranha a ela mesma.

Assim, o grande agente transformador da personagem e a ação impulsionadora de toda a narrativa é a morte. E ela aparece fortemente em duas maneiras: de forma simbólica e de forma real. Para Manguiera (2012, p. 217), “se antes a morte é simbólica, uma vez que a personagem diz não viver completamente devido ao poder que a figura do marido exerce sobre ela, agora a presença dele vem para acabar de vez com todos os sonhos que ela criou para si”. Dessa forma, é a certeza da morte do marido que faz Louise finalmente ser trazida à vida; e é o retorno da presença dele que a leva à morte.

Compreendemos, finalmente, que “A história de uma hora” se encaixa em uma perspectiva de duplo que congrega principalmente a conflitante dicotomia entre masculino e feminino, que nos mostra a situação da mulher em tempos de difícil aceitação de sua presença como sujeito ativo, pensante e crítico dentro de uma cultura tecida por homens. Por esse motivo, a protagonista é constituída de duas faces, sendo uma representada metaforicamente por uma máscara forjada pela instituição do casamento que aparenta a felicidade nessa condição em que ela se encontrava; enquanto a outra, o rosto escondido, representa seus desejos reprimidos, que estiveram escondidos tão secretamente que ela mesma não tinha conhecimento deles até ser tomada pela epifania que a morte do marido lhe causou.

### 3.3 CONFLUÊNCIAS NARRATIVAS: “SE ESTA É QUE ERA A REALIDADE, NÃO HAVIA COMO VIVER NELA”

Sob diversos rótulos que já foram criados através das pinturas, das esculturas, da literatura, dos mitos, dentre outras formas de arte inspirados pela

---

<sup>109</sup> “A kind intention or a cruel intention made the act seem no less a crime as she looked upon it in that brief moment of illumination” (CHOPIN, 2004, p. 232).



sociedade, por uma ideologia dominante ou mesmo pela imaginação, a mulher já se viu retratada de diversas maneiras: através de deusas, ninfas, monstros, demônios, anjos, etc. E cada uma dessas representações traz com ela simbologias importantes para entendermos como o feminino foi visto através dos tempos e quais posições ele ocupa no imaginário social e artístico.

Como visto no capítulo dois, foram apresentadas duas protagonistas mulheres que fogem do estereótipo de benevolência e passividade das quais várias personagens femininas foram rotuladas na literatura mundial através dos tempos. Essas personagens tinham consciência do papel que tinham que desempenhar perante a sociedade para não gerar estranhamento em suas ações, a fim de agirem de forma velada para conquistar liberdade e realização pessoal. Esse tipo de ação é comum principalmente na literatura de crítica feminista.

Porém, assim como não é possível mais conferir a submissão como característica comum a todas as personagens femininas como no passado, como o movimento literário feminista afirmou mais fortemente através do Modernismo, seria ingênuo esperar que a partir desse movimento se extinguissem os “anjos do lar”, as personagens subservientes e passivas e se proliferassem em massa modelos de mulheres independentes, fortes e ativas na ficção.

O movimento feminista surgiu como forma de propor um novo lugar para a mulher na sociedade, sendo sua maior bandeira a liberdade. Por esse motivo, acreditamos que simultâneo à liberdade de poder lutar pela vida autônoma, há o direito de permanecer na dependência, mesmo sendo essa uma escolha própria ou a falta de uma escolha, como visto através das personagens dos contos “Os obedientes”, de Clarice Lispector, e “A história de uma hora”, de Kate Chopin, analisados neste capítulo. Neste sentido, verificaremos as aproximações e afastamentos nesses contos que trazem consigo protagonistas femininas que, diferente das analisadas anteriormente neste trabalho, não conseguem transformações importantes nas suas vidas, vivendo à mercê de um relacionamento que não lhes permitia liberdade e a experimentação da individualidade.

Através da apreciação atenta desses textos, foi possível percebermos algumas claras semelhanças entre eles, bem como divergências. Dentre elas, podemos citar, de maneira geral, o fato de serem narrativas muito curtas e que apresentam pouquíssimos personagens, sendo que nos dois contos as personagens femininas ganham destaque. Por outro lado, diferenciam-se pela presença dos

maridos na narrativa, que, no conto de Chopin, essa figura masculina quase não participa da narrativa, enquanto que no conto clariciano ganha quase tanta importância quando a esposa. No entanto, em outros momentos, foi necessário um olhar mais acurado para notar relações entre eles que estavam subentendidas ou participassem dos não-ditos que são comuns a todos os textos, principalmente aos literários.

A princípio, os títulos dos contos chamam atenção por suas objetividades. Em “Os obedientes”, não poderia haver adjetivo que melhor descrevesse as personagens do conto, pois elas permanecem na obediência à sociedade o máximo de tempo possível, até o momento em que a esposa não suporta mais viver dessa forma e, para não desobedecer e sofrer as consequências em vida faz uso da morte para se livrar de uma existência que lhe desagrada. Já em “A história de uma hora”, o título acrescenta uma informação a mais ao conto: o período em que se passou a narrativa, já que em momento algum é informado cronologicamente o tempo em que as ações acontecem. Assim, no primeiro conto, a informação dada no título é confirmada pelo comportamento do casal que é descrito através de um longo período de tempo, diferente do segundo conto, que prescreve um período curto aos acontecimentos do enredo.

É interessante notar que, se formos levar em conta as ações apresentadas nos enredos, o conto de Clarice Lispector acontece em um período de tempo cronológico menor que o do conto de Kate Chopin. Isso porque, embora o conto da americana se passe em apenas uma hora, várias ações são realizadas: a notícia da morte do marido é contada, Louise começa a chorar, dirige-se ao seu quarto, senta-se na cadeira e contempla a paisagem através da janela, a epifania surge, sua irmã bate na porta do quarto preocupada, dentre tantas outras ações. Já no conto da brasileira, as únicas ações concretas em um tempo cronológico são a mordida da maçã, a autocontemplação através do espelho e o suicídio; todas as outras ações acontecem em um tempo anisocrônico, em que a narradora controla o tempo a fim de condensá-lo.

