



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE
CAMPUS AVANÇADO “PROF^a MARIA ELISA DE A. MAIA” – CAMEAM
Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL
Curso de Mestrado Acadêmico em Letras
Área de concentração: Estudos do Discurso de do Texto
Linha de Pesquisa: Texto Literário, Crítica e Cultura

A REPRESENTAÇÃO DA VIUVEZ FEMININA EM *A VIÚVA SIMÕES E CULPADOS*

ÉLISON VIEIRA DE LIMA

PAU DOS FERROS
2017

ÉLISON VIEIRA DE LIMA

A REPRESENTAÇÃO DA VIUEZ FEMININA EM A *VIÚVA SIMÕES* E *CULPADOS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do *Campus* Avançado “Prof^a Maria Elisa de A. Maia” (CAMEAM) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Estudos do discurso e do texto).

Orientador: Professor Dr. José Vilian Manguiera

PAU DOS FERROS

2017

A dissertação “**A representação da viuvez feminina em A viúva Simões e Culpados**”, autoria de **Élison Vieira de Lima**, orientado pelo Professor Doutor **José Vilian Manguiera** foi submetida à Banca Examinadora, constituída pelo PPGL/UERN, como requisito parcial 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 20 de Março de 2017.

BANCA EXAMINADORA

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

Prof.^a Dra. Cinara Leite Guimarães - UFPB
(1^a Examinadora)

Prof. Dr. Charles de Albuquerque Ponte - UERN
(2^o Examinador)

Prof.^a Dra. Moama Lorena de Lacerda Marques - UFPB
(Suplente Externa)

Prof.^a Dra. Maria Aparecida da Costa - UERN
(Suplente Interna)

PAU DOS FERROS
2017

AGRADECIMENTOS

Sou grato, primeiramente, a Deus, que deu-me a oportunidade, a força, a inspiração, a direção, a sabedoria para concluir o curso e para quem é toda a honra e a glória por este trabalho.

Agradeço também à minha família, a quem eu amo, e que sempre esteve ao meu lado e me deu o apoio para prosseguir.

Agradeço também aos meus amigos, aos professores e colegas do curso, pelo companheirismo, pela disposição em dar suporte sempre que dele necessitei.

Sou grato também ao meu orientador, o professor José Vilian Manguiera, que muito tem me ajudado na trajetória acadêmica.

Expresso também minha gratidão aos professores e professoras que fizeram parte das bancas que avaliaram este trabalho. Primeiramente, àqueles(as) que fizeram parte da banca durante o processo de qualificação: o professor doutor Charles de Albuquerque Ponte e a professora doutora Maria Aparecida da Costa. Do mesmo modo, à mesa que avaliou a versão final: o professor Charles de Albuquerque Ponte e a professora doutora Cinara Leite Guimarães.

Muito obrigado a todos e a todas!

RESUMO

O interesse pelo estudo da representação do feminino na literatura tem se intensificado nas últimas décadas. Entre as diversas áreas dessa representação, há o elemento da viuvez feminina. Neste trabalho, procurou-se analisar como se dá a representação da viuvez das personagens femininas, mais especificamente das protagonistas, dos romances *A viúva Simões* e *Culpados*, das escritoras Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin, respectivamente. Os objetivos propostos foram os de analisar como ocorre essa representação e de quais elementos textuais as autoras se utilizaram para efetuar-la. Com isso, foi percebido que, longe de ser apenas um elemento sem significação, a viuvez das personagens analisadas exerce funções estruturantes nas narrativas em questão. A maneira como os elementos são organizados e a forma como a viuvez feminina é construída em cada um dos romances exemplifica como as diferentes possibilidades de configuração dessa experiência podem ser incorporadas pelo texto literário na produção de sentido. Portanto, a viuvez tem se mostrado um elemento relevante da análise literária voltada para a Crítica Feminista e um passo foi dado no sentido de suprir a escassez de análises com esse tema no Brasil.

Palavras-chave: Romance. Viuvez feminina. Personagem.

ABSTRACT

The interest for the studying of representation of the feminine in literature has been increased in the last decades. Among the many areas of this representation, there is the element of female widowhood. In this work, we sought to analyze how the representation of the widowhood of female characters is performed, more specifically concerning the protagonists of the novels *A viúva Simões* and *At fault*, by the writers Júlia Lopes de Almeida and Kate Chopin, respectively. The aims proposed were to analyze the way how this representation is built and what textual elements the authors used to perform it. Thus, it was perceived that, far from being just an element without signification, the widowhood of the characters analyzed exercises a structuring function in the narratives in focus. The way how the elements are organized and how female widowhood is constructed in each romance exemplifies how the different possibilities of configuration of this experience can be incorporated by the literary text in the production of sense. Therefore, the widowhood has been shown as a relevant element for literary analysis linked to feminist criticism and a step has been taken in order to fulfill the scarcity of analysis in this theme in Brazil.

Key-words: Novel. Female widowhood. Character.

SUMÁRIO

1 Introdução	8
2 O aspecto social, econômico e moral em três estágios da vida da mulher	12
2.1 a mulher solteira	12
2.2 a mulher casada	18
2.3 a mulher viúva	21
3 A Literatura como forma de representação da mulher	32
3.1 Os componentes extrínsecos e o texto literário	32
3.2 Os componentes intrínsecos e o processo de análise do texto literário	36
3.3 Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin: as autoras e suas obras	39
3.3.1 Júlia Lopes de Almeida	39
3.3.2 Kate Chopin	44
4 A representação da viuvez em <i>A viúva Simões</i> e <i>Culpados</i>	49
4.1 <i>A viúva Simões</i> : A viuvez de Ernestina	49
4.2 <i>Culpados</i> : A viuvez de Thérèse	67
5 Conclusão	89
Referências	93
Anexos	99

1 Introdução

O cenário literário contemporâneo, a partir da década de 1970, tem proporcionado uma abertura maior à escrita realizada por mulheres e, também, promovido acréscimo à valorização dos trabalhos referentes ao estudo do feminino e suas representações na literatura (cf. ZOLIN, 2009). Estudiosos(as) têm dedicado seus esforços à observação da condição do sujeito feminino na sociedade e como essa situação é representada na literatura, como é o caso de Thomas Bonnici e Lúcia Zolin (2009).

Entre as diversas pesquisas empreendidas no âmbito da análise literária com enfoque na crítica feminista, podemos citar, aqui, os trabalhos de Nadilza Moreira, José Vilian Manguiera, Marcela Silvestre, Cinara Guimarães, entre outros. Estes, além de serem pesquisadores contemporâneos na área da crítica feminista, têm seus trabalhos voltados para a obra de alguma das (ou de ambas as) autoras cujas obras temos pretendido analisar aqui. A professora Nadilza Moreira, atuante na Universidade Federal da Paraíba, possui, entre outros, um trabalho intitulado *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin* (2003). As teses de doutorado dos três últimos são intituladas *Representações do sujeito feminino em O Despertar e Riacho Doce: um estudo comparativo* (2012), *Processos de construção e representação da identidade feminina em contos de Kate Chopin* (2006) e *O espaço ficcional em narrativas de Júlia Lopes de Almeida: A viúva Simões e A Falência* (2015), respectivamente.

Assim sendo, a presente pesquisa se justifica, primeiramente, por se inserir em uma área de estudos atualmente fecunda. O interesse pela situação do sujeito feminino e sua representação na literatura estende-se aos diversos aspectos dessa representação, inclusive à condição da mulher como viúva.

O tema em questão, a viuvez feminina, se refere a um estado marcado por considerável dualidade para as viúvas. Por um lado, a viuvez permite que a mulher tenha oportunidades e um senso de liberdade, independência e autonomia que não lhe eram possíveis com a presença do marido, dependendo do tipo de sociedade em que vive. No entanto, pode, também, se caracterizar como um estado de luto e sofrimento e, além disso, há, ainda, o fato de o peso de determinadas convenções recaírem sobre a mulher viúva (cf. GILBERT, 2006). Deste modo, esse se constitui um tema que desperta interesse e que necessita de esclarecimento. Sua representação na literatura, portanto, não poderia se dar de forma diferente. Consiste, então, em um tema que possibilita uma análise profunda, importante e necessária.

As duas obras em questão, os romances *A viúva Simões* e *Culpados*, por apresentarem, como protagonistas, duas personagens viúvas, trazem um maior número de elementos para a análise pretendida, a saber, como a viuvez é representada nesses textos literários. Em acréscimo, por se tratarem de produções realizadas em países diferentes, embora por volta da mesma época, permitem uma visão mais ampla da condição feminina com relação ao estado de viuvez. Essa amplitude de visão se dá no sentido do estabelecimento de relações entre o ser mulher e sua condição dentro do ambiente patriarcal em países e contextos diferentes, bem como sua representação literária, o que faz com que as obras aqui tomadas como *corpus* e a análise decorrente delas sejam mais representativas de um quadro geral.

Também, embora haja diversos trabalhos acadêmicos sobre obras das autoras aqui abordadas e, inclusive, sobre os mesmos romances que nos propomos a analisar (entre tais trabalhos, as pesquisas já citadas anteriormente), percebemos a ausência de trabalhos realizados especificamente com enfoque na representação da viuvez das protagonistas tendo como base um referencial teórico mais específico sobre o tema. Em acréscimo, há uma carência de trabalhos acadêmicos realizados sobre o romance *Culpados* no Brasil. Assim, o presente trabalho se propõe a cobrir uma lacuna existente na área de conhecimento em questão e a proporcionar uma ampliação do material analítico sobre as obras tomadas como *corpus*. O acréscimo maior se dá com relação ao romance *Culpados*, tendo em vista a relativamente escassa produção sobre essa obra em língua portuguesa no meio acadêmico brasileiro. Portanto, as análises realizadas poderão servir como contribuição no tocante à compreensão desses textos.

Por fim, a presente proposta de pesquisa caracteriza-se também como uma continuação dos estudos realizados no projeto de iniciação científica intitulado “Representações do feminino na contística de Kate Chopin” (2013-2014), realizado por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PIBIC-UERN) e financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Durante a nossa participação no projeto, tivemos a oportunidade de conhecer e aprofundar os conhecimentos com relação às teorias inseridas no campo da Crítica Literária Feminista e sobre a obra de Kate Chopin.

Para fundamentar teoricamente a pesquisa, contamos com a produção de pesquisadores (as) que se dedicam à questão da viuvez feminina e, também, daqueles (as) que trabalham com a crítica literária. Com relação à viuvez, no que diz respeito à visão social do tema, dispomos do trabalho de Vivian Conger, intitulado *The widow's might: widowhood and*

gender in Early British America (2009), no qual ela analisa testamentos deixados por mulheres viúvas e, a partir deles, explora a condição destas nos âmbitos social, legal e econômico, além de abordar outras questões. Apesar de a autora se voltar exclusivamente para o contexto da América colonial, ela mesma afirma que existem características relacionadas ao tema que ultrapassam limites de tempo e de espaço. Portanto, depreendemos, assim, que existem elementos explorados por ela que podem ser úteis para a análise do tema em diferentes contextos sócio-histórico-culturais. Há também o livro de Sandra Gilbert, *Death's door: modern dying and the ways we grieve* (2006), no qual, entre outros assuntos, ela trata do lamento de alguém que perde uma pessoa amada e aborda, em uma seção, a questão da mulher viúva. Além de um conteúdo social, Gilbert aplica suas observações à análise de obras literárias. Consta também nos estudos realizados sobre o assunto, a obra de Dorothea Kehler, *Shakespeare's widows* (2009), em que ela identifica uma lacuna nos trabalhos realizados sobre a obra do renomado dramaturgo e poeta inglês: a ausência de análise sobre as personagens viúvas, lacuna que ela se propõe a preencher. Com base nestes e em outros trabalhos, pretendemos fundamentar nossa pesquisa no sentido de compreender a viuvez das personagens.

Além do mais, voltamo-nos também para um referencial teórico mais direcionado para o conteúdo da análise literária propriamente dita. Autores e estudiosos como Antonio Candido (2000), Thomas Bonicci (2007; 2009), Welck e Warren (2003), Lúcia Zolin (2009), Cíntia Schwantes (2006), entre outros, têm formulações suas retomadas aqui no sentido de esclarecer alguns pontos sobre a análise de textos literários. Trazemos, portanto, uma breve síntese de alguns fatores e categorias de análise, bem como formas de abordagem do texto que devem ser consideradas no momento da análise. Categorias como conteúdo sociológico e demais fatores extrínsecos ao estudo da literatura e a forma de avaliar sua contribuição no texto são tratados aqui. Trazemos também uma breve discussão sobre elementos denominados intrínsecos ao estudo do texto. Aqui entram categorias como personagem, narrador, elementos simbólicos e metafóricos etc.

O objetivo deste trabalho é responder à pergunta: como ocorre a representação da viuvez nas protagonistas das obras *A viúva Simões* e *Culpados*? Tal questionamento abrange outras perguntas que, juntas, constituem o seu todo: qual a condição social, econômica e moral dessas personagens? Que elementos as obras trazem para representar essas questões nas protagonistas apresentadas? Assim, para o desenvolvimento dessa pesquisa e alcance dos objetivos traçados, foi realizada uma série de procedimentos necessários ao caminho analítico

a ser percorrido. Primeiramente, de posse de base teórica adequada com relação à viuvez feminina, trouxemos uma leitura deste material, enfocando especialmente os aspectos social, econômico e moral da vida das viúvas. Em seguida, procedemos com uma visão geral e síntese de questões relevantes no que diz respeito à crítica literária. Por fim, realizamos uma leitura de caráter analítico das obras *A viúva Simões* e *Culpados*, buscando observar a representação das personagens viúvas, especialmente no que se refere aos três âmbitos referidos: social, econômico e moral.