Esse controle temporal da narrativa tem influência direta com o modo narrativo dos contos. A princípio, destacamos que os dois contos são de autoria feminina: Clarice Lispector e Kate Chopin. Além disso, ambos os narradores adotam um ponto de vista feminista. No conto clariciano fica evidente através da própria narradora que ela pertence ao gênero feminino – não ficando claro se se trata de

uma mulher ou de um animal, como é sugerido pelas atitudes animais de saltar e lambar –; já no conto de Chopin, a distinção sexual não é tão evidente, mas, é perceptível que quem narra utiliza um tom moderado que penetra no interior da protagonista e a compreende e perdoa, como defendido por Wisniewski (2012), bem como a partir da focalização utilizada que permite a ironia e nos leva à conclusão de que a morte da protagonista foi uma libertação da vida de opressão que ela tinha no casamento, diferente do que o diagnóstico dos médicos propôs. Segundo Wisniewski (2012), caso o narrador adotasse um ponto de vista inclinado ao patriarcal, certamente a narração nos levaria a considerar a morte de Mrs. Mallard como um castigo pela sua ideologia libertadora.

Ainda sobre os narradores, percebemos que ambos têm participação diferente nos contos. A narradora de “Os obedientes”, como pode ser observado através do texto, apresenta uma narração comprometida, pois, segundo ela mesma, ela foi afetada pela própria história e pelo seu recontar, já que não se trata mais de um fato e virou apenas sua repercussão. Além disso, ela confessa ter que se controlar para não conduzir a história a favor de um lado por já estar afundada demais, mas acaba dando mais espaço e destaque à mulher. Por outro lado, o narrador de “A história de uma hora” não parece comprometer a história por questões pessoais, se atendo principalmente a relatar as ações das personagens, além de penetrar no íntimo da protagonista, revelando seus sentimentos e pensamentos. Porém, além da personagem feminina não dividir o protagonismo com ninguém – sendo foco principal durante todo o conto –, e descrevendo seus pensamentos a fim de gerar identificação e simpatia com ela, o modo como é conduzida a história sugere a sua absolvição.

Quanto à apresentação física das personagens, elas não ocorrem no início do conto através de uma apresentação dedicada a elas, mas, sim, no decorrer da narrativa, somente quando se faz necessária para o enredo. Em relação a Louise, ela é retratada da seguinte maneira: “Ela era jovem, com um rosto bonito e tranquilo, cujos traços evidenciavam controle e mesmo certa força” (CHOPIN, 2011, p. 80)<sup>110</sup>; como defendido anteriormente, a caracterização da personagem enquanto jovem e forte, que evidencia a vivacidade típica da juventude, se contrapõe à vida de passividade que ela levava sob o domínio do masculino. Quanto à personagem do

---

<sup>110</sup> “She was young, with a fair, calm face, whose lines bespoke repression and even a certain strength” (CHOPIN, 2004, p. 231).

conto clariciano, ela é descrita como portadora de “uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos... [...] com cinquenta e tantos anos” (LISPECTOR, 1998, p. 87). Essas características apresentam uma mulher sem força, pois segundo Chevalier (2005, p. 330) “perder os dentes é perder força agressiva, juventude, defesa: é um símbolo de frustração, de castração, de falência”.

Em ambas as narrativas as personagens são descritas através do narrador que nos apresenta características sobre elas no decorrer da narrativa. Porém, tão importante quanto os atributos físicos, a nomeação (ou não-nomeação) das personagens nos diz muito sobre elas. No conto “Os obedientes”, as personagens não são nomeadas, possivelmente para tratá-los com neutralidade, sem que representem realmente algum indivíduo particular, mas apenas sejam arquétipos de um casal. Já no conto estadunidense, a personagem feminina é identificada a princípio pelo sobrenome que recebeu do marido a partir do casamento – Mrs. Mallard –, destituindo-a de sua individualidade e passando a ser sombra do nome do esposo. Seu primeiro nome, Louise, só é revelado após a epifania que lhe acomete no quarto, após a notícia da morte do marido, enquanto ela idealiza um futuro de liberdade para si.

Outro ponto relevante para as narrativas e que lhes confere dinamismo diz respeito ao espaço em que elas acontecem. Ambos os contos se passam em três diferentes tipos de espaço: o físico, o social e o psicológico. O físico, nos dois casos, se resume ao interior da casa das protagonistas – embora no conto de Chopin a protagonista enxergue a paisagem através da janela, porém, o exterior lhe alcança apenas dentro da casa. Quanto ao espaço social, ambos demonstram o ambiente heterossexual de casais casados pertencentes a uma sociedade conservadora com características patriarcais, atenuado pelo fato dos maridos trabalharem fora de casa e as mulheres se conservarem em casa e em afazeres considerados femininos. Em relação ao espaço psicológico, ele tem importância diferente em cada conto: no brasileiro, esse ambiente é explorado para mostrar os sentimentos e pensamentos das personagens no passado, como forma de gerar expectativa quanto às consequências que a vida do casal teria no desfecho da narrativa; já no conto estadunidense, o interior da personagem é invadido para demonstrar as emoções e sentimentos que a povoam a partir da contemplação pela janela, denunciando suas esperanças e desejos em relação ao futuro que lhe espera enquanto viúva. Dessa forma, enquanto no primeiro conto a maior parte da narrativa relata a vida de

casados dos protagonistas – fala sobre o passado –, no segundo, pouco ou nada é relatado sobre a vida do casal, e a maior parte do texto está reservada à mudança que a protagonista experimenta e suas projeções para o seu futuro.

Em relação à organização textual, a narradora do conto brasileiro dispensa grande parte da narrativa para descrever o comportamento das personagens no casamento, insistindo numa conduta de mesmice e passividade quanto ao cotidiano do casal protagonista. Assim, a rotina desse casamento se mostra chata e cansativa, embora as personagens transmitam ao grupo social ao qual pertencem a aparência de felicidade e de relacionamento sólido, ainda que em seu interior cada um deseje a felicidade através de outros companheiros. No caso de “A história de uma hora”, é mais clara a imagem positiva do casamento, pois, por diversas vezes, essa ideia é reforçada através do texto, como, por exemplo, quando é demonstrado o cuidado dedicado à esposa para que lhe contassem a notícia do acidente de trem, o choro repentino, bem como tantos outros demonstrativos de tristeza que são apresentados no decorrer da história, a preocupação da irmã, Josephine, imaginando que a protagonista poderia adoecer graças ao sofrimento da perda, etc. Essa imagem é desfeita apenas quando o narrador invade os pensamentos da protagonista e apresenta os verdadeiros sentimentos dela em relação ao casamento.

Nos dois contos encontramos acepções feitas sobre casamento. No conto clariciano, a narradora através do comentário “esse homem e essa mulher começaram – sem nenhum objetivo de irem longe demais e não se sabe levados porque razões pessoas têm – começaram a tentar viver mais intensamente” (LISPECTOR, 1998, p. 82) se questiona sobre a necessidade e a obrigatoriedade de cultivar relacionamentos duradouros, numa referência clara ao casamento que, neste caso, vivê-lo mais intensamente representa tentar salvá-lo do fracasso. No conto, mesmo que as personagens não estivessem felizes com o matrimônio, tentavam a todo custo alongá-lo e permanecerem nele. Já no caso de Louise, através do narrador, ela apresenta uma definição de casamento muito mais objetiva. Segundo ela, trata-se de “uma persistência cega com a qual homens e mulheres acreditam ter o direito de impor uma vontade própria sobre outrem” (CHOPIN, 2011, p. 81)<sup>111</sup>. Dessa forma, através da própria experiência de casamento ela demonstra

---

<sup>111</sup> “[...] that blind persistence with which men and women believe they have a right to impose a private will upon a fellow-creature” (CHOPIN, 2004, p. 232).

descontentamento em relação ao controle que a relação matrimonial permite aos sujeitos envolvidos. Corroboramos com Manguiera, quando ele diz que

Embora o pensamento da personagem mostre que tanto o homem quanto a mulher impõem sobre o outro as suas vontades, temos que levar em conta o fato de que o texto foi escrito em um momento histórico-cultural totalmente regido pelo patriarcado, o que confere ao feminino uma posição inferior diante da vontade do masculino (2012, p. 215).

Assim, embora ambos comunguem de poder sobre o outro no casamento, acreditamos que a situação de maior inferioridade do casamento é destinada às mulheres graças à influência do patriarcado comum ao período em que o conto foi escrito.

Por esse motivo, quando surge diante das protagonistas a possibilidade de uma vida diferente da que elas levavam, é causado estranhamento e certo medo, o que as leva a relutarem. Esses momentos aconteciam com frequência com a protagonista de “Os obedientes”, principalmente quando se sentava para remendar roupas e a realidade vinha e trazia consigo com clareza a situação em que ela se encontrava no casamento: “O modo súbito do ponto cair no i, essa maneira de caber inteiramente no que existia e de tudo ficar tão nitidamente aquilo mesmo – era intolerável” (LISPECTOR, 1998, p. 85). Dessa forma, ela tomava consciência que o seu eu cabia inteiramente dentro de si e que sua vida havia se tornado automática. Já Louise vivia na realidade e é justamente por isso que não nutria expectativas em relação a um futuro diferente, pois, dentro do casamento, sabia que sua vida não mudaria. Porém, após a notícia da morte de Senhor Mallard, ela vai aos poucos descobrindo outra e uma nova realidade. Não se tratava propriamente de um sonho de como sua vida poderia ser daquele momento em diante, mas de uma idealização do que é possível.

Essas novas realidades causam amedrontamento justamente por pertencerem ao desconhecido. Ora, a protagonista do conto clariciano tinha mais de cinquenta anos e um relacionamento duradouro com o marido. Além de pertencer a uma casta, como nos diz a narradora, que muito provavelmente veria com maus olhos o desmanche do casamento dos protagonistas, ainda estaria descumprindo os

votos que fizera com o marido e consigo mesmo. Além disso, que vida poderia estar lhe esperando fora do casamento? E mais: ela encontraria o outro homem que a salvaria àquela altura vida? Muitos questionamentos poderiam ter sido gerados na mente dessa personagem para que a fizesse ter tanto medo da realidade que fugisse dela sempre que possível. O mesmo acontece com Louise. Ao provar da realidade provável da qual poderia viver enquanto viúva, a personagem também se assusta como mostrado no trecho “Ela estava começando a reconhecer essa coisa que se aproximava para possuí-la e esforçava-se para repeli-la com sua força de vontade” (CHOPIN, 2011, p. 80)<sup>112</sup>. Esse medo também é causado pelo desconhecimento de uma nova forma de viver. Além disso, havia certo sentimento de culpa por estar provando um sentimento positivo a partir da morte do marido: “Uma intenção generosa ou uma intenção cruel faziam o ato parecer igualmente criminoso” (CHOPIN, 2011, p. 79)<sup>113</sup>.

Esse medo também tem relação com a autoanulação que essas mulheres sofreram a partir do casamento, ambas em favor de um relacionamento em que vivem à sombra do marido, sendo que, no conto brasileiro, a anulação ocorre de forma mútua: homem e mulher se anulam a favor de seu relacionamento, diferente do conto estadunidense, em que apenas a mulher é anulada em favor de um casamento onde o masculino ocupa lugar de superioridade. Mas, mesmo vendo a anulação como imposta ao marido e à mulher, no conto de Clarice Lispector, percebemos que, nessa relação, é dada ao marido a possibilidade de sempre estar longe do lar, o espaço que simboliza a união dos dois. O que não é oferecido ao feminino.

É importante frisar, também, a maneira como esses futuros possíveis são pensados. A experimentação da liberdade feita pelas duas protagonistas ocorre de maneiras diferentes, porém, ambas são carregadas de simbologias. No conto brasileiro, essa apreciação ocorre quando as personagens tocam o chão: “Não poderia permanecer muito tempo assim, sem risco de afogar-se, pois tocar no fundo também significa ter a água acima da cabeça. Eram assim os seus momentos concretos” (LISPECTOR, 1998, p. 84). Essa metáfora é completamente coerente com o modo como a narradora descreve os comportamentos e o cotidiano do casal:

---

<sup>112</sup> “She was beginning to recognize this thing that was approaching to possess her, and she was striving to beat it back with her will” (CHOPIN, 2004, p. 231).