As seções e subseções deste trabalho estão divididas de acordo com os procedimentos listados. A primeira seção lida com um conteúdo mais socialmente orientado com relação à mulher. O objetivo dessa parte do trabalho é observar como a sociedade, em especial a sociedade Ocidental até o século XIX, tem limitado a atividade feminina social, econômica e moralmente com relação aos seus pares masculinos. Traz também uma visão de como o meio tem limitado as possibilidades para o sujeito feminino e como tem afunilado suas possibilidades na vida. Assim, tratamos das três partes em que se divide a vida da mulher de acordo com essa visão: vida de solteira, de casada e de viúva. Por fim, observamos as implicações da viuvez para a mulher que assume esse *status* nessa sociedade.

Como a presente pesquisa não se propõe a assumir um cunho unicamente sociológico, mas se constitui em um trabalho de ordem de estudos literários, o capítulo seguinte detém-se na discussão da análise literária em si. Após observadas as instâncias sociais, pretendemos observar como a influência e participação do meio deve ser considerada em se tratando da análise do texto literário. Ademais, trazemos alguns conceitos que foram úteis para o trabalho pretendido e expomos uma visão de como intentamos proceder no tocante à análise dos textos.

Em seguida, consta uma seção voltada para a vida e a obra das escritoras de cuja autoria são os romances aqui trabalhados. Nessa parte, há uma breve exposição biográfica sobre elas e alguns comentários críticos sobre a sua obra de forma geral. Comentamos sobre o modo como elas lidam, especialmente, com o tema da mulher.

Então, procedemos, logo após, com a análise das obras. Aqui, procuramos identificar, nos textos, os elementos relacionados à representação da viuvez por meio das protagonistas, Ernestina e Thérèse. E, por fim, apresentamos as considerações finais a respeito do que tenha sido apreendido a partir da análise. Assim, acreditamos que, dessa forma dividido, o trabalho possibilita o alcance do objetivo proposto.

2 O aspecto social, econômico e moral em três estágios da vida da mulher

A influência do meio social na produção da obra de teor literário é de reconhecimento comum entre os estudiosos. Neste capítulo, pretendeu-se trazer uma visão a respeito da forma como esse meio tem promovido a opressão do sujeito feminino em todos os estágios de sua vida. Esse processo foi feito no sentido de compreender melhor a representação da viuvez nas obras a que pretendemos nos reportar.

Assim, este capítulo divide-se em três partes. Para que se compreenda a situação da mulher viúva, acreditamos ser necessário também se ter, ao menos, a mínima compreensão possível de duas das fases que antecedem esse estado. Desse modo, discutiremos a partir de agora três das fases da vida da mulher em muitos contextos sociais, sendo elas: a fase de solteira, de casada e, por último, de viúva, cada uma sendo tratada em um sub-tópico específico. O foco principal é observar como ocorre a opressão e extrema limitação a que é exposto o sujeito feminino em cada uma dessas fases e, por fim, perceber o impacto que a viuvez pode trazer. Compreender as duas primeiras fases pode facilitar uma melhor apreensão do que significa a terceira para a mulher.

2.1 A mulher solteira

Ao longo da história, diversas sociedades têm demonstrado sua tendência a definir e moldar o destino da mulher. Com base em características que o meio social patriarcal tem atribuído ao sujeito feminino, a projeção de vida deste tem se mostrado em demasia limitada.

Na busca por determinar um lugar para o sujeito feminino que o mantivesse debaixo do total poder, controle e dependência do homem, houve muitas características atribuídas ao ser mulher que não tinham uma base firme, mas que lhe foram impostas para forjar-lhe uma posição social. Por vezes, foi realizado até mesmo o uso forçado de dados de diversas áreas do conhecimento para, sem um fundamento adequado, atribuir ou definir determinadas características da mulher. Por exemplo, Simone de Beauvoir inicia *O segundo sexo* (1970) comentando a respeito de três ramos do conhecimento: a biologia, a psicanálise e a história. Nesse ponto da sua obra, ela critica os argumentos utilizados por essas áreas do saber para justificar a posição que tem sido definida para a mulher na sociedade. Ao comentar sobre a crença da biologia com relação ao papel do homem e da mulher na reprodução, ela afirma o seguinte:

Hegel estima que os dois sexos devem ser diferentes: um será ativo e o outro passivo e naturalmente a passividade caberá à fêmea. “O homem é assim, em consequência dessa diferenciação, o princípio ativo, enquanto a mulher é o princípio passivo porque permanece dentro da sua unidade não desenvolvida” (*Filosofia da Natureza*, 3ª parte, § 369). E mesmo depois que se reconheceu o óvulo como um princípio ativo, os homens ainda tentaram opor sua inércia à agilidade do espermatozóide. (BEAUVOIR, 1970, p. 30, grifo da autora)

O ponto, aqui, é a tentativa de utilizar supostos fenômenos ocorrentes na reprodução como uma espécie de fator definidor da vida, existência e experiência feminina, como uma espécie de sinédoque. Após uma análise dos processos reprodutivos do ser humano, a autora diz:

Assim, o óvulo, em seu princípio essencial, a saber, o núcleo, é superficialmente passivo; sua massa fechada sobre si mesma, encerrada em si mesma, evoca a espessura noturna e o repouso do em si; é sob a forma da esfera que os Antigos representavam o mundo fechado, o átomo opaco; imóvel, o óvulo espera. Ao contrário, o espermatozóide aberto, miúdo, ágil, representa a impaciência e a inquietação da existência. Não se deve deixar-se seduzir pelo prazer das alegorias; assimilou-se, por vezes, o óvulo à imanência, o espermatozóide à transcendência, à sua mobilidade, que este penetra no elemento feminino. (BEAUVOIR, 1970, p. 33-34)

Segundo Beauvoir, alguns pensamentos sem fundamentação adequada foram utilizados para justificar grande parte das condições às quais o sexo masculino e a sociedade têm exposto a mulher. Neste caso específico, pretendeu-se usar o argumento de que, já que o óvulo (elemento feminino) tem uma atuação passiva na reprodução, enquanto que o espermatozóide (elemento masculino) possui uma participação ativa, então a vida e a experiência da mulher no mundo devem ser, também, marcadas pela passividade, enquanto que a masculina, pela atividade. No entanto, é difícil encontrar base para afirmar que tal transcendência de significações seja verdadeira, mesmo que o fato biológico o fosse. Um não precisa implicar necessariamente o outro.

Porém, alegorias dessa espécie foram usadas ao longo da história com essa finalidade. Há ainda alguns argumentos utilizados por muitas sociedades que se fazem necessários para esta discussão. Por exemplo, na Inglaterra vitoriana

[...] a condição social da mulher [...] foi tenazmente marcada por diversos tipos de discriminações, justificadas com o argumento da suposta inferioridade intelectual das mulheres, cujo cérebro pesaria 2 libras e 11 onças, contra as 3 libras e meia do cérebro masculino. Resulta disso que a mulher que tentasse usar 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. (ZOLIN, 2009, p. 220)

Com a questão do argumento de que a mulher é um ser incapaz de exercer atividade e de que o seu cérebro possui tamanho e valor reduzidos com relação ao do homem, chega-se à conclusão de sua inabilidade para exercer tarefas que lhe garantam até mesmo o sustento da própria vida. Um dos grandes referenciais dessa questão é a limitação que as mulheres sofreram na cultura ocidental (e ainda sofrem em muitos lugares do mundo), durante muito tempo, com relação à instrução e ao trabalho.

Como vimos, o homem é concebido como marcado pela atividade e detentor de uma mente mais desenvolvida com relação à mulher. Desse modo

A divisão de trabalho representa o homem como um ser ativo, autoritário, conhecedor do funcionamento de produtos, consciente de suas obrigações, realizador de tarefas importantes e de certa consequência, enquanto mostra a mulher fazendo tarefas secundárias, triviais e ligadas à domesticidade. (BONNICI, 2007, p. 64)

A atividade do trabalho com direito a um lucro financeiro significativo foi quase que vedada à mulher em muitas sociedades durante considerável período de tempo. De fato, muitas mulheres assumiam trabalhos no campo social, especialmente aquelas das classes mais baixas, que necessitavam auxiliar no sustento da família, “fosse como serviçais, ou na produção fabril” (GUIMARÃES, 2015, p. 18). Mesmo as mulheres solteiras da classe média no Brasil, durante o século XIX, “passaram a poder trabalhar, desenvolvendo, principalmente, a função de professora, devendo, no entanto, abandonar o emprego ao se casarem.” (GUIMARÃES, 2015, p. 18). Na Europa, a revolução industrial conferiu a abertura de um espaço maior para o trabalho feminino. Retomando a obra de Beauvoir com relação à referência que ela faz a um conteúdo histórico, percebemos que “a grande indústria moderna [...] não só admite em grande escala o trabalho da mulher mas ainda o exige formalmente” (BEAUVOIR, 1970, p. 148). No entanto, apesar dessa abertura para o trabalho feminino, as condições de sobrevivência de que as mulheres dispunham eram insuficientes. Com relação a este fato, o texto de Beauvoir é categórico ao afirmar:

No princípio do século XIX a mulher era explorada mais vergonhosamente ainda do que os trabalhadores do outro sexo. O trabalho em domicílio constituía isso que os ingleses chamam *sweating system*; apesar de um

trabalho contínuo, a operária não ganhava o suficiente para atender às suas necessidades. (BEAUVOIR, 1970, p. 148, grifo da autora)

Ainda segundo esta pensadora, “os patrões muitas vezes as preferem aos homens. ‘Trabalham melhor e mais barato.’ Esta fórmula cínica esclarece o drama do trabalho feminino” (BEAUVOIR, 1970, p. 149). Apesar de uma maior abertura para o trabalho feminino, a participação da mulher na atividade trabalhista lhe conferia lucros muito inferiores aos dos seus companheiros do sexo masculino.

Com relação ao reduzido lucro da atividade da mulher, Virgínia Woolf escreve em *Um teto todo seu*¹ (2004) a respeito dos salários concedidos às mulheres e de sua insuficiência para a garantia de sustento. A voz narrativa, ao falar de uma herança recebida e que lhe provera o sustento necessário, afirma o seguinte:

Antes disso, eu ganhara a vida mendigando trabalhos esporádicos nos jornais, fazendo reportagens sobre um espetáculo de burros aqui ou um casamento ali; ganhara algumas libras endereçando envelopes, lendo para senhoras idosas, fazendo flores artificiais, ensinando o alfabeto a crianças pequenas num jardim de infância. Tais eram as principais ocupações abertas às mulheres antes de 1918. Parece-me que não preciso descrever em detalhes a natureza árdua do trabalho, pois talvez vocês conheçam mulheres que o tenham feito; nem tampouco a dificuldade de viver com aquele dinheiro quando era ganho, pois é possível que vocês tenham tentado. (WOOLF, 2004, p. 44)

Após falar de sua condição específica, a voz narrativa estende sua situação às outras mulheres, de forma geral, o que aponta para o fato de que o lucro reduzido é uma circunstância comum para elas. Deste modo, o texto de Woolf também sustenta a visão da escassez de lucro econômico no que diz respeito às mulheres no contexto social inglês no século XIX, e que, certamente, é também aplicável às integrantes de outras nacionalidades.

O trabalho feminino geralmente foi visto como um pequeno suporte para o ganho financeiro do lar, caso fosse exercido. Como a visão que se tinha era a de que a mulher não é concebida como um ser apto para o trabalho, também não havia a preocupação de prepará-la para tal. A sua função seria a dedicação exclusiva aos cuidados do lar e daquele que viria a ser o seu mantenedor. Sua existência deveria ser voltada totalmente à inércia e à passividade dentro do casamento.

¹ O título original é: *A room of one's own*.

Deste modo, a instrução feminina consistiu, basicamente, no preparo para o casamento. Segundo Cinara Guimarães, devido à busca das mulheres por instrução, durante o século XIX foram abertas, no Brasil, escolas específicas para as meninas:

Na maioria delas, entretanto, o currículo divergia daquele ensinado aos meninos, uma vez que era adaptado àquilo que se acreditava ser específico do feminino, ou seja, ele deveria incluir boas maneiras, tarefas manuais e também o estudo de música e línguas, de modo que as meninas pudessem causar uma boa impressão na sociedade. Muitas delas, no entanto, sequer frequentavam as escolas ou lá não permaneciam por muito tempo. O foco do estudo não era a profissionalização feminina, mas a preparação para o casamento, as famílias ricas preferiam contratar tutores, os quais davam lições em casa. (GUIMARÃES, 2015, p. 19)

Porém, mesmo aquelas meninas que recebiam a instrução em casa tinham o ensino baseado, essencialmente, no preparo para serem “‘boas esposas’ e anfitriãs” (DE LUCA *apud* GUIMARÃES, 2015, p. 20). Ilustrando as deficiências da instrução feminina, Woolf, na mesma obra citada anteriormente, escreve sobre a suposição de que Shakespeare tivesse uma irmã, a quem a autora dá o nome fictício de Judith. Segundo Woolf, mesmo que Judith tivesse o mesmo talento e genialidade do seu irmão, jamais seria possível a ela alcançar a possibilidade de desenvolvimento do seu trabalho, o destaque e a projeção que o dramaturgo e poeta conseguiu. Isso se daria assim porque a jovem não poderia ter frequentado a escola e recebido instrução da mesma forma que Shakespeare recebeu. Enquanto ele pôde frequentar a escola, aprender gramática e lógica, estudar os grandes clássicos como Ovídio e Virgílio, enquanto pôde viajar, descobrir, ela seria impedida de desenvolver seu talento:

Era tão audaciosa, tão imaginativa, tão ansiosa por ver o mundo quanto ele. Mas não foi mandada à escola. Não teve oportunidade de aprender gramática e lógica, quanto menos ler Horácio e Virgílio. Pegava um livro de vez em quando, talvez um dos de seu irmão, e lia algumas páginas. Mas nessas ocasiões, os pais entravam e lhe diziam que fosse remendar as meias ou cuidar do guisado e que não andasse no mundo da lua com livros e papéis. (WOOLF, 2004, p. 54).