<sup>113</sup> “A kind intention or a cruel intention made the act seem no less a crime as she looked upon it in that brief moment of illumination” (CHOPIN, 2004, p. 232).

imaginando, por exemplo, a vida dessas personagens como uma piscina funda e sem margens, elas não têm outra alternativa se não boiarem de modo que consigam respirar. O ato de boiar significaria, metaforicamente, a irrealidade, pois é no fundo onde elas encontram a realidade, como acontece no famoso ditado popular “sonhar sem tirar os pés do chão”. Por esse motivo, tocar a realidade para eles significa um mergulho que deve ser breve para que não se perca o ar. Já no conto de Chopin, a experimentação de uma nova realidade ocorre através de uma simbologia muito mais conhecida na literatura: a janela, que representa a abertura para as influências vindas de fora. É através dela que a protagonista tem contato com o mundo exterior à casa, e é através dela que Louise é tomada pelas sensações que lhe permitem o reavivamento. Vale salientar, ainda, que a simbologia da janela também é encontrada no conto clariciano, mas com outra finalidade: a de servir para a protagonista como escapatória da vida que levava.

Nesse momento anterior à epifania, as protagonistas, mesmo tendo uma trajetória de submissão semelhante, encontravam-se interiormente em situações diferentes. Louise cai na poltrona com todo o fardo pesado que carregava no casamento e, aos poucos, vai-se aliviando desse fardo enquanto as percepções de nova vida lhe alcançavam os sentidos. Já a protagonista do conto clariciano, ao contrário, sustenta-se leve durante o casamento, o que era necessário para manter seu estado de flutuação e irrealidade. Somente através do autorreconhecimento no espelho é que o peso da idade e da falta de vida que ela nutriu até então a afunda na realidade.

Talvez um dos maiores pontos de aproximação entre os contos seja a epifania que acomete as protagonistas em momentos decisivos das narrativas analisadas. Em “Os obedientes”, a epifania ocorre motivada pela quebra de um dente ao morder uma maçã – simbologia que faz referência ao fruto do conhecimento mordido por Eva no livro *Gênesis* – que a leva a se olhar no espelho, canal através do qual se reconhece tal qual é. Nesse caso, a personagem olha de fora, através do reflexo, para dentro de si, reconhecendo-se como uma mulher de meia idade e que havia perdido metade da vida em favor de uma máscara que ela acreditava ser a chave da felicidade. Já Louise passa por esse momento de epifania após saber da morte do marido, em um momento de profunda dor e reflexão recolhida em seu quarto. O autorreconhecimento que ela adquire também ocorre do exterior para o interior: “ela podia sentir aquilo saindo do céu de um modo arrastado,



aproximando-se dela pelos sons, pelos cheiros, pela cor...” (CHOPIN, 2011, p. 80)<sup>114</sup>. Assim, enquanto a primeira contempla sua interioridade através da própria imagem refletida no espelho, esta última contempla o exterior que penetra nela através da janela.

Em ambos os momentos epifânicos pelos quais passam as protagonistas femininas dos contos, podemos perceber um elemento comum aos dois: eles se dão através do olhar. Segundo Oliveira,

Esse é tema recorrente em Clarice Lispector. O “olhar” das personagens promove um desdobramento delas – a alteridade – que passam a ver-se como um outro, desdobrando-se. Há a necessidade de verem o outro para, assim, verem-se a si próprias. E essa visão de si mesmas é evitada por essas personagens frequentemente (2003, p. 262).

Dessa maneira, é a partir do olhar que acontecem as epifanias: em um caso o olhar para dentro de si através do espelho, e, em outro, o olhar para fora, de onde vieram sensações que alcançam seu interior provocando reflexões sobre si mesma.

Nas duas narrativas, os momentos de epifania antecedem o clímax dos contos. Após o autorreconhecimento, a personagem do conto de Clarice Lispector percebe-se afundada demais em uma realidade que ela não conseguiria suportar e, sem forças para consertar a própria vida – o que seria simbolizado pela ida ao dentista para repor o dente, representação da força: “Tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço, com cinquenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento” (LISPECTOR, 1998, p. 87) – não lhe restou opção senão dar ela mesma um fim concreto à própria vida.

Já no conto de Kate Chopin, após o momento de revelação, a protagonista sente seu corpo receber novo ânimo e vigor. O reavivamento de Louise não dura graças ao retorno do marido, fato que a leva à morte. Desse modo, a morte desta personagem não acontece graças à epifania, como no conto clariciano, mas, sim, pela impossibilidade de viver o que lhe foi revelado através da janela. Assim, a notícia da morte do marido é a responsável por levar Louise Mallard de volta à vida e

---

<sup>114</sup> “There was something coming to her and she was waiting for it, fearfully. What was it? She did not know; 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” (CHOPIN, 2004, p. 231).

a experimentar uma realidade que se apropriaria dela a partir de então; enquanto que no outro conto, é a morte da mulher que leva o marido a tocar a realidade indesejada.

Outro fator que distancia as personagens é a postura delas em relação aos seus relacionamentos. Embora ambas permaneçam neles por questões ligadas às convenções e às expectativas sociais em relação a elas enquanto esposas, Louise, ao experimentar a liberdade, demonstra guardar em seu íntimo o sentimento de autoafirmação que era reprimido pela opressão do masculino, mas que lhe valia mais do que o amor: “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, 2011, p. 81)<sup>115</sup>. Já em relação à personagem feminina do conto brasileiro, ela, por toda a vida de casada, escolhe a relação conjugal à autoafirmação, que é sufocada em favor do relacionamento.

Por fim, é possível perceber que ambas as protagonistas femininas dos contos participam de um relacionamento onde elas são anuladas graças à presença do masculino. Nesse contexto, elas se veem obrigadas a utilizar uma máscara metafórica para esconderem seus verdadeiros rostos e, com isso, ocultar os seus desejos e sua individualidade – no conto “Os obedientes”, entretanto, a personagem masculina também se utiliza dessa máscara, pois ambos assumiram um papel que desempenhavam perante seu grupo social. Essas máscaras só são desfeitas quando as protagonistas de cada conto, finalmente, se veem sozinhas, sem a presença do masculino, revelando que por trás da vida morna e das atitudes de passividade que adotaram durante o casamento existiam os desejos de assumirem uma atitude ativa de modo que as suas individualidades fossem respeitadas.

---

<sup>115</sup> “What could love, the unsolved mystery, count for in face of this possession of self-assertion which she suddenly recognized as the strongest impulse of her being!” (CHOPIN, 2004, p. 232).

## CAPÍTULO IV

### MORTE E TRANSFORMAÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A METÁFORA DA MÁSCARA NOS CONTOS

O mito do duplo é tratado na literatura mundial de diversas formas e, com o passar dos tempos, vem ganhando novas significações, novos modelos e classificações para as inúmeras intervenções míticas e criativas que alimentam essa matéria. Neste trabalho, intentamos contribuir com uma discussão que uniu esse mito à pauta feminista, com a finalidade de atrelar as duas temáticas a partir de um fio comum que naturalmente as une: a relação do feminino com o masculino. Isso porque essa relação pode ser considerada uma das dicotomias mais comuns no mito do duplo, pois caminham juntos no sentido de não se poder dissociá-los de forma alguma – socialmente, historicamente, biologicamente, politicamente, etc. –, mas, ao mesmo tempo, se afastam pelas relações de poder impostas pela sociedade patriarcal que concedeu ao homem postura de superioridade e à mulher reservou espaço secundário.

Sobre esse assunto, reservamos ao primeiro capítulo uma discussão partindo de uma pesquisa bibliográfica que abarcou um estudo sobre ambos os temas, que são centrais neste trabalho. Assim, duplo e feminino foram enfocados de modo a mostrar como esses temas estão imbricados e, em certos momentos, parecem mesclar-se, dada a proximidade entre eles e a contribuição que um oferece ao estudo do outro. Em outras palavras, no capítulo inicial apresentamos as teorias que nos guariam nesta pesquisa, ficando claro que esses dois temas dialogam intimamente, como pôde ser observado nas análises realizadas no segundo e no terceiro capítulos.

Não por acaso, a metáfora da máscara esteve presente em nossas interpretações dos quatro textos literários escolhidos para formular o *corpus* deste trabalho. Ao nos propormos estudar a identidade nas protagonistas femininas dos contos escolhidos, reconhecemos que esta metáfora seria recorrente em tais textos, pois, dentre tantas representações que o tema do duplo abarca, ficou claro, ainda nas primeiras leituras, que ela é a que melhor se encaixava às protagonistas dos contos, o que foi comprovado posteriormente no aprofundamento das análises.

Desse modo, o primeiro objetivo específico deste trabalho é alcançado, pois observamos em nossas análises que o mito do duplo se apresenta nos contos através da metáfora da máscara. No primeiro conto, “Esses Lopes”, Flausina utiliza-se dessa cobertura para, de modo perspicaz e articulado, enganar os Lopes a fim de tomar para si os bens desses homens e, em seguida, eliminá-los de forma que seus crimes não sejam descobertos. Já em “Uma rosa para Emily”, a protagonista faz uso da máscara de monumento vivo da cidade que os próprios moradores de Jefferson alcunharam para ela com o intuito de, através dessa posição que lhe foi conferida, tirar a vida de Homer Barron e conservar o corpo em seu quarto fazendo dele um amante cadáver sem que sua atitude macabra fosse revelada enquanto estivesse viva, não havendo, portanto, punição para ela também. Como evidenciamos, as máscaras usadas por essas personagens lhes permitiram alcançar o empoderamento, embora, no segundo caso, a protagonista tenha declinado financeiramente.

Já no conto “Os obedientes”, os dois protagonistas utilizam-se de um mascaramento de origem social que é adotado por ambos. Neste caso, as personagens se desfazem de suas individualidades através da cobertura metafórica de seus rostos para, a partir da criação de uma imagem positiva do seu casamento, tentarem fazer funcionar um relacionamento de acordo com as aparências de sucesso que as pessoas de seu grupo social ostentavam. Outrossim, em “A história de uma hora”, Louise Mallard faz uso de uma máscara metafórica forjada naturalmente a partir do que se convencionava ser o papel de esposa numa sociedade com fundamentos fortemente patriarcais, sendo que seu rosto verdadeiro é revelado quando esta se encontra sozinha no quarto. Além disso, a duplicidade desta personagem também pode ser percebida através do momento epifânico do qual foi acometida, quando deixa de ser nomeada pelo sobrenome que recebeu do marido e passa a atender pelo nome de batismo, em um importante reavivamento da individualidade. Por fim, Louise sofre uma metamorfose física, outro atributo de sua multiplicidade, quando ela toma consciência de si mesma e assume a postura de uma deusa da Vitória. Nesse sentido, as personagens desses dois últimos contos não alcançam o empoderamento através do uso da máscara, pois ela é usada apenas como forma de destituição da individualidade e um manto que externa uma aparência falsa que, utilizada com passividade, não lhes garante nenhuma perspectiva de mudança.

Isto posto, em relação à metáfora da máscara, percebemos que ela é utilizada por todas as protagonistas, porém, há disparidades quanto à origem desse artifício para elas, bem como os diferentes usos que fazem dela. Nesse contexto, percebemos que a máscara não é utilizada como um artifício mágico ou de origem psicológica, como são categorizadas as metáforas do duplo por Bravo (1997). Seguindo a definição de duplo psicológico, que diz que este tipo de duplo surge da cisão interna do sujeito, esta categoria se aproxima da duplicidade que acomete as personagens estudadas, pois há claramente um desacordo entre a imagem que elas devem externar perante a sociedade patriarcal devido sua condição de mulher em confronto com sua individualidade e desejos íntimos, que são abafados pelo masculino. Porém, esse argumento confronta com outro ponto colocado por Bravo (1997) que diz que uma perturbação psicológica caracteriza esse tipo de duplo, e não é possível afirmar que as personagens aqui estudadas se encaixem nesse modelo.

Além disso, não é correto listar as personagens dos contos analisados neste trabalho como sendo duplos mágicos, pois não há nenhum atributo que aproxime essas narrativas de características do insólito ficcional, bem como não é possível encaixar a multiplicidade das personagens como sendo totalmente fruto de um duplo psicológico, pois não há nelas nenhum apontamento de distúrbio nas protagonistas. Desse modo, acreditamos que o fator social é o que mais influencia na geração da multiplicidade de todas as protagonistas estudadas.