Um exemplo de como a literatura lida com essa questão é a personagem Sara, de *A viúva Simões*. Não há, no texto, qualquer referência à formação intelectual dela. A narrativa não mostra ela indo à escola, recebendo educação em casa ou sequer lendo um livro. Não há também qualquer referência ao trabalho ou a algum tipo de qualificação para ele.

Impossibilitada de receber instrução, sem perspectiva de um emprego futuro que lhe garantiria renda e sustento, em que consiste, então, a vida da mulher solteira? Percebemos

que, pelo menos durante o século XIX, há um afunilamento gerado pela sociedade que faz com que a mulher seja empurrada para o casamento. Não queremos neste trabalho criticar a instituição do casamento em si, mas questionamos a significação que lhe foi dada, para a mulher, no período em questão. O homem, ser independente e ativo, aparece como detentor de uma liberdade maior quanto a esse assunto, podendo escolher quem quiser como esposa e tendo, inclusive, a opção de não casar, pois ele é, por si só, um ser autônomo, independente, e que não precisa de apoio financeiro algum para sobreviver e, também, não lhe são endereçados preceitos sociais e morais na mesma medida em que o são à mulher. No entanto, há uma pressão sobre o sujeito feminino quanto ao casamento que faz com que sua perspectiva esteja totalmente voltada para esse acontecimento, que muitas vezes era, em consequência, consentido pela mulher não por razões afetivas mas por razões de necessidade. Enquanto o masculino tem seu foco ampliado, visando crescimento, desenvolvimento profissional e financeiro, bem como o alcance de uma união conjugal, a mulher tem sua visão estreitada somente em direção a este último, como um escape de sobrevivência. Exemplo disso na literatura são as personagens femininas apresentadas pelo romantismo, para quem o fim último a que a sociedade procurava lhes empurrar era o casamento. E mesmo a própria Sara de *A viúva Simões*, a quem nos referimos anteriormente, parece simplesmente aguardar o período em que tivesse as circunstâncias propícias para casar.

Desse modo, dependendo do contexto social, há, pelo menos, dois destinos, igualmente trágicos, para a mulher que não conseguisse ou optasse por não casar. Primeiro, como vimos, ela poderia viver como aponta a voz narradora de *Um teto todo seu*, vivendo a sacrifício, com trabalhos árduos e pouca lucratividade. Como segunda possibilidade,

Essas mulheres viviam como escravas da família, a parente pobre que deveria prestar-lhes serviço, sendo ‘abusadas não só pelos homens, como também pelas mulheres.’ (FREYRE, 1977, p. 127) Seu reduto resumia-se a casa dos parentes e aos filhos dos mesmos, muito próxima a uma governanta, sem direitos algum. (SILVA; COQUEIRO, 2011, p. 8-9)

É importante sabermos que Silva e Coqueiro fazem referência ao contexto nordestino na época dos engenhos e da escravidão no século XIX. Porém, alguma variante da situação mencionada por elas poderia ser observada em outros tipos de sociedade.

Nessa perspectiva, vemos então que a busca, o destino da mulher, é o casamento. Nessa busca desesperada, as oportunidades deveriam ser “aproveitadas”. Assim, muitas jovens se engajavam em relacionamentos e em uniões matrimoniais de forma não motivada

por amor ou qualquer sentimento afetivo. Inserem-se em casamentos indesejáveis por razões outras. Retomando Judith, Woolf nos diz que a moça seria induzida a casar-se com o “filho de um comerciante de lãs da vizinhança” (WOOLF, 2004, p. 54). O casamento lhe era indesejável, mas seu pai insistiria na união. No caso da ilustração de Judith, Woolf supõe que ela teria fugido. Mas quantas vezes essa situação não deve ter se repetido ao longo da história! Jovens casando com homens a quem não amavam e que mal conheciam ou sequer conheciam. A sociedade induzia-lhes a isso. Sob tais circunstâncias, observemos então o que acontecia com muitas das mulheres em relações conjugais.

2.2 A mulher casada

Após o matrimônio, sua vida passa a ser exclusivamente dedicada aos cuidados do lar, do marido e dos filhos. Ela passa a exercer um ciclo de vida repetitivo e monótono, tendo absorvida até mesmo a sua própria existência, como explicamos mais adiante.

O casamento, portanto, em muitos casos, era realizado, estabelecido e fundamentado não por amor, ou algum sentimento afetivo pelo outro, mas pela necessidade, por convenção, por costume ou outra razão, até mesmo interesse. Ao homem é permitido escolher sua esposa, já que ele não depende dela. Mas, no tocante à mulher, lhe cabe “agarrar” a oportunidade que aparecer. Assim sendo, o casamento seria sua única possibilidade de alguma forma de realização. Essa ideia é trabalhada por Jane Austen por meio da personagem Charlotte Lucas de *Orgulho e preconceito*. Vejamos o que diz a personagem:

Não sou romântica, você sabe; nunca fui. Peço apenas um lar confortável; e, considerando o caráter do Sr. Collins, seus conhecimentos e sua posição na vida, estou convencida de que minha oportunidade de ser feliz com ele é tão clara quanto às (sic.) pessoas podem se gabar ao adentrar no estado marital. (AUSTEN, 2012, p. 78)

Ao ser inserida em um casamento, fosse por amor ou não, a mulher assumia um *status* de anulação de sua pessoa. Dando voz a Gilbert (2006), temos o seguinte:

“Homem e esposa é um ser,” diz a antiga lei inglesa, “e *ele* é esse ser.” “Pelo casamento”, escreveu o jurista William Blackstone, no século XVIII, “o próprio ser ou existência legal da mulher é suspensa, ou pelo menos é incorporada ou consolidada na do marido, sob cuja asa, proteção e cobertura

ela realiza tudo, e ela é portanto chamada em nossa lei de *femme covert*.”²
(GILBERT, 2006, p. 27, tradução nossa, grifo da autora)

Tendo sua existência anulada, ou incorporada à do marido, como afirma Gilbert, a mulher se torna inteiramente dependente do seu esposo em vários sentidos. Dessa forma, sua vida ficaria limitada em muitos aspectos. Isso por que “a mulher submete-se social, econômica e moralmente às exigências de uma sociedade em que prevalecem os valores masculinos” (GOMES, 1981, p. 81). Existem diferentes aspectos da vida do sujeito feminino em que ele é oprimido nos planos social, econômico e moral. Tais planos, embora distintos, estão imbricados de tal modo que nem sempre é possível classificar determinado assunto dentro de apenas um deles.

Por exemplo, algo que se mostra um fator presente na vida da mulher de forma geral e que se mantém também no casamento é a extrema confinamento ao espaço doméstico. Na literatura, essa questão pode ser exemplificada por meio dos romances de José Lins do Rêgo, cujas personagens femininas que habitavam nas regiões dos engenhos tinham como lugar próprio o confinamento domiciliar. Esse confinamento poderia ser inserido no nível social das limitações, porém é também uma questão moral. Basicamente, o que se nota ao observar a condição da mulher no casamento, ao menos no século XIX, é que “sua casa encerra seu mundo e, mesmo ali, o poder do homem é absoluto” (GOMES, 1981, p. 81). O âmbito da mulher é estritamente o doméstico, enquanto que somente o homem possui o direito de transitar tanto pelo ambiente interno da casa, como também pelo espaço público.

Essa é uma relação que se estendeu durante muito tempo em diversas sociedades. Ao discutir esse mesmo assunto com relação às mulheres casadas da Idade Média, Cardoso (2009, p. 36) explica que

A rua era o espaço do homem, e a única mulher que podia caminhar sem maiores restrições era a prostituta. (...). Às senhoras ‘respeitáveis’ cabia-lhes apenas o confinamento em seus lares, onde passavam as tardes tecendo longos bordados, fazendo tricô, crochê, rendas, ou costurando para a família a fim de conservarem a dignidade e a classe.

Entendendo a diferença temporal da referida citação, mas sabendo que o lugar da mulher pouco mudou ao longo da história, a mulher dos séculos XVIII e XIX se apresenta relegada à domesticidade e a um estilo de vida circular, repetitivo e monótono. Os homens

² “Man and wife is one being”, says the ancient English law, “and *he* is that being.” “By marriage”, wrote the eighteenth-century jurist William Blackstone, “the very being or legal existence of a woman is suspended, or at least it is incorporated or consolidated into that of the husband, under whose wing, protection, and cover she performs everything, and she is therefore called in our law a *feme covert*.”

mesmos mostram “a supremacia sobre a mulher (...), primordialmente, na forma como utilizam a própria casa e no que esta representa para ambos”, sendo ela “o lugar onde guarda a mulher, a fim de que ali esta cuide de seu conforto e lhe assegure a descendência” (GOMES, 1981, p. 83). O corpo social oprimia o sujeito feminino, confinando-o exclusivamente ao ambiente doméstico e a esse modo de vida, vedando-lhe qualquer outra perspectiva, mantendo-a presa, e estabelecendo “consequências que ameaçam a mulher que se julga capaz de penetrar no universo masculino” (GOMES, 1981, p. 83), isto inclui o espaço público, declaradamente nomeado como de pertencimento ao masculino. Como a inserção da mulher no âmbito privado é uma questão que coloca em jogo seu “nome”, constitui-se também uma questão moral.

A forma como o casamento tem sido concebido em diversos moldes sociais, como pode ser visto, tem sido desvantajosa para a mulher, colocando-a em uma situação de desconforto. Ao estudar casos de pessoas viúvas que, na época da pesquisa, que foi realizada no ano de 2010, já contavam com mais de 65 anos de idade, Rubio (*et al*, 2011) conclui, a partir do discurso dos entrevistados de ambos os sexos, que os homens que participaram da pesquisa, “além da perda de seu objeto e papel social [de] esposa”, ou seja, da pessoa que exercia tal papel, “tiveram a perda daquela que lhes proporciona o cuidado; também sentem falta dos afazeres domésticos que lhe eram servidos, oferecidos” (RUBIO *et al*, 2011, p. 145). Por sua vez, pela fala das mulheres, foi observado que “existe um sentimento de liberdade frente à perda do marido. Foi observado que a dependência desse objeto lhe trazia desconforto na vida do matrimônio.” (RUBIO *et al*, 2011, p. 145). Não destacamos aqui a questão da viuvez em si (assunto que será tratado mais adiante), mas sim a condição de desconforto em que a mulher tem sido colocada nas uniões conjugais.

Por consequência da reclusão doméstica da mulher casada, temos sua inteira dependência econômica do marido. Como já explicado, os trabalhos pertencentes ao âmbito público e que proporcionam maior representatividade e lucratividade, durante muito tempo, foram exclusivamente destinados ao sujeito masculino. A possibilidade de ascensão econômica, autonomia financeira, entre outros fatores, era vetada à mulher. Toda e qualquer atividade que envolvesse gastos financeiros dependeria da aprovação e supervisão do marido, bem como de sua disposição em ceder o capital necessário. Em suma, observa-se a total dependência financeira da mulher com relação ao seu marido.

Tal dependência, juntamente com as exigências morais de muitas sociedades, eram responsáveis por desencadear uma outra consequência negativa para a mulher: o impedimento

de recorrer ao divórcio, mesmo que essa fosse a única saída para colocar fim a uma vida de profundo sofrimento. Além de não ter condições de se sustentar sozinha, muitas mulheres temiam receber uma taxação negativa por parte do meio social em que viviam, preferindo permanecerem sujeitas a um marido que as tratassem mal, ou a um casamento infeliz. Já para os integrantes do sexo masculino, essa exigência não existia, sendo-lhes tolerado se divorciar sem o acarretamento de uma taxação negativa acompanhando o ato.

Como exemplo dessa questão, temos a análise de Bernard Koloski sobre o conto “Madame Célestin’s Divorce”, da escritora Kate Chopin. Na referida análise, Koloski afirma que a protagonista do conto, embora tenha a possibilidade de divórcio garantida por lei, visto que seria justificável em virtude dos maus tratos sofridos por parte do marido, opta por continuar vivendo com seu esposo mesmo correndo o risco de recorrência dos maus tratos e de abandono por parte dele (*cf.* KOLOSKI, 1996). Ela opta por isso porque não quer ir de encontro ao que lhe é exigido socialmente.

A mulher divorciada, em diversas sociedades do século XIX, era taxada negativamente, mesmo que o divórcio fosse a única saída para que ela pudesse ter a perspectiva de uma vida mais digna. Deste modo, ainda que a lei lhes possibilitasse essa alternativa, muitas optavam por permanecer casadas.

Assim, empurrada a casamentos muitas vezes forçados, realizados por razões unicamente materiais e de status, e obrigadas a se manterem com seus maridos mesmo sob condições de vida opressoras e desumanas, as mulheres se mantinham sob total dependência do ser masculino e em extremo limitadas em diversas áreas de suas vidas. Com seus maridos, a mulher exercia muitas vezes a função de adorno, e era submetida a um código de conduta moral extremamente rigoroso. Sua comunicação com o espaço público, com o mundo exterior e com o sexo oposto deveria ser mediada pelo seu cônjuge.

Não queremos afirmar aqui que não havia casamentos felizes e em que a mulher se sentia confortável e realizada em muitos sentidos. O que questionamos é a opressão do sujeito feminino.

2.3 A mulher viúva

Após as duas fases da vida da mulher que temos comentado até aqui, segue-se uma terceira, marcada por uma característica de ambiguidade. Essa ambiguidade já há muito fora observada e pode ser expressa nas palavras do dramaturgo inglês Thomas Middleton. Após

comentar as duas fases anteriores da vida da mulher, ele nos diz que “[...] há apenas um estado mais para experimentar,/que faz com que as mulheres sorriam ou chorem –/Viúva, viúva.”³ (MIDDLETON *Apud* CONGER, 2009, p. 27, tradução nossa). Vivian Conger (2009), em sua pesquisa realizada com base em testamentos deixados por mulheres viúvas no período colonial dos Estados Unidos, afirma que, nesse poema, Middleton “[...] reconheceu a natureza ambígua da viuvez como um tempo de solidão ou um tempo de felicidade”⁴ (CONGER, 2009, p. 27, tradução nossa)⁵.