Em relação à máscara no sentido do termo que utilizamos nesta análise, ela difere-se do sentido místico que é empregado para este verbete no *Dicionário de termos literários* (BRUNEL, 1997), segundo o qual a máscara é um objeto místico de utilidades diferentes, variando de acordo com o povo que a utiliza. Ela pode ter diversas formas e servir como instrumento para diversos tipos de cerimônias e rituais. Além disso, ela pode conter componentes mágicos com a capacidade de modificar quem dela faça uso, bem como proteger seu portador ou possuí-lo. Afora o contexto mágico, este verbete reserva um minúsculo trecho em sua definição para um tipo de mascaramento metafórico, que diz: “Concebe-se também que a psicanálise tenha por objetivo arrancar as máscaras de uma pessoa, para colocá-la na presença de sua realidade profunda” (BRUNEL, 1997, p. 598). Essa definição se aproxima da máscara que tratamos neste trabalho por seu caráter metafórico. Se recorrermos a Jung, ele já usava o termo máscara para designar os papéis sociais

que são interpretados de acordo com nossas relações, os ambientes que frequentamos, a posição social que ocupamos, dentre tantas outras situações a que inexoravelmente todo sujeito é submetido. Retomando a fala de Jung (2008, p. 43), essa máscara

representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade, acerca daquilo que alguém parece ser: nome, título, ocupação, isto ou aquilo. De certo modo, tais dados são reais; mas, em relação à individualidade essencial da pessoa, representam algo de secundário, uma vez que resultam de um compromisso no qual outros podem ter uma quota maior do que a do indivíduo em questão (JUNG, 2008, p. 43).

Ainda assim, acreditamos que há uma importante diferença entre essa máscara social de que fala Jung e as máscaras utilizadas por algumas protagonistas dos contos analisados. Isso porque as máscaras de que tratam a psicanálise são aquelas do inconsciente, que muitas vezes nem sabemos que existem. Nesse sentido, apenas Louise Mallard, do conto “A história de uma hora”, se aplicaria a esse caso, pois ela, até o momento de reclusão no quarto, não sabia que ostentava um rosto secundário que naturalmente adotou graças à sua situação de esposa, fato que só foi descobrir com muita relutância graças à epifania pela qual passara. Já as demais protagonistas dos contos estudados tinham consciência que utilizavam uma máscara perante a sociedade e esse conhecimento lhes aproxima muito mais da máscara teatral do que aquela da qual fala a psicanálise. Vejamos: a personagem de “Os obedientes” atuava como o ideal de esposa propagado pelo grupo social ao qual pertencia; Emily fez proveito da imagem que a cidade criou dela e adotou essa criação do imaginário dos moradores de Jefferson a seu favor; já Flausina foi além, criou ela mesma uma representação de subordinação para alcançar seus objetivos obscuros. Nesse sentido, essas personagens simulavam identidades que lhes eram convenientes, operavam em um simulacro, são cúmplices desse disfarce.

Dessa forma, a máscara das protagonistas femininas como mostrado nas análises anteriores tem ligação direta com suas condições enquanto mulheres em relação à sociedade e ao masculino. A trajetória dessas personagens comprova essa afinidade ao mostrar que não lhes era facultado a possibilidade de externar ou

vivenciar suas individualidades graças à posição social que lhes era reservada pelo patriarcado, tanto no ambiente social quanto no conjugal.

No primeiro conto, Flausina parte de uma condição de pobreza e submissão ao masculino. Durante os relacionamentos, ela suporta o autoritarismo dos maridos que a viam como objeto de satisfação do desejo. A sua presença dentro da casa revela exatamente essa situação de objeto, pois ela é sempre mantida em um local da casa, sendo que o espaço exterior é reservado para os homens. Com o tempo, porém, ela vai dominando os espaços internos até alcançar o externo, quando conquista sua liberdade absoluta, ao mesmo tempo em que adquire autonomia sobre si mesma, deixando de ser objeto sexual e usando seus atributos físicos como arma contra esses homens. Desse modo, ela conserva-se na periferia para, sistematicamente, adquirir um novo posicionamento social a partir da morte dos Lopes.

No segundo conto, a relação de Emily com a sociedade e o masculino segue um caminho oposto, pois a personagem perde a boa condição financeira que tinha até lhe restar apenas a casa que recebera como herança, que também corria risco de perder pela falta de pagamento dos impostos. A relação de submissão com o masculino começa com o pai, que lhe trata com autoritarismo e a afasta de todos os seus possíveis pretendentes. Após a morte dele, conquista uma vida mais independente, porém, solitária, conservando o orgulho de ser uma Grierson como forma de manter sua máscara e, assim, não permitir a desconfiança dos moradores de Jefferson sobre suas ações dissimuladas.

Já em “Os obedientes”, a protagonista é casada e lhe são atribuídas funções e atividades consideradas femininas. Cumpria com o marido um compromisso assumido com o grupo social ao qual pertenciam, dividindo com ele uma vida de submissão ao que lhes era esperado socialmente enquanto casal. Intimamente, ambos nutriam desejos secretos de conhecer outras pessoas como modo de salvarem suas vidas, porém, não iam adiante, sendo um dos motivos a influência que a religião exercia em suas vidas.

Já para Louise, lhe é construída uma imagem de enorme zelo ao marido, sendo reafirmada constantemente a tristeza pela notícia de sua morte. Assim, ela assume uma postura de fragilidade graças à ausência do cônjuge, ratificando essa postura de submissão ao masculino perante a sociedade. Tal figura de fraqueza só é transformada a partir da epifania sofrida no quarto quando esta percebe que o

sentimento de auto-afirmação que havia lhe tomado lhe valia mais do que o amor que sentia.

Desse modo, há uma afinidade muito forte entre as personagens femininas com o masculino e com a sociedade, visto que é a partir dos relacionamentos com esses homens a partir do papel social que ocupam que as relações de poder que problematizam os enredos dos contos são construídos. Em uma visão geral, o que diferencia a trajetória dessas protagonistas é a atitude delas quanto às situações em que estão inseridas, que se aproximam bastante. Porém, enquanto Flausina e Emily agem de modo a modificar suas situações e, a partir disso, adquirem o empoderamento, as outras duas adotam uma postura passiva, refletindo sobre alguma forma de mudança em suas vidas apenas no campo da imaginação, mostram-se passivas e por isso não alcançam o empoderamento.