Apesar da complexidade do tema, ele não é abordado de forma significativa no discurso social. Kehler explica que a “[...] viuvez normalmente evoca a imagem sombria de mulheres já mortas em espírito”⁶; assim elas “[...] desaparecem da nossa consciência”⁷ (KEHLER, 2009, p. 2, tradução nossa). Ainda discorrendo sobre o assunto, a estudiosa afirma que:

Uma vez que o período de funeral e de lamento acaba, a viuvez é meramente uma estatística, uma categoria sociológica sem um papel social específico ou identidade visível. Esse amorfismo, bem como nosso desgosto pelo assunto da perda – apropriadamente chamada a “pornografia de morte” Ocidental (Gorer⁹) – podem em parte explicar porque a viuvez não é muito reconhecida no discurso dominante.⁸ (KEHLER, 2009, p. 2, tradução nossa)

No entanto, há algumas formulações existentes com relação ao estado de viuvez feminina. Inicialmente, a mulher viúva vivencia a experiência de perda de uma pessoa amada, no caso daquelas que nutriam um sentimento positivo com relação ao seu esposo e à sua união com ele. Existem características peculiares nesse tipo de situação.

Alguém que lamenta a perda de uma pessoa amada (seja cônjuge, amigo(a), parente etc.) expressa um sentimento que caracterizaremos aqui como “desejo de presença”. Há uma aspiração por se manter o contato com aquele(a) que se fora, e esse desejo se manifesta por meio de formas de se preservar o contato com essa pessoa de alguma maneira. Segundo Gilbert, a pessoa que lamenta possui uma “crença desejosa de que não tenhamos realmente

³ There’s but one state more to try,/which makes women laugh or cry –/Widow, widow.

⁴ [...] recognized the ambiguous nature of widowhood as a time of loneliness or a time of happiness [...].

⁵ Todas as passagens citadas a partir do texto de Conger foram traduzidas livremente.

⁶ [...] widowhood commonly evokes a dreary image of women already dead in spirit.

⁷ [...] they disappear from our consciousness.

⁸ Once the funeral and mourning period end, widowhood is merely a statistic, a sociological category without a specific social role or visible identity. This amorphousness as well as our distaste for the subject of bereavement – aptly called the West’s “pornography of death” (Gorer 9) – may explain why widowhood is not much acknowledged in mainstream discourse.

perdido todas as conexões com aqueles que temos perdido fisicamente⁹” (GILBERT, 2006, p. 10, tradução nossa)¹⁰. Uma das formas adotadas na tentativa de se preservar a presença da pessoa amada é a conservação do contato com objetos físicos ligados a essa pessoa. Deste modo, a presença de objetos, tais quais roupas, imagens, até mesmo arranjos que expressam o gosto pessoal do (a) falecido (a), representam para o enlutado¹¹ uma forma de preservar o contato com a pessoa cuja presença se almeja. A esse respeito, veja-se o romance *A Intrusa*, de Júlia Lopes de Almeida, em que, na casa do viúvo, há um quadro de sua falecida esposa, ao qual a mãe dela parece se apegar. Em *Frankenstein*, de Mary Shelley, após a morte de um dos irmãos do protagonista, seu pai escreve-lhe uma carta, onde lemos o seguinte:

Ela [Elizabeth] me contou que naquela mesma noite William tinha insistido para que ela o permitisse usar uma miniatura muito valiosa que ela possuía de sua mãe. Essa foto desapareceu, e foi indubitavelmente a tentação que incitou o assassino ao ato.¹² (SHELLEY, 2012, p. 66)

Vemos então ilustrada a ideia de apego a coisas materiais relacionadas à pessoa. Ainda sobre a retratação do assunto na literatura, destacamos um dos poemas do livro *O lado fatal*, em que Lya Luft escreve: “instalo ao meu redor objetos que foram dele:/a escova de dentes junto da minha na pia,/o creme de barbear entre os meus perfumes,/e com minhas roupas nos cabides/a camisa dele que eu mais gostava” (LUFT, 2011, p. 17). Acreditamos que o enlutado possa se utilizar de objetos que lhe instiguem os sentidos na tentativa de reproduzir a presença da pessoa amada: por exemplo, flores ou objetos que exalem uma fragrância que esteja de alguma forma relacionada a ele (a), sons etc.

O desejo pela presença do (a) falecido (a) leva o (a) enlutado (a) a exercer diversas formas de tentar manter o contato com esse (a) que se encontra no outro mundo. Há casos, inclusive, de pessoas que tentaram até mesmo o suicídio na busca por reaver a presença da pessoa amada. Tais pessoas desejam adentrar os portões da morte e “estar mortos com alguém muito amado”¹³ (GILBERT, 2006, p. 3). Para quem lamenta, há a “plausibilidade” de um lugar “paradoxalmente desconhecido e familiar”¹⁴ (GILBERT, 2006, p. 11), onde a pessoa por quem se lamenta está separada dela pelo véu da morte. Esse lugar é descrito como

⁹[...] desirous belief that we haven't really lost all connections with those we've physically lost.

¹⁰ Todas as traduções do texto de Gilbert presentes neste trabalho foram feitas livremente.

¹¹ O termo em inglês utilizado por Gilbert é *mourner*. Neste trabalho, ele é traduzido como “enlutado(a)”.

¹² She told me that that same evening William had teased her to let him wear a very valuable miniature that she possessed of your mother. This picture is gone, and was doubtless the temptation which urged the murderer to the deed.

¹³ [...] *be* dead with someone much loved.

¹⁴ [...] paradoxically unknown and familiar [...].

desconhecido e familiar porque, embora o (a) enlutado (a) não tenha literalmente adentrado a morte, o falecimento de uma pessoa amada desperta para ele (a) uma plausibilidade muito maior da morte. A morte se abre para ele (a).

No que se refere especificamente à mulher viúva, esse tema adquire características particulares. Na perda do esposo amado, o lamento feminino geralmente é tão intenso que criou-se um imaginário em torno dele de que, por meio de tal lamento, seria possível o estabelecimento de contato com aqueles que já morreram:

Talvez esses gritos e sussurros femininos de perda pareçam “abrir perigosos canais de comunicação entre os vivos e os mortos” enquanto a que lamenta se torna um “medium através de quem os mortos falam com os vivos,” um “shaman que conduz os vivos ao submundo e os traz de volta”¹⁵ (GILBERT, 2006, p. 33, tradução nossa).

Em muitas culturas, passou-se a acreditar que a mulher viúva possui a capacidade de manter contato de forma mais direta com o mundo dos mortos, que ela consegue romper o véu que separa os dois planos. Essa é uma das consequências que acompanham a viuvez. Diante do exposto, entende-se que, ao atingir o marido, a morte atinge não só a ele, mas também a sua esposa que continua viva. Tendo em vista a compreensão social de que a mulher encontra no homem a razão de sua existência e de que, pelo casamento, sua existência é absorvida pela dele, então o que significa para ela a morte do esposo? Gilbert (2006, p. 24) explica que, “de acordo com o *Oxford English Dictionary*, a palavra ‘widow’¹⁶ vem do Indo-Europeu *widhwe*, que significa ‘estar vazio, estar separado,’ estar ‘dividido’, ‘destituído,’ ou ‘faltando’”¹⁷. A etimologia pode, talvez, não ser possível da mesma forma na língua portuguesa, porém o sentido cultural da palavra e do sujeito que assume esse status, sim:

A morte penetrou a viúva, esta etimologia implica, e ela adentrou a morte, por ela estar preenchida com vacância e ter se dissolvido em um vazio, um estado de falta ou não-ser que se assemelha ao, se não for parte do, estado no qual a pessoa morta tem viajado, caído, ou sido arrastada.¹⁸ (GILBERT, 2006, p. 24-25)

¹⁵ Perhaps these female cries and whispers of loss seem to “open up perilous channels of communication between the living and the dead” as the lamenter becomes a “medium through whom the dead speaks to the living”, a “shaman who leads the living to the underworld and back”

¹⁶ “Viúva”, em inglês.

¹⁷ According to the *Oxford English Dictionary*, the word “widow” comes from the Indo-European *widhwe*, meaning “to be empty, to be separated,” to be “divided”, “destitute,” or “lacking.”

¹⁸ Death has entered the widow, this etymology implies, and she has entered death, for she is filled with vacancy and has dissolved into a void, a state of lack or non-being that is akin to, if not part of, the state into which the dead person has journeyed, fallen, or been drawn.

A morte se abre para a viúva como se abriu para o seu falecido esposo. Deste modo, ela passa a ser vista como um ser cuja existência se torna vazia, de modo que, “[...] mesmo em nações inteiramente industrializadas, a viuvez normalmente evoca uma sombria imagem de mulheres já mortas em espírito¹⁹” (KHELER, 2009, p. 2).

Uma carga social recai sobre a mulher viúva. Dependendo do contexto social em que ela esteja inserida, o meio lhe impõe certas características e comportamentos. Ao comentar sobre o poema “Widow”, de Sylvia Plath, Gilbert explica que há características que a poetisa atribui ao lamento de sua mãe (sobre o qual é o poema) que, na verdade, não são exatamente as características do lamento que a viúva vivencia. Nas palavras da autora:

Certamente algo do vazio que Plath atribui ao “grande estado vago” da viúva à medida que ela segue a etimologia da palavra para uma sombria, apenas meio legítima raiz em *vide-oh!* – certamente algo desse vazio não é o que a própria viúva vivencia quando a morte abre a sua porta para ela, certamente é o que sua cultura diz a ela e àqueles ao seu redor que ela está vivenciando ou deve estar vivenciando.²⁰ (GILBERT, 2006, p. 27)

Assim, dependendo da cultura, existem experiências que a sociedade diz que a viúva “deve estar vivenciando”. Isso acarreta fatores, como certas convenções, que trazem desconforto para ela. O comportamento dela, por exemplo, é “rigidamente controlado por normas sociais” (GUIMARÃES, 2015, p. 144). No entanto, de acordo com a citação de Gilbert, entende-se que existe a possibilidade de nem sempre haver correspondência entre o que se exige que a mulher viúva expresse exteriormente e o que ela vivencia subjetivamente. Em outras palavras, algo do que se atribui à experiência de viuvez feminina pode não corresponder ao que realmente se passa com o sujeito que vivencia tal situação. Nesse caso, pode ocorrer que o rígido controle do comportamento da viúva, de que fala Cinara Guimarães, possa ser atendido por esse sujeito unicamente para satisfazer a sociedade, mas sem que isso reflita sua condição subjetiva. Assim, muito do que se acredita ser inerente à situação da mulher viúva é construído socialmente. Por exemplo, dependendo do contexto em que estivesse inserida a viúva,

¹⁹ [...] even in fully industrialized nations, widowhood commonly evokes a dreary image of women already dead in spirit.

²⁰ Surely some of the emptiness Plath attributes to the “great vacant estate” of the widow as she follows the etymology of the word to a dark, only half-legitimate root in *vide-oh!* – surely some of this emptiness isn’t what the widow herself experiences when death opens its door to her, surely it’s what her culture tells her and those around her that she’s experiencing or *ought* to be experiencing.

Uma série de comportamentos de reclusão social, de interiorização no privado demonstrando recato, como etiqueta conveniente e demonstração de respeito à memória do cônjuge falecido exigia dela o cumprimento do *luto*, prática social que impunha não só trajas mais sóbrios, de preferência o preto, por um ano, como uma gestualidade contida e pouca demonstração de alegria. (POSSAS, 2008, pp. 1-2, grifo da autora)

Isso é o que determinados contextos sociais impõem ao sujeito feminino em estado de viuvez. No entanto, levanta-se o questionamento referente à verdade interior desse sentimento. Veja-se que mesmo mulheres que não houvessem amado seus maridos em vida, visto que o casamento sem amor tem sido uma realidade em muitos contextos, deveriam atender a essas normas.

Outro assunto relevante de se observar com relação ao estado de viuvez feminina é que, mesmo após a morte do esposo, a mulher continua ligada a ele de alguma forma (*cf.* GILBERT, 2006). Não uma ligação frágil, mas forte, principalmente em um período de tempo curto após o falecimento. Temos, então, uma síntese entre o sofrimento pela perda do esposo amado e o peso social que consta sobre ela.

Para finalizar a questão do lamento, destacamos a similaridade apontada por Gilbert entre o lamento e a ficção científica:

Às vezes me parece que, como forma de pensar, o lamento tem muito em comum com a ficção especulativa. Ambos, no fim, são sobre vidas alternativas – passado, presente ou futuro. *E se*, grita o que lamenta, exatamente como o escritor de ficção científica faz. *E se* a calamidade não tivesse acontecido, o sobrevivente medita, *e se* o falecido a quem eu amava ainda estivesse vivo? Como seria minha vida hoje? Como *ele* estaria vivendo, e como eu estaria vivendo? O escritor de fantasia especulativa faz perguntas semelhantes.²¹ (GILBERT, 2006, p. 63, grifos da autora)

Assim, então, Gilbert atribui essa característica a um lamento sincero: o questionamento de como seria a realidade se o falecimento da pessoa amada não houvesse acontecido. O que a autora afirma como se tratando de “vidas alternativas” se refere ao fato de que, em seu desejo de que “a calamidade não tivesse acontecido”, a pessoa que lamenta reflete desejosamente acerca de como seria a realidade com a pessoa amada ainda em vida.

²¹ Sometimes it seems to me that as a way of thinking grief has much in common with speculative fiction. Both, after all, are about alternative lives – past, present, or future. *What if*, cries the griever, just as the sci-fi writer does. *What if* the calamity hadn't happened, the survivor broods, *what if* the dead one I loved were still alive? What would my life be like today? How would *he* be living, and how would I? The writer of speculative fantasy asks similar questions.

No entanto, e se a viuvez trazer para a mulher consequências consideradas positivas por ela? Se a porta da morte não for a única que se abre para ela, mas também uma porta para oportunidades outras? “E se [...] ela estiver simplesmente alegre *por e em si mesma, de, para si mesma*? Em outras palavras, e se a viúva estiver totalmente satisfeita em ser aliviada daquele fardo chamado um marido [...]?”²² (GILBERT, 2006, p. 37, grifo da autora). Não se trata de ficar feliz pela morte do esposo propriamente, mas com um sentimento positivo quanto às possibilidades trazidas pelas consequências que dela vêm. Guimarães nos diz que a viuvez “permitia que a mulher estivesse livre do convívio com um marido por quem muitas vezes não nutria qualquer sentimento, haja vista que muitos casamentos ainda eram realizados por interesse” (GUIMARÃES, 2015, p. 144). Assim sendo, a viuvez poderia abrir novas possibilidades para a mulher.

Elizabeth Conger nos explica que, na América colonial, não havia a necessidade de aconselhamento para viúvos sobre como lidar com a viuvez, visto que a morte de sua esposa não implicava mudança alguma no seu status ou administração de bens, serviços etc. No entanto, “a definição de viúva como uma ‘pessoa abandonada ou descartada’ (1592) ou ‘os restos de um falecido’ (1649) assinalava uma profunda transformação para uma mulher subsumida na pessoa de seu marido”²³ (CONGER, 2009, p. 82). Desse modo, “uma viúva não era um ser completo, mas um fragmento”²⁴ (CONGER, 2009, p. 82). No entanto, a crença de que ela poderia exercer o papel de dona de casa e, ao mesmo tempo, o do marido, levou a uma mudança na concepção de viúva, transformando “[...] o construto legal de uma unidade masculina de pessoa em um construto cultural de uma unidade feminina de pessoa”²⁵ (CONGER, 2009, p. 82). Importantes responsabilidades eram conferidas à mulher viúva, de modo que esse título “[...] separa as viúvas de outras mulheres – e dos homens”²⁶ (CONGER, 2009, p. 82).

O título de viúva separa as mulheres enquadradas nesse *status* das demais mulheres, em parte, porque aquelas assumem papéis e características as quais eram vedadas à maioria das outras mulheres. Por exemplo, a supracitada limitação com relação ao trabalho e ao acesso público é, em parte, desfeita. Viúvas sem filhos ou com filhos pequenos tinham o direito socialmente conferido de exercer atividades não exercidas pela grande maioria das

²² What it [...] she is just, cheerily, *for and in herself, of herself, to herself*? In other words, what if the widow is utterly delighted to be relieved of that burden called a husband [...]?

²³ The definition of relict as a “deserted or discarded person” (1592) or “the remains of one deceased” (1649) signaled a profound transformation for a woman subsumed into the person of her husband.

²⁴ A widow as not a whole being but a fragment.

²⁵ [...] the legal construct of a masculine unity of person into a cultural construct of a feminine unity of person.

²⁶ [...] separate widows from other women – and men.

mulheres. Assim, o exercício de seu papel como pai e mãe “[...] dava às viúvas permissão para tomar esse passo crucial no sentido de assumir papéis masculinos.”²⁷ (CONGER, 2009, p. 84). Deste modo, a viúva teria o direito de acesso à execução de trabalhos que outrora lhe eram vedados (e que continuam o sendo para as demais mulheres), bem como de acesso ao espaço público e do estabelecimento de relações econômicas etc. Como bem aponta Conger:

Como uma *feme* (sic.) *sole*, uma viúva recuperava sua identidade legal. Ela poderia fazer coisas que ela não poderia fazer como uma mulher casada. Em acréscimo, uma viúva poderia assumir responsabilidades como guardiã legal de seus filhos ou como executora (ou administradora) da herança de seu marido. Tais responsabilidades proviam-na com poder. Um tratado legal do século XVII alegou que uma viúva não deveria administrar a herança de seu marido ‘porque o ofício é problemático’, e, de fato, muitas passaram a responsabilidade para seus filhos ou co-administradores. No entanto, após realizar os deveres de administradoras, as viúvas podiam reter o resíduo da herança. A provisão geralmente fazia com que ser uma administradora fosse benéfico, ao invés de problemático. Além de dar às viúvas uma identidade legal e o direito de supervisionar a herança de seus maridos, a lei inglesa estabeleceu o dote para assegurar a sobrevivência econômica de viúvas.²⁸ (CONGER, 2009, p. 53, grifo da autora, tradução nossa)

Assim, além da possibilidade de exercer outras tarefas, uma das atividades realizadas por mulheres viúvas, como podemos ver por meio da fala de Conger, era a administração da herança do esposo. Não tendo filhos, ou sendo eles ainda pequenos, a mulher tinha a oportunidade de tomar conta da herança deixada por seu falecido marido. Deste modo, haveria uma mulher provida com dinheiro o bastante para se sustentar sem a dependência de um homem, e com a oportunidade de realizar tarefas, ocupar espaços e estabelecer relações (como as comerciais, por exemplo) que dantes lhes eram negados. Esse fato garantia às mulheres viúvas autonomia, independência e poder.

A mulher teria, então, a oportunidade de se envolver no âmbito econômico e financeiro. Tornaria-se, portanto, no caso das viúvas, a pessoa responsável pela administração financeira da família “[...], isto é, a pessoa a quem mostrar deferência, a pessoa a quem [se deve] um débito moral, e a pessoa com quem [se] discutem questões de negócios em

²⁷ [...] gave widows permission to take that crucial step toward assuming masculine roles.

²⁸ As a *feme sole*, a widow regained her legal identity. She could do things that she could not do as a married woman. Moreover, a widow could assume responsibilities as her children’s legal guardian or as an executor (or administrator) of her husband’s estate. Such responsibilities provided her with power. One seventeenth-century legal treatise argued that a widow should not administer her husband’s estate “because the office is troublesome”, and, indeed, many passed the responsibility to their sons or co-administrators. However, after accomplishing the administrator’s duties, widows could retain the residue of the estate. The provision often made being an administrator beneficial, rather than troublesome. Beyond giving widows a legal identity and the right to oversee their husband’s estate, English law established dower to ensure the economic survival of widows.

detalhes”²⁹ (CONGER, 2009, p. 148). Com relação à sua autonomia financeira, uma das formas como ela pode ser expressa é no auxílio a pessoas necessitadas.

Ainda de acordo com Conger, era comum aos homens que deixavam herança que eles concedessem aos descendentes do sexo masculino os bens que gerassem mais bens, como as terras, por exemplo. Já para as mulheres, eram-lhes comumente deixados “bens domésticos³⁰”, como roupas, livros, enfim, objetos típicos da casa. Porém, como já mencionamos, no caso daquelas mulheres sem filhos ou com crianças pequenas, ocorria-lhes administrar as terras da herança, assumindo assim um papel incomum às mulheres. Deste modo, muitas mulheres, apesar das afirmações da incapacidade do sujeito feminino para a realização de determinadas tarefas, conseguiram administrar de modo satisfatório as heranças postas sob sua responsabilidade, sendo responsáveis por geração de lucro e sustento próprio, de sua família, e até mesmo de outros.

No entanto, para a mulher viúva e autônoma, há ainda o problema da sexualidade. Em se tratando das viúvas em idade mais avançada, essa complicação torna-se amenizada, visto que a sexualidade não é mais um contratempo para elas tanto quanto para as mais jovens. Como afirma Céfalos a Sócrates em *A república*, de Platão, “[...] em relação aos sentidos, a velhice traz muita paz e liberdade” (PLATÃO, 1965, p. 70). Já as mais jovens, sexualmente despertadas e ativas, representavam um impasse.

Com filhos pequenos para criar, a viúva deveria dispensar atenção especial a eles. No entanto, havia o risco de ser seduzida por um homem que pudesse vir a prejudicar a criação dos filhos. Ao comentar sobre esse problema na América colonial, Conger explica-nos:

[...] seu desejo por satisfação sexual geralmente prejudicava o futuro financeiro dos seus filhos por dar o controle da propriedade deles a um segundo marido avaro. John Dunton temia que uma viúva que se dispusesse a casar novamente usaria a fortuna do marido “para fazer dela um prêmio melhor para um segundo marido: ela vai para outra família, como se ela fosse uma Colônia enviada por seu filho, ele deve pagar pelo plantio dela ali.” Similarmente, Eliza Haywood, uma rara voz feminina forte, afirmou que viúvas com filhos nunca deveriam casar novamente.³¹ (CONGER, 2009, p. 34)

²⁹ [...] the financial head [...], that is, the person to whom to show deference, the person to whom he owed a moral debt, and the person with whom he was to discuss business matters in detail.

³⁰ A expressão em inglês usada por Conger é *Household goods*.

³¹ [...] their desire for sexual gratification often jeopardized their children’s financial future by giving control of their children’s estate to an avaricious second husband. John Duton feared that a remarrying widow could use her husband’s fortune “to make her a better prize to a second husband: she goes into another family, as if she were a Colony sent out by her son, he must pay for the planting her there. Similarly, Eliza Haywood, a rare forceful female voice, asserted that widows with children should never remarry.

É da viúva a responsabilidade pelo futuro financeiro dos filhos. Assim, há um impasse quanto à satisfação do seu desejo sexual e a garantia do futuro dessas crianças. O envolvimento em uma nova relação amorosa, que lhe é possível, pode ser prejudicial ao futuro dos filhos, visto que o novo companheiro assumiria a autoridade sobre as posses e, no caso de ser um homem avaro, utilizaria o dinheiro segundo o seu bel-prazer.

Muitas culturas combatem fortemente um novo matrimônio com relação à viúva. Algumas delas incentivam-na a não se inserir em um segundo casamento (*cf.* KHELER, 2009, p. 19), e outras promovem a morte das mulheres que perdem seus maridos, como no caso da cultura *sati*. Apesar do que a Escritura bíblica diz sobre o assunto, mesmo em sociedades cuja religião oficial seja influenciada de alguma forma por ela, pode-se perceber esse quadro (*cf.* KHELER, 2009, p. 19). Intriga-nos essa questão, pois, apesar de algumas interpretações equivocadas a respeito do tema (*cf.* KHELER, 2009, p. 19), pelo que o texto bíblico diz sobre ele em algumas passagens pode-se depreender que é permitido à viúva casar-se novamente. Por exemplo, após perder seu esposo e seus filhos durante a peregrinação da família nas terras de Moabe e indo a caminho das terras de Judá,

[...] disse Noemi às suas duas noras: Ide, voltai cada uma à casa de sua mãe; e o SENHOR use convosco de benevolência, como vós usastes com os falecidos e comigo. O SENHOR vos dê que acheis descanso cada uma em casa de seu marido. E, beijando-as ela, levantaram a sua voz, e choraram [...]. (RUTE, Cap. 1, Vs. 8-9)

Após a morte de seus filhos, Noemi diz às suas noras que o seu desejo é que “o SENHOR” lhes dê “descanso cada uma em casa de seu marido”. Ou seja, sendo viúvas, elas poderiam obter um novo matrimônio. O seu pedido para que elas voltem, cada uma, à sua terra natal, se dá em virtude da dificuldade que seria para elas, sendo estrangeiras, encontrar um novo marido na terra de Israel (ver nota na edição). No Novo Testamento, Paulo, em sua primeira carta aos coríntios, escreve: “Digo, porém, aos solteiros e às viúvas, que lhes é bom ficarem como eu. Mas, se não podem conter-se, casem-se. Porque é melhor casar do que abraçar-se.” (I Coríntios, cap. 7, vs. 8-9). Mais adiante, o apóstolo escreve:

A mulher casada está ligada pela lei todo o tempo em que o seu marido vive; mas, se falecer o seu marido, fica livre para casar com quem quiser, contanto que seja no Senhor. Será, porém, mais bem aventurada se ficar assim, segundo o meu parecer, e também eu cuido que tenho o Espírito de Deus. (I Coríntios, cap. 7, vs. 39-40)

Deste modo, segundo a tradição cristã, a mulher viúva tem à sua disposição a escolha entre casar-se novamente ou não, conforme lhe parecer melhor. Em sociedades cuja cultura religiosa seja, de alguma forma, influenciada pelo texto bíblico, no segmento religioso a mulher viúva teria à sua disposição essa possibilidade de escolha. Porém, é comum na história que as viúvas sejam incentivadas a evitar um segundo matrimônio, mesmo no segmento religioso.

No entanto, como vimos anteriormente, a mulher poderia se casar, desta vez, com alguém a quem amasse, visto haver cumprido o seu ciclo imposto socialmente e, com relação ao fator financeiro e de status, não ser empurrada a uma nova união, como muitas vezes ocorre no que diz respeito à primeira.

3 A Literatura como forma de representação da mulher

Tratamos até então das características de cunho histórico-social relacionadas à vida da mulher, mais especificamente, a mulher viúva. No entanto, por se tratar de uma análise de cunho literário, tal caracterização não é suficiente. É necessário que observemos e façamos notório como o contexto social está presente no texto e dialoga com a estrutura geral deste modo a produzir sentido. Desse modo, neste capítulo discutimos a relação existente entre as informações de caráter sociológico e a produção do texto literário em si, bem como os procedimentos que são comumente utilizados na interpretação das obras.

Visto que um dos objetivos deste trabalho é observar os elementos que as obras trazem para efetuar a representação do tema, faz-se necessário e útil que sejam discutidos os elementos principais que compõem um texto literário e algumas das possíveis formas de abordá-los. Esse processo é feito no sentido de apreender a representação realizada nos textos. Assim, passaremos agora a discutir a intervenção que os elementos extrínsecos à literatura, mais especialmente o fator sócio-histórico, efetuam no texto literário e, em seguida, falaremos sobre a forma de abordar os elementos intrínsecos à literatura.

3.1 Os componentes extrínsecos e o texto literário

No objetivo de procedermos à análise das obras *A viúva Simões* e *Culpados* é necessário compreender como a literatura faz uso de diversos elementos para efetuar a representação. Sabendo isso, será possível observar como os escritos literários que lidam com a representação do feminino têm procedido e como esse processo é feito no caso da viuvez das personagens dos romances supracitados.