Como consequência do modo ativo como conduzem seus destinos, as protagonistas de “Esses Lopes” e “Uma Rosa para Emily” alcançam uma significativa transformação a partir da morte que é diferente da transformação que as demais sofrem. Aliás, a morte é o fio condutor que liga todas as narrativas estudadas neste trabalho, embora ela adquira importância diferente em cada uma delas.

No primeiro conto, é através da morte orquestrada dos Lopes que Flausina conquista poder para mudar da posição periférica que ocupava para o centro. A protagonista utiliza-se da máscara de benevolência para levar os Lopes à morte após tirar deles todas as riquezas possíveis. Seus atos obscuros não são descobertos graças ao cuidado em executar os assassinatos sem levantar suspeitas contra ela.

Já no caso de Emily, ocorrem duas transformações importantes na protagonista através da morte. A primeira acontece com o falecimento do seu pai, quando ela ganha independência, pois não havia mais quem a comandasse e nem a quem obedecer, iniciando-se, ao mesmo tempo, o seu declínio financeiro. A segunda transformação diz respeito à morte de Homer que ela mesma orchestra, conquistando, enfim, a companhia de um homem, ainda que este esteja morto.

Em “Os obedientes”, a morte aparece no conto tanto de forma simbólica como física. O suicídio cometido pela protagonista ao se jogar da janela de seu apartamento se configura como o estopim de uma morte simbólica gradual que vinha se estendendo durante o período em que ela permaneceu casada em um processo de abandono da individualidade.



Da mesma maneira, no conto “A história de uma hora”, a morte aparece tanto de forma simbólica como física, isso porque é a certeza da morte do marido que faz Louise finalmente ser trazida à vida, já que ela permanecia em uma morte simbólica causada pela anulação da individualidade pelo casamento, o que fica claro quando o narrador diz “ela estava bebendo o próprio elixir da vida” (CHOPIN, 2011, p. 81). Por outro lado, é a presença do marido em um retorno inesperado que leva Louise à morte física, deixando claro que a presença real dos dois não poderia coexistir.

Desse modo, a morte entrelaça as quatro narrativas e as aproxima. Vale salientar que esse tema é um dos que mais trouxeram contribuições míticas para o estudo do duplo. A morte por si só já é um dos principais duplos conhecidos, fazendo par com a vida por sua relação de contrariedade e proximidade. Ela traz consigo, ainda, muitas outras discussões importantes sobre esse tema, como os duplos: corpo e o espírito, o céu e o inferno, dentre outros.

Destarte, acreditamos que conseguimos, através das pesquisas que realizamos para a construção crítica deste trabalho, embasar as análises dos textos literários selecionados para compor nosso *corpus*. A metodologia escolhida para a realização desse estudo conseguiu de forma satisfatória responder às perguntas-problemas realizadas ainda no projeto que antecedeu estes escritos e deram origem aos objetivos específicos. O duplo, principalmente a partir da metáfora da máscara, a relação do feminino com o masculino e a sociedade e a transformação das protagonistas através da morte foram identificados em todos os contos e analisados levando em consideração as peculiaridades de cada narrativa. Consequentemente, foi possível responder à situação problema que deu origem a essa pesquisa.

Com todos os objetivos pretendidos alcançados, confiamos que este trabalho poderá contribuir para os estudos do duplo e do feminino, principalmente porque conseguimos aproximar essas duas temáticas intimamente. Contudo, temos clareza de que esse assunto não se esgota nesta dissertação, nem é esta a nossa pretensão. A literatura está cheia de outras representações que merecem ser estudadas e comparadas entre si em busca de um conhecimento novo que coopere nos esforços científicos e acadêmicos.

Neste trabalho, nem todas as lacunas foram fechadas, pelo contrário, esperamos ter despertado a curiosidade de outros estudantes sobre esses temas tão ricos e interessantes. Acreditamos que devem ser feitas outras pesquisas para

entender como o social pode interferir na geração de um duplo, como foi mostrado em nossas análises através da metáfora da máscara, quando, mesmo se aproximando da definição de duplo psicológico, cogitamos a possibilidade de existir uma terceira via: o duplo social. Obviamente, não é possível confirmar essa nova perspectiva, mas estamos certos de que pesquisas mais aprofundadas poderão responder a esse questionamento a fim de engrandecer os estudos sobre o mito do duplo, aumentando sua possibilidade de conceituação no âmbito literário.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo: Martins, 1958.

AMORIM, Cristiane. *O morrer e a morte em “Os obedientes”, de Clarice Lispector: uma leitura baseada na obra O homem e a morte, de Edgar Morin*. Acesso em: <http://www.revistadiadorim.lettras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/156/164>. Disponível em 29 de julho de 2014, às 19h54min.

ANDERSEN, Hans Christian. A sombra. In: CALVINO, Italo. *Contos fantásticos escolhidos por Italo Calvino*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

ANDRADE, Maria Margarida de. *Introdução à metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Altas, 1993.

ARAGÃO, Verônica de. O estilçamento de Narciso na modernidade. In: CARDOSO, Zelia de Almeida. (org.) *Mito, religião e sociedade*. Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos. São Paulo: SBEC, 1991, p. 69-74.

ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1937.

ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó* / Joaquim Maria Machado de Assis. - São Paulo: Mérito, 1962.

ATAYDE, Vanessa Martins de. Relações de poder e de saber – o exame. *Cadernos da Pedagogia*. São Carlos, Ano 4, v. 4, n. 7, p. 136-139, jan-jun. 2010. Disponível em: <http://www.cadernosdapedagogia.ufscar.br/index.php/cp/article/viewFile/184/110> Acesso em: 23 de agosto de 2013, às 13h13min.

AZEVEDO, Álvares de. Lira dos vinte anos. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*: volume único. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, pp.119-289.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. Paulus Editora. São Paulo. 1991.

BONNICI, Thomas. *Teoria e Crítica Literária Feminista*. Maringá: Eduem, 2007.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*/Ruth Silviano Brandão. – 2. ed. revista – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 261-288.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Waldemar Rodrigues de Oliveira. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.