Ao se falar sobre a relação entre os elementos extrínsecos e o texto literário é importante fazer referência ao comentário de Antonio Candido (2000), que afirma que os elementos externos se tornam internos. O que o crítico explica é que, quando um componente externo é adotado como fator fundamental na construção da obra, ele se torna mais um componente no interior do texto e funcionará em conjunto com os demais elementos desse texto (*cf.* CANDIDO 2000, p. 4). Desse modo, ele torna-se interno à obra, ou seja, funcionará no interior dela como produtor de sentido, e não simplesmente como referência a uma realidade exterior à obra.

Neste sentido, um dos elementos cujo estudo é relevante, por já se haver mostrado importante na abordagem do texto literário, é o fator sociológico. Ao comentar a respeito do nível de interferência do meio na produção da obra, Candido afirma que

É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético) (CANDIDO, 2000, p. 5).

A literatura traz expressa em si elementos sociais, sejam eles “ambientes, costumes, traços grupais, idéias” etc.; no entanto, é importante ver como isso vem representado e qual sua função na economia da obra. Esse ponto é importante, por exemplo, na questão da representação de personagens. O escritor representa as personagens também de acordo com a idealização social que se tem a respeito do grupo em que se insere a personagem representada (homens, mulheres, negros, brancos, ricos, pobres, moradores da zona rural, de determinada região etc.). Sobre esse assunto, Cíntia Schwantes explica que “o conceito de representação na literatura suscita algumas questões: quem representa? Para quem? O que é representado?” (SCHWANTES, 2006, p. 7). Ela também afirma a importância de se levar em conta a limitação estabelecida para a representação em determinada sociedade: o que pode ou não ser representado.

Schwantes ainda discorre mais sobre o assunto. Ao comentar sobre um episódio em que precisou explicar os algarismos romanos para o seu filho pequeno, ela diz que, no livro didático da criança, para ilustrar os referidos números, “havia o desenho de uma mão com o dedo indicador levantado: I. Para o algarismo romano 5, a mão com os dedos unidos e o polegar destacado. 10? Duas mãos, sobrepostas” (SCHWANTES, 2006, p. 11). Para explicar a ilustração ela diz: “Então, a representação consiste em despir um objeto do que lhe é acessório e conservar o que é essencial, de modo que ele possa corresponder a todos os objetos daquele tipo.” (SCHWANTES, 2006, p. 11). A autora usa o argumento para explicar a ênfase na experiência masculina em detrimento da feminina na maioria dos textos literários. No entanto, gostaríamos de retomar esse conceito para nos referirmos à própria representação das personagens femininas.

Em grande parte das sociedades, a escrita literária, como vimos anteriormente, definiu-se como uma atividade pouco aberta às mulheres escritoras. Uma das consequências disso é que o ato de abranger os elementos sociais e de representá-los foi feito a partir do enfoque unicamente masculino. Assim, quem sintetiza a concepção social com relação àquilo que é representado é o homem. Logo, as mulheres nas narrativas de autoria masculina são representadas a partir daquilo que o homem vê como essencial, e têm descartado aquilo que o homem vê como secundário. Deste modo, “vê-se a mulher exclusiva ou preponderantemente a partir da visão masculina” (BONNICI, 2007, p. 51). Assim, toda a experiência feminina é filtrada pelo olhar masculino, e características importantes para o feminino são ignoradas em privilégio daquilo que o homem vê como essencial.

Daí, surge uma certa estereotipia das personagens femininas. Zolin explica que a representação dessas personagens, em grande parte das obras de autora masculina, tem algumas características em comum. Uma vertente mais tradicional da crítica feminista, afirma Zolin, “concentrando-se na mulher como leitora, [...] busca responder a questões como: Que tipo de papéis as personagens femininas representam? Com que tipo de temas elas são associadas? [...]” (ZOLIN, 2009, p. 226). Zolin continua:

Ao trabalhar no sentido de responder a essas questões, as(os) crítica(os) feministas mostram como é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. Sendo que à representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia. (ZOLIN, 2009, p. 226)

Não queremos aqui apontar que características atribuídas às personagens que recebem conotação positiva sejam más ou erradas. Porém, qualquer característica que fuja ao estereótipo feminino é atribuída às personagens que recebem conotação negativa. Apenas nelas tais características são vislumbradas.

No entanto, mulheres escritoras procuram dar um enfoque diferente na representação de personagens femininas. A representação agora passa pelo enfoque do olhar da mulher. A realidade histórico-social é plasmada na obra a partir desse olhar. Há, conseqüentemente, uma mudança na forma de representação.

Por essa razão, entre outras, o estudo de escritos literários de autoria feminina tem sido valorizado. No entanto, isso não implica que o simples fato de uma obra ser escrita por uma

mulher lhe confira qualidade literária. O fator qualificador de uma obra é a genialidade expressa em sua produção. Não é a sua autoria ou a simples presença de qualquer elemento que qualifica positivamente tal texto.

Embora o texto literário possua diversas categorias e possa ser visto a partir de qualquer uma delas, nenhuma se distingue como definidora maior da importância da obra como literatura. Wellek e Warren (2003), na obra *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*, desenvolvem um capítulo denominado “A abordagem extrínseca ao estudo da literatura”, no qual há uma lista de elementos que podem estar presentes na composição do texto literário. Os apontados por eles são o aspecto biográfico do texto literário, a psicologia, a sociedade, as ideias (filosofia) e as outras artes. Segundo os autores, embora cada um desses elementos possa estar presente, o valor do texto como obra literária em si não depende de nenhum deles especificamente. Em cada texto, eles podem assumir proporções específicas e variadas. Isso significa que em cada texto cada elemento pode assumir uma importância singular, de modo que o que irá definir a validade do texto literário não é a presença de um ou outro desses elementos, mas a genialidade com que eles são incorporados dentro da obra, ou seja, a maneira como eles são inseridos no texto de modo a produzir sentido. O fator valorativo não está nos elementos que a compõem, mas na obra em si.

Um dos elementos denominados extrínsecos por Wellek e Warren é o social. Antonio Candido, ao argumentar sobre a consideração da análise desse elemento, faz referência ao antigo hábito de se conferir validade ao texto literário a partir de determinado elemento e afirma o seguinte:

[...] a importância de cada fator depende do caso a ser analisado. Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. (CANDIDO, 2000, p. 7)

Portanto, “no fim das contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance” (CANDIDO, 2002, p. 58). Assim, a abordagem do texto literário no sentido de prover uma interpretação deste exige uma visão do texto em si, observando como seus elementos se constituem juntos para a composição geral da obra. No caso da observação de tal ou qual elemento, como afirmado por Candido, este procedimento deve ser feito não considerando-o como o elemento por excelência, mas como um dos que compõem, entre tantos outros, tal obra e qual sua função no interior dela.

É provável que um ou outro elemento seja mais significativo em uma ou outra obra. No entanto, isso não significa que ele seja de maior destaque na produção de literatura de forma geral, mas que, naquela obra, ele possui um papel especial. O crítico deve ter isso em vista durante o momento da interpretação.

Assim, para o trabalho aqui proposto, levamos em consideração os diversos elementos que compõem as obras em questão e que apontam para o tema investigado. Procuramos explorar ao máximo em nosso alcance os elementos usados pelas autoras (sejam sociais, psicológicos, filosóficos etc.), que foram observados com vistas a se perceber como eles corroboram a representação da vivência das protagonistas apresentadas nas obras. No entanto, como afirmado anteriormente, reiteramos que o ponto principal, ou principal foco da análise, não foram os elementos usados, mas o uso dos elementos, ou seja, como a obra é construída e organizada, a genialidade com que esse processo é feito.

3.2 Os componentes intrínsecos e o processo de análise do texto literário

Nesse processo analítico, o critério de se observar a maneira como cada componente é incorporado no texto aplica-se não só aos elementos considerados extrínsecos, mas também aos intrínsecos. Há elementos típicos da escrita literária que podem ser usados de modo a fortalecer ou contribuir para com a abordagem de determinado tema tratado na obra. Alguns deles são as categorias de personagem, narrador e espaço, por exemplo.

Com relação à categoria de personagem, é importante ressaltar que não existe um tipo estático de construção de personagens no texto literário. James Wood comenta o seguinte:

[...] o que é um personagem? Fico enredado em ressalvas: se disser que um personagem parece estar ligado à consciência, a um funcionamento mental, os vários exemplos magníficos de personagens que parecem pensar muito pouco que raramente aparecem pensando, vão se rebelar (Gatsby, Capitão Ahab, Becky Sharp, Widmerpool, Jean Brodie). Se refinar essa ideia, repetindo que um personagem guarda pelo menos alguma ligação essencial com uma vida interior, com a introspecção, e é visto “de dentro”, ficarei diante dos belos exemplos contrários, como o daquelas duas adúlteras, Anna Kariênina e Effi Briest: a primeira faz muitas reflexões e é vista tanto interna como externamente, e a segunda, no romance de mesmo nome de Theodor Fontane, é vista quase por completo de fora, com pouco espaço reservado à reflexão explícita. E ninguém há de dizer que Anna é mais vívida do que Effi simplesmente porque vemos Anna pensar mais. Se tentar distinguir personagens principais de secundários – personagens redondos e planos – e disser que eles se diferenciam na sutileza, na profundidade, no espaço que ocupam na página, terei de admitir que muitos personagens ditos planos me parecem mais vivos e mais interessantes como estudo humano, por mais

efêmeros que sejam, do que personagens redondos a que supostamente estão subordinados. (WOOD, 2011, p. 101-102)

Mais adiante, o autor demonstra como, em diferentes obras, os personagens redondos e planos são construídos de acordo com diferentes propósitos. O fato é justamente esse. O personagem na obra de ficção é construída, configurada, de modo a servir de forma específica dentro do conjunto geral da obra. Por exemplo, vimos em Zolin anteriormente que as personagens femininas de obras escritas por homens são caracterizadas pelo fato de que as únicas que trazem traços de independência são aquelas que recebem uma conotação negativa. Muitas escritoras, porém, constroem suas personagens com tais características, mas dando-lhes uma conotação positiva como forma de combater o preconceito e a estereotipia com relação às mulheres. Compreende-se, portanto, que a construção do personagem atende a propósitos específicos dentro da totalidade da obra.

O segundo elemento intra-literário listado anteriormente é a categoria do narrador. Ele aparece como um dos mais relevantes componentes de um texto narrativo. Sobre o assunto, Beth Brait afirma o seguinte: “[...] não há como fugir desse elemento presente, sob diversas formas, em todos os textos caracterizados como narrativas” (BRAIT, 1985, p. 54). Assim como o personagem, o narrador possui representatividade no interior da obra literária. A esse respeito, Schwantes explica:

De acordo com Joanne S. Frye, em *Living Stories, Telling Lives*, o narrador homodiegético feminino é, por si só, subversivo, uma vez que a mulher está narrando, ao invés de ser narrada. Há uma interdependência entre personagem e enredo, cada um determinando o outro. [...] uma narradora homodiegética [...] não está sendo (apenas) confessional e autobiográfica. Ela está alargando as possibilidades de representação do feminino [...]. (SCHWANTES, 2006, p. 8-9)

A situação mencionada por Schwantes pode ser tomada como um bom exemplo do modo como o narrador pode ser usado para atender a uma função estruturante no interior da obra. No caso apontado por ela, essa categoria é configurada de modo a representar um componente da experiência feminina, o que mantém nossa visão aberta para as diferentes possibilidades da voz narrativa.

Além de poder carregar um teor de representatividade em si mesmo, o narrador aparece como categoria de análise possivelmente ligada a certas áreas da representação. Por exemplo, a categoria do narrador é essencial para a construção e caracterização das personagens. Dando voz a Brait novamente, temos o seguinte:

Como podemos receber uma história sem a presença de um narrador? Como podemos visualizar uma personagem, saber quem ela é, como se materializa, sem um foco narrativo que ilumine sua existência? Assim como não há cinema sem câmera, não há narrativa sem narrador. Para efeito do estudo dos modos de caracterização da personagem na ficção, vamos utilizar a classificação *narrador em terceira pessoa* e *narrador em primeira pessoa*, extraindo daí as diferentes possibilidades de construção de personagens, sem entrar em algumas questões específicas de Teoria Literária que dizem respeito essencialmente ao narrador (BRAIT, 1985, p. 54, grifo da autora)

Apesar de a autora estar desenvolvendo um texto referente à análise de personagens, ela destaca o narrador como um fator de relevância na construção dessa categoria.

Além de sua ligação com a categoria do personagem, o narrador também pode possuir uma ligação forte com o espaço da narrativa. Isso porque, assim como ocorre com a personagem, o leitor toma conhecimento do espaço ficcional e das características dele por meio do que lhe é fornecido pelo narrador (Cf. GUIMARÃES, 2015).

Por fim, destacaremos aqui a funcionalidade do espaço dentro da narrativa. Em uma análise do conto “The story of an hour”, de Kate Chopin, Marcela Silvestre afirma que “o espaço representa uma categoria que, muitas vezes, aparece como secundária, mas que pode ter sua função diretamente ligada aos demais elementos da narrativa” (SILVESTRE, 2006, p. 101). E, continuando a argumentar sobre a importância do espaço na construção da obra, ela afirma que, “de acordo com a teoria de Bachelard (2003) os diversos andares da casa simbolizam os estados da alma” (SILVESTRE, 2006, p. 103). Isso nos mostra a importância que pode adquirir o espaço em uma narrativa literária.

Essa categoria pode assumir diferentes funções na narrativa. Em sua tese, *O espaço ficcional em narrativas de Júlia Lopes de Almeida*, Cinara Guimarães lista algumas das funcionalidades desse componente do texto literário. Dando voz à pesquisadora, vemos que o espaço pode:

1. Caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem;
2. Influenciar as personagens e também sofrer as suas ações;
3. Propiciar a ação;
4. Situar as personagens geograficamente;
5. Representar os sentimentos vividos pelas personagens;
6. Estabelecer contraste com as personagens;
7. Antecipar a narrativa. (GUIMARÃES, 2015, p. 73)

Esses são alguns exemplos de como a categoria do espaço pode funcionar na construção do texto literário. Faz-se, portanto, necessário empregar a devida atenção aos trechos descritivos presentes nas narrativas ao se proceder com a interpretação.

Além dessas categorias, há ainda outras, como a questão do tempo, dos elementos que assumem papel simbólico etc. Porém, o objetivo aqui não é debruçar-se sobre uma definição exaustiva dos elementos que podem ser observados em uma obra no sentido de interpretá-la, mas sim expor como se dará o processo de interpretação aqui proposto. No decorrer da análise, serão observados os elementos que apontem para o tema em questão. Este foi apenas um panorama. No momento da análise, ao depender da necessidade, serão retomadas essas categorias de análise e, se necessário, acrescentadas outras, sendo referidas e aplicadas ao trabalho analítico com o texto.

3.3 As autoras

3.3.1 Júlia Lopes de Almeida

Júlia Lopes de Almeida é um destaque em seu tempo. Isso porque, no século XIX, período em que a educação de que dispunha o público feminino era escassa e em que mesmo os autores renomados tinham dificuldade em publicar suas obras, ela surge como uma escritora de reconhecimento (*cf.* GUIMARÃES, 2015).

Não foi por acaso que Júlia (ou D. Júlia, como era conhecida) desenvolveu tamanha intimidade e notoriedade no meio artístico literário. Desde pequena ela manteve contato com esse meio:

Seu pai, o médico Dr. Silveira Lopes, era pessoa influente em Campinas e também escrevia crônicas para a republicana e liberal *Gazeta de Campinas*. Sua mãe, Antônia Adelina do Amaral Pereira, era concertista, diplomada em piano, canto e composição pelo Conservatório de Lisboa; uma irmã poetisa, outra pianista, e outra ainda cantora lírica e declamadora [...]. (SHARPE, 1999, P. 15-16)

Apesar de uma época em que o ensino das meninas acontecia de forma limitada, como observado anteriormente neste trabalho, visto que, embora já existissem possibilidades delas frequentarem a escola, o currículo desta divergia daquele que era ensinado aos meninos, incluindo “boas maneiras, tarefas manuais e também o estudo de música e línguas, de modo

que as meninas pudessem causar uma boa impressão na sociedade” (GUIMARÃES, 2015, p. 19),

Júlia Lopes de Almeida manteve contato, desde a infância, com artistas que participavam, em sua casa, de saraus promovidos por seus pais. Ainda, teve uma formação que englobou, além dos estudos básicos, aulas de piano, de línguas e a leitura dos clássicos da literatura portuguesa. (GUIMARÃES, 2015, p. 29)

Além de haver crescido com constante acesso ao meio artístico, Júlia casa-se com o poeta português Filinto de Almeida, tendo a oportunidade de manter “contato com os autores do Realismo e Naturalismo Francês, que tiveram grande influência sobre a escrita de seus romances” (GUIMARÃES, 2015, p. 29). Assim, sendo privilegiada com tal contato com o meio artístico, Júlia Lopes de Almeida recebe o incentivo que precisa e dispõe do conhecimento necessário para se tornar uma escritora.

Em sua atividade, a autora foi imensamente elogiada: “[...] a escritora portuguesa Guiomar Torrezão”, por exemplo, “ressalta que Júlia Lopes de Almeida [...] ‘é, sem dúvida, a primeira escritora do seu país” (SHARPE, 1999, p. 9). Marcelo Medeiros da Silva afirma que Almeida

[...] foi considerada a maior figura entre as romancistas de sua época. Esse papel de destaque alcançado por D. Júlia [...] lhe foi assegurado, na opinião de Pereira (1988, p. 70), “não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de quarenta anos, como pelo êxito que conseguiu, com os críticos e com o público”. (SILVA, 2012, p. 13)

A obra de Almeida é vasta e “abrange os mais diferentes gêneros – romance, conto, crônica, poesia, ensaio, teatro, conferência [...]” (SILVA, 2012, p. 13). Ela contribuiu com diversos textos para jornais e revistas como *A Gazeta de Campinas*, onde publicou sua primeira crônica e diversos outros textos, “[...] *O País*, *A Bruxa*, *Gazeta de Notícias*, *Ilustração Brasileira*, *Jornal do Comércio*, *O Imparcial*, *O Estado de São Paulo*, a revista *Kosmos* e a *Revista do Brasil*” (GUIMARÃES, 2015, p. 30, grifos da autora).

Para *A Gazeta de Campinas* ela contribuiu com vários textos direcionados ao público feminino que, depois, foram reunidos em dois manuais: o *Livro das noivas* e o *Livro das donas e donzelas*. Guimarães explica que “o *Livro das noivas* divide-se em três partes, cada uma destinando-se a um momento específico da vida da mulher” (GUIMARÃES, 2015, p. 29):

A primeira, para aquelas moças nubentes que tinham a intenção de se casar. A segunda, para aquelas mulheres casadas que precisariam estar informadas de uma boa administração doméstica. A terceira, para aquelas que já passaram pelas fases anteriores e agora eram mães e precisavam se educar de como seria a melhor forma de cuidar dos rebentos. (COSTRUBA, 2010a, p. 5)

Já o segundo, o *Livro das donas e donzelas*, explica Guimarães, “segue o modelo do primeiro manual, diferindo, no entanto, por trazer informações que ultrapassam o limite do lar” (GUIMARÃES, 2015, p. 30). Esta compilação de textos traz assuntos como

O vestuário feminino, a comemoração do Natal, a importância da água, amuletos, quiromancia, considerações acerca da militante anarquista *Emma Goldman* e sobre o feminismo, além de citar versos de escritores como *Hamlet*, *Alfred de Vigny* e outros. (COSTRUBA, 2010b, pp. 7-8, grifos do autor)

Percebemos que são textos mais voltados para a questão da formação da mulher. Com relação à sua produção literária, seu reconhecimento foi generalizado por parte do seu público leitor e dos intelectuais com quem mantinha contato. Sharpe explica que

Devido à sua grande aceitação e popularidade, ela se tornou a única escritora a atingir o status que lhe conferia um espaço na Academia Brasileira de Letras, não fosse ela mulher. Infelizmente, Almeida viu-se impedida de sentar-se ao lado de seus pares masculinos e seu lugar foi “gentilmente cedido” ao marido. (SHARPE, 1999, p. 11)

A qualidade de sua obra resultou no reconhecimento da escritora. Três escritos de Júlia Lopes de Almeida são especialmente importantes: os romances *A viúva Simões*, *A Falência* e *A Intrusa*. O primeiro, para Maria Angélica Guimarães Lopes, “[...] por si só colocaria sua autora entre nossos melhores romancistas dos últimos 150 anos” (LOPES, 1999, s. p.). Os outros dois “ajudam a assegurar-lhe tal posição em nossa história literária” (LOPES, 1999, s. p.). Comentando a respeito dos aspectos estilísticos de *A viúva Simões*, Sharpe explica que Wilson Martins destaca três características importantes da obra: “[...] a força dramática, o estilo brilhante e enxuto e o perfeito desenvolvimento narrativo” (SHARPE, 1999, p. 12), características que podem ser observadas não só nesse romance, mas também em outras produções da autora. A simplicidade da escrita almeidiana também é fator notável em sua obra. Segundo as palavras da própria Júlia Lopes de Almeida: “A, arte para mim, é a

simplicidade. Ser simples e sóbrio é um ideal” (SHARPE, 1999, p. 13). E esse pensamento é facilmente distinguido em sua escrita.

Em sua produção literária, a escritora trata das causas com as quais estava engajada, utilizando-as como temas e como material para suas obras. Por exemplo, Júlia Lopes de Almeida estava preocupada com um tema político deveras marcante para a época: a recém-declarada República. Esse tema pode ser verificado fazendo parte do romance *A Intrusa*. A obra apresenta a história de Argemiro, um homem viúvo que, em virtude de sua filha estar sendo criada por outras pessoas, os sogros de Argemiro, e por querer tê-la mais perto de si e poder passar mais tempo com ela, contrata uma governanta para tomar conta da casa. O lugar onde os avós moram, e juntamente com eles a menina, é uma chácara. A respeito disso, Marcelo da Silva afirma o seguinte:

Devemos [...] frisar que o fato de o barão e a baronesa morarem em uma chácara, distante da cidade, não é algo que possa passar despercebido. Representantes de um antigo regime político, o Império, não caberia a eles outro espaço senão a parte campesina da cidade onde, “à sombra das suas mangueiras”, vivendo em um velho palacete, o barão podia sentir-se mais longe da República, e a baronesa podia manter o prestígio de outrora. (SILVA, 2012, p. 15)

Outra característica importante de sua obra é o uso da natureza. Alguns de seus romances são repletos de descrições de flores e árvores, que, além de comporem uma estruturação espacial que mantém relação de sentido com outros elementos na obra, também mantêm, segundo Marcelo da Silva, relação com o projeto de defesa da identidade nacional brasileira em oposição à europeia. Segundo o estudioso,

[...] no projeto de construção de uma identidade nacional, o abasileiramento da paisagem foi uma das estratégias de que mais se valeram nossos ficcionistas. Sob o aspecto do abasileiramento da paisagem, Júlia Lopes de Almeida está dialogando com uma tradição de escritores que viram na natureza o elemento diferenciador para se opor à civilização europeia. (SILVA, 2012, p. 16)

Marcelo da Silva faz esse comentário ao discorrer sobre o uso da natureza no romance *A Intrusa*. Porém, tal uso é notório não somente nessa obra. Nos romances *A viúva Simões* e *A falência*, o vasto uso de descrições da natureza também se faz presente. Em ambas as obras há jardins no território adjunto à casa de cada um dos protagonistas e as descrições da natureza são abundantes não só com relação a esses jardins, mas também a outros ambientes.

Júlia Lopes de Almeida também era engajada na causa feminina de seu tempo. Ela defendia, entre outras questões, a educação e o trabalho femininos e essa preocupação é fator presente em suas produções. Esse assunto é trabalhado, por exemplo, na obra *Memórias de Marta*. Nesta, o enredo gira em torno de uma protagonista, Marta, que recorre aos estudos como forma de melhorar a situação de vida sua e de sua mãe. Assim, ela consegue se tornar professora, se mudar do cortiço em que viviam para uma habitação melhor e ter uma condição de vida melhor do que aquela que sua mãe conseguia lhes proporcionar trabalhando como lavadeira (cf. GUIMARÃES, 2015, p. 35).

Além desta, também em *Correio da Roça* a autora retrata o assunto. Trata-se de uma família que sai da capital e vai morar no interior e, por meio do trabalho e da educação, beneficiam o lugar em que passam a viver. Semelhantemente, em *A falência*, o trabalho feminino é retratado. Após a morte do protagonista, Teodoro, a família, agora totalmente composta por mulheres, precisa trabalhar para se manter. Aqui há referência à carência de instrução feminina, pois a falta dela faz com que as personagens devam exercer serviços cuja lucratividade não é tão expressiva e é exposto o seu despreparo para outros tipos de trabalho que lhes garantissem uma melhor sustentabilidade.

Em *A viúva Simões*, nós temos o acréscimo de um tema também problemático. O enredo principal nesta obra gira em torno de Ernestina que, agora viúva, reencontra o antigo amor de sua juventude. Por meio da narrativa podem ser contempladas diversas questões referentes à mulher viúva pertencente à burguesia carioca do século XIX.

Como uma escritora tão interessada pelas questões femininas em seu tempo, como pudemos ver que era Júlia Lopes de Almeida, ela aborda essa causa em sua obra. Seus escritos são repletos de temas e de personagens femininos e são compostos por elementos que proporcionam a discussão da condição da mulher.

Diversos trabalhos críticos têm sido realizados trazendo como objeto a obra almeidiana. Já em 1889, a escritora portuguesa Guiomar Torrezão escreve um comentário crítico para a revista *A mensageira* (1987), em que aponta a qualidade da obra de Almeida. João do Rio, que afirmou sua admiração pela obra da autora, publicou uma entrevista realizada com ela no volume *O momento literário* (1994). Já citamos anteriormente e retomamos aqui a obra de autoria da pesquisadora Nadilza Moreira, *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*, em que ela analisa a representação do feminino em obras das duas autoras. Mais recentemente, temos a tese de doutorado de Cinara

Guimarães, *O espaço ficcional em narrativas de Júlia Lopes de Almeida: A viúva Simões e A falência*, entre outros diversos escritos que vem sendo feitos sobre a obra da autora.

3.3.2 Kate Chopin

No ano de 1850, na cidade de Saint Louis, Missouri, nasce Kate O'Flaherty, filha de Thomas O'Flaherty e Eliza Harris (*cf.* KNOP; GUERRA, 2011). Seu pai era um comerciante bem sucedido que trabalhava na área agrícola e a família vivia junta até que um evento trágico aconteceu. Kate O'Flaherty, ainda criança, perdeu o seu pai em um acidente. Ele participava da “inauguração da ponte Gasconade que ligaria Saint Louis a Jefferson City” (MOREIRA, 2003, p. 115), quando esta desabou, matando várias pessoas ao mesmo tempo, inclusive Thomas O'Flaherty. Isso fez com que Eliza se mudasse com os filhos para a casa de sua mãe.

Em consequência dessa mudança, desde cedo a menina acostuma-se à convivência com mulheres independentes e autônomas. Isso porque, na casa em que cresceu, morava com sua avó, que havia ficado viúva e com sua mãe que, sendo Kate ainda criança, perde o seu esposo durante o já mencionado acidente. Além dessas, sua tataravó havia sido a primeira mulher a se divorciar na cidade de St. Louis (*cf.* KNOP; GUERRA, 2011), e sua bisavó também havia se tornado uma jovem viúva. Característica comum entre elas é que, embora sendo jovens quando se tornam viúvas, nenhuma se casa novamente. Assim, Kate O'Flaherty cresce sob a influência de mulheres que necessitavam empregar esforço para sobreviver e conseguir o mantimento da família, não contando com o apoio de um homem.