CALVINO, Italo. *O visconde partido ao meio* / Italo Calvino; tradução: Nilson Moulin. - 2. ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1999.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisas em ciências humanas e sociais*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

CHOPIN, Kate. The story of an hour. In: PICKERING, James H. (Ed.) *Fiction 100: an Anthology of Short Fiction*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2004, p. 231 - 232.

\_\_\_\_\_. A história de uma hora. In: VIÉGAS-FARIA, Beatriz; CARDOSO, Betina Mariante; BROSE, Elizabeth (Org.) *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – Estudos literários e humanidades médicas*. Porto Alegre: Casa editorial Luminara, 2011, p. 79-82.

CRUZ, Antônia Marly Moura da Silva. *A palavra como ato de resistência: uma leitura de "Esses Lopes"*. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2582/2217>. Acesso em: 18 de junho de 2012, às 17h56min.

DURRELL, Lawrence. *Quarteto de Alexandria: Justine*. Lisboa: Ulisseia, 2004.

FARIA, Gentil de. O tema da mulher fatal na literatura. In: *Anais do XXI SENAPULLI*. Maringá, 1989, p. 223-259.

FAULKNER, William. Uma rosa para Emily. In: RIEDEL, Diaulas. (org.) *Maravilhas do Conto Norte-Americano*. São Paulo: Cultrix, 1957.

\_\_\_\_\_. A rose for Emily. In: PICKERING, James H. (Ed.) *Fiction 100: an Anthology of Short Fiction*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2004.

FOUCAULT, Michel (1983). O sujeito e o Poder. In DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul. *Foucault, Uma Trajetória Filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. (1926-1984). *Ética, sexualidade, política*. / Michel Foucault; organização e seleção de textos Manoel Barros de Motta; tradução Elisa Monteiro, Inês Austran Fourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 29ª Ed. Editora Vozes: Petrópolis, 2004b. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/7392897/Foucault-Vigiar-e-Punir>. Acesso em: 23 de agosto de 2013, às 13h32min.

FREUD, Sigmund. O estranho. Vol. XVII. In: *Edição Eletrônica das obras completas de Sigmund Freud*. Versão 2.0. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 237-265.

GEBRA, Fernando de Moraes. *A desmontagem do ser humano e as técnicas do romance moderno no cinema: o duplo em cisne negro, de Darren Aronofsky*.

Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/580/1075>. Acesso em: 27 de agosto de 2014, às 16h56min.

GILMAN, Charlotte Perkins. *The yellow wallpaper and other stories*. Mineola, NY: Dover Publications Inc, 1997.

GOGOL, Nikolai Vasilevich. *O nariz: e, A terrível vingança* / Nicolai Gogol; Arlete Cavaliere, reflexao critica e tradução. - 1. ed. - São Paulo: M. Limonad, 1986.

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe* / Hermann Hesse; tradução de Ivo Barroso. - 21. ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 5 ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

JUNG, Carl Gustav. (1875-1961) *O Eu e o inconsciente*; trad. Dora Ferreira da Silva. 21 ed. – Petrópolis, Vozes, 2008.

KAFKA, Franz. *A metamorfose* / Franz Kafka; editado por Francisco Lyon de Castro; traduzido por J. A. Teixeira Aguilar. Mira Cintra: Europa-América, 1975.

LISPECTOR, Clarice. Os obedientes. In: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MANGUEIRA, José Vilian. Sujeito aprisionado: a simbologia do casamento para o feminino em quatro contos de Kate Chopin. In: *De conto em conto: reflexões teóricas e abordagens críticas em torno da narrativa curta* / Antonia Marly Moura da Silva, Elinês de Albuquerque V. e Oliveira, José Vilian Mangueira (Orgs.). – Campina Grande: Bagagem, 2012.

MARQUES JR., Milton; MARINHEIRO, Elizabeth. *O ser e o fazer na obra ficcional de Lins do Rego: dicionário dos personagens*. João Pessoa: FUNESC, 1990.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000, p. 111-123.

MIGUET, Marie. Narciso. In: BRUNEL, Pierre. (Org.) *Dicionário de mitos literários*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 747-775.

MOREIRA, Alexandre Guimarães. *O fantástico e o medo: uma leitura de mistérios*, de Lygia Fagundes Telles. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/MoreiraAG.pdf>. Acesso em: 28 de junho de 2012, às 14h53min.

OLIVEIRA, Rosa de Souza. *Olhares epifânicos: a epifania nos contos “Amor” de Clarice Lispector e “À sexta-feira” de Luandino Vieira*. In: AFRICANA STUDIA, nº 6, 2003, Edição da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

OVIDIO. *As metamorfoses* / Ovídio; tradução de Maximiano Augusto Gonçalves. - Rio de Janeiro: H. Antunes, 19--.

PESSANHA, José Américo Motta (org.). *Mitologia*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. vol. 2, pp. 433-448.

PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

PORTOCARRERO, Vera. Práticas sociais de divisão e constituição do sujeito. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs). *Figuras de Foucault*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

REGO, José Lins do. *Fogo morto*. São Paulo: O Estado de São Paulo/ Klick Editora, 1997.

ROSA, João Guimarães. Estória nº 3. In: *Primeiras estórias* / João Guimarães Rosa - 5. ed. - Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

ROSA, João Guimarães. Esses Lopes. In: *Tutaméia: terceiras estórias*. 5 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

SCHNEIDER, Liane. A representação do feminino como política de resistência. In: PETERSON, Michael & NEIS, Ignacio Antonio. *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000, p. 119-139.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein* / Mary Wollstonecraft Shelley. - Buenos Aires: Gráfico Editorial Argentino, 2005.

SHAKESPEARE, William. *A Megera Domada, em Teatro Completo de Shakespeare: Comedias*. São Paulo: Ediouro sid.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*/Ingrid Stein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

VEYNE, Paul. *Foucault: o pensamento a pessoa*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray* / Oscar Wilde; tradução de Oscar Mendes. - 1.ed. - São Paulo: Abril Cultural, 1972.

WISNIEWSKI, Rudião Rafael. Kate Chopin e a libertação feminina. In: *A produção de autoria feminina* - Vol. 2, n. 1, jan./jun. 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: *Teoria Literária: abordagens histórias e tendências contemporâneas*. Org. Thomas Bonicci, Lúcia Osana Zolin. 3. Ed. Rev. E ampl. Maringá: EDUEM, 2009, p. 217-242.