Em sua infância, mais especificamente com quatro anos de idade, ela tinha sido enviada ao colégio católico *Academy of the sacred heart*, porém, após a morte do pai, passou a ser ensinada em casa por sua avó, a Madame Charleville. No entanto, passados dois anos da morte de Thomas O'Flaherty, Kate

Retorna à escola e cria laços fortes de amizade com Kitty Garesche, ambas tinham a mesma paixão por escrever e pela leitura. Entretanto, em 1861, com a Guerra Civil a família de Kitty é exilada e Chopin perde sua melhor amiga. Neste mesmo ano morrem seu irmão George e sua avó, aos 83 anos. Com isso, torna-se depressiva e as freiras que a educam, sugerem que comece a escrever um diário, para narrar sua vida intelectual e social. Este diário foi escrito dos onze anos até sua lua-de-mel, aos dezenove anos, quando se casou com Oscar Chopin, produtor de algodão. (OLIVEIRA, 2005, p. 243)

O ano em que ela casa-se com Oscar e, então, passa a se chamar Kate Chopin é 1870. Da união lhes nascem seis filhos. No ano de 1879, Oscar Chopin fale nos seus negócios e

muda-se “com a família para Natchitoches Parish, Louisiana. Nesta ocasião ela [Chopin] ingressa na comunidade crioula e isso influenciará posteriormente suas obras” (OLIVEIRA, 2005, p. 244).

Assim como suas antecessoras, Chopin também fica viúva muito jovem. Seu casamento dura pouco mais de dez anos, pois, em 1882, seu esposo morre de malária, deixando a família “com débitos e dívidas volumosas” (MOREIRA, 2003, p. 119). Kate Chopin passa, então, a dirigir os negócios de seu marido. Viúva e com seis filhos para criar, ela “muda-se para a casa da mãe que meses depois também morre” (OLIVEIRA, 2005, p. 244). Abalada em virtude das consecutivas perdas, Chopin é aconselhada pelo médico amigo da família, “o doutor Frederick Kolbenheyer, [...] a escrever como terapia e para sustentar a família” (OLIVEIRA, 2005, p. 244). Assim começa sua carreira artística.

Seu primeiro escrito foi um poema que data de 1888 e foi publicado na revista *America*. Outros de seus escritos foram publicados na revista *Vogue*. Entre as obras atribuídas a ela constam três romances e três coletâneas de contos. O primeiro de seus romances a ser produzido é *Culpados*. Em seguida, a autora escreve *Young Dr. Grosse*, “que seis anos mais tarde destruiu, porque nenhuma editora se interessara em publicar” (OLIVEIRA, 2005, p. 244). Por fim, ela lança o seu romance de maior projeção: *The awakening*. Suas coletâneas de contos são *Bayou folk*, *A night in Acadie* e *A vocation and a voice*. Em sua escrita, Chopin recebe influência de vários autores, mas o principal deles foi o francês Guy de Maupassant.

Como afirmado anteriormente, o contato da autora com a comunidade *Creole* da região em que viveu foi crucial para sua escrita. Além de conviver com essas pessoas ao longo de toda a sua vida, após a morte de seu esposo o contato com o povo e os tipos da região se tornou mais intenso. Quando ela assume as funções administrativas dos negócios de seu falecido esposo, isso lhe proporciona o

[...] contato com quase todos os segmentos da comunidade, incluindo os franceses-acadianos, os *creole*, e os meeiros mulatos que trabalhavam nas plantações. As impressões que ela reuniu dessas pessoas e da vida de *Natchitoches Parish* posteriormente influenciaram sua ficção.³² (VOTELLER; DIMAURO, 1991, p. 63, tradução nossa³³)

³² [...] contact with almost every segment of the community, including the French-Acadian, Creole, and mulatto sharecroppers who worked the plantations. The impressions she gathered of these people and Natchitoches Parish life later influenced her fiction.

³³ Os grifos em itálico são devido à opção por manter esses termos em inglês.

Chopin, em seu caráter colorista, representa em suas obras não só os tipos humanos em seu sentido físico, mas também no tocante à linguagem. O contato próximo com esse povo lhe permitiu habituar-se ao uso da língua realizado por eles. Deste modo, o leitor não deve esperar, ao ler Chopin, encontrar um inglês formal, pois “[...] a escritora é discreta o bastante para dar sugestões da língua macia e harmoniosa para a qual os habitantes do *Bayou* reduziram a fala inglesa, e não fazer contribuições para a filologia”³⁴ (*The Atlantic Monthly*, 1894 [1991, p. 65], tradução nossa).

É normal, portanto, ver formulações na escrita de Chopin como: “Ocê tem razão, Juiz. Nem uma moeda, nem uma, nem uma, eu botei meus óio nela nos último quatro mês que eu possa dizer que Célestin deu pra mim ou mandô pra mim.”³⁵ (CHOPIN, 2006, p. 276, tradução nossa). A passagem retirada do conto “Madame Célestin’s Divorce” apresenta uma variação do inglês que difere do modelo padrão ou formal, e que é típica do grupo étnico-social ao qual a protagonista pertence.

A forma como a autora constrói suas obras é caracterizada por uma admirável maestria. Fred Lewis Pattee afirma que, “assim como Dickens, ela podia fazer até mesmo o mais insignificante dos seus personagens intensamente vivo. O leitor os conhece e os sente e os vê”³⁶ (PATTEE, 1991, p. 66). Sobre o assunto, Joseph Reilly afirma o seguinte: “[...] suas caracterizações nunca são turvas: suas pessoas não são nomes mas tri-dimensionais e ativas com vida. E, por fim, ela dominava o segredo de economia em palavras”³⁷ (REILLY, 1991, p. 67, tradução nossa).

Além do mais, ela é capaz de abordar temas que conduzem o leitor a profundas reflexões. Um dos contos mais mencionados no conjunto de sua obra pelos críticos, intitulado “Désirée’s Baby” é um bom exemplo disso. O texto fala de um rapaz rico chamado Armand Aubigny que se apaixona e casa com uma moça, Désirée, que foi criada por uma família da região mas cuja origem é desconhecida. A união dos dois é harmoniosa até o momento em que eles têm um filho. Então, o pai vê que a criança possui traços de mestiçagem com o povo de descendência africana. Filho e esposa passam então a ser desprezíveis aos seus olhos, de modo que esta se vê na obrigação de sair de casa e levar consigo a criança. Armand então

³⁴ [...] the writer is discreet enough to give suggestions of the soft, harmonious tongue to which the Bayou folk have reduced English speech, and not to make contributions to philology.

³⁵ You right, Judge. Not a picayune, not one, not one, have I lay my eyes on in the pas’fo’months that I can say Célestin give it to me or sen’it to me.

³⁶ Like Dickens, she could make even the most insignificant of her characters intensely alive. The reader knows them and feels them and sees them.

³⁷ [...] her characterizations are never blurred: her people are not names but three-dimensional and quick with life. And, finally, she mastered the secret of economy in words.

começa a se desfazer dos pertences da esposa que haviam ficado em sua casa. Ele acende uma fogueira e começa a destruir nela tudo aquilo relacionado à esposa odiada em virtude de sua suposta linhagem. No entanto, na execução desse serviço, Armand encontra uma antiga carta de sua mãe endereçada ao seu pai, em que dizia que a sua mãe pertencia “[...] à raça que é amaldiçoada com a marca da escravidão”³⁸ (CHOPIN, 2006, p. 245, tradução nossa)

Vilian Mangureira explica que “há ainda outro tema caro à obra da autora: o que lida com a representação da mulher” (MANGUEIRA, 2012, p. 210). A obra de Kate Chopin é rica em representações do feminino. A sua obra em prosa (romances e contos) geralmente trazem protagonistas femininas e exploram diversas áreas da vida desse sujeito e temas relacionados a ele. Em um de seus primeiros escritos, o conto “A No-Account Creole”, Chopin aborda, por exemplo, a questão da mulher “[...] deixar a responsabilidade por sua vida para um homem” (SEYERSTED, 1991, p. 70). Em “Madame Célestin’s Divorce”, vemos ser explorada a questão do divórcio para a mulher daquele meio social em que o texto foi escrito. Em uma de suas últimas produções, o conto “The story of an hour”, a autora lida com a questão, entre outras, da viuvez.

Outra obra sua que lida com a viuvez é o seu primeiro romance, *Culpados*³⁹. A obra nos traz uma narrativa que já começa apresentando uma mulher viúva, a protagonista Thérèse Lafirme, cujo esposo, já no início da trama, tem falecido e que necessita, agora, assumir as responsabilidades trabalhistas dele.

Essa característica de sua obra, o lidar com temas relacionados ao sujeito feminino, tem sido percebida e diversos trabalhos acadêmicos têm sido realizados com relação a ela. De acordo com Peggy Skaggs (1985), dois dos eventos que marcaram os estudos sobre Kate Chopin foram a escrita de *Kate Chopin: A Critical Biography* e a edição do *The Complete Works of Kate Chopin*, ambos por Per Seyersted. Anos mais tarde, Emily Toth também se debruça sobre a tarefa de biografar Kate Chopin e, no ano de 1990, escreve *Kate Chopin* e, em 1999, escreve outra biografia sobre a autora, intitulada *Unveiling Kate Chopin*.

Diversos trabalhos críticos têm sido desenvolvidos sobre a obra de Kate Chopin. Só o volume oito da coletânea *Short story criticism: excerpts from criticism of the works of short fiction writers* contém dezenas de ensaios sobre contos de autoria de Chopin. Mais contemporaneamente, há os trabalhos, já anteriormente mencionados, de Nadilza Moreira, José Vilian Mangureira, entre outros. Esses são apenas alguns exemplos de estudiosos que

³⁸ [...] to the race that is cursed with the brand of slavery.

³⁹ O título original é *At fault*.

trabalham com a obra de Kate Chopin, o que demonstra sua representatividade e relevância no cenário literário.

Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin são, como podemos ver, duas escritoras que galgaram reconhecimento por meio de sua escrita literária. Além de terem em comum o talento amplamente reconhecido, têm também o fato de tratarem do tema da mulher. Escrevendo na mesma época, porém em países diferentes, elas abordam esse tema a partir do contexto sócio-cultural em que vivem. Assim, em suas obras, elas lidam com diversos assuntos de relevância para o sujeito feminino. Nos dois romances em questão, *A viúva Simões* e *Culpados*, isso não ocorre de forma diferente. Neles, as autoras abordam um desses assuntos que são importantes para a mulher e que já vimos ser bastante emblemático para esse sujeito: a viuvez. O estudo das referidas obras pode nos ajudar a compreender a visão das autoras a respeito dessa questão e como elas a representaram no texto literário.

4 A representação da viuvez em *A viúva Simões* e *Culpados*

4.1 *A viúva Simões*: a viuvez de Ernestina

Publicado pela primeira vez em 1897, *A viúva Simões* traz como protagonista a personagem Ernestina, uma jovem viúva, mãe de uma adolescente, que reencontra o antigo amor da sua vida, Luciano. Decidindo viver o seu romance às escondidas, os dois amantes envolvem-se em um jogo perigoso. No final, Sara, filha da protagonista, apaixona-se também por Luciano, desconhecendo o fato de que sua mãe o ama. O resultado é que, ao saber do amor de sua mãe para com ele, Sara contrai uma doença mental, Luciano volta para a Europa, e a situação para Ernestina volta ao “normal”, ou seja, ao que era antes do reencontro com seu antigo amor.

A descrição dos aspectos relacionados à viuvez da protagonista é ampla e feita a partir de diferentes elementos no texto. O primeiro que gostaríamos de destacar está relacionado ao lugar onde está localizada a moradia de Ernestina, “[...] um bonito *chalet* em Santa Teresa” (ALMEIDA, 1999, p. 35), a cujos cuidados ela se dedica com afinco. Santa Teresa é, à época em que se passa o romance, um bairro nobre na cidade do Rio de Janeiro. Inclusive a própria Júlia Lopes de Almeida morara nesse bairro. A casa de Ernestina localiza-se em uma montanha, pela qual “[...] desciam os quintais e o casario disperso” (ALMEIDA, 1999, p. 39).

A importância desse elemento não consiste simplesmente no transportar para o texto um componente da realidade extra-literária da cidade do Rio de Janeiro, mas sim em como ele é incorporado. O nome do bairro, Santa Teresa, é, provavelmente, uma referência a Santa Teresa D’Ávila, conhecida na cultura católica romana pelos êxtases que afirmava vivenciar. Santa Teresa afirmava viver experiências extáticas em que se alçava a um estado de alma mais elevado e experimentava visões de Deus, a respeito do que ela escreve no livro de sua autoria intitulado *Livro da vida*. O artista Gian Lorenzo Bernini (1589-1680) esculpiu uma obra que retrata a religiosa⁴⁰.

A escultura se encontra na Igreja de Santa Maria Della Vittoria, em Roma. Em análise da imagem, José Almir Costa Filho (*et al.*, 2010) chega a definições relevantes para a compreensão da construção da personagem Ernestina. Em um de seus trabalhos lemos o seguinte:

⁴⁰ Ver anexo 1.

Deitada sobre a base escultórica, encontra-se uma figura feminina, aparentemente desfalecida, em um estado que se encontra **entre o prazer e a dor**. Com o pé direito como que apoiado **na nuvem**, enquanto a mão e o pé esquerdos deixam-se caídos, **num gesto de enlevo e de entrega**, um certo **cansaço suavizado pela figuração da nuvem**. Bernini dá às feições do rosto um trato deveras particular, de modo que o expectador seja capaz de decifrar as emoções da personagem. No caso, as emoções como que se misturam no rosto desta figura feminina; a boca entreaberta transmite a sensação **de um gozo que se alcança pela dor**, mas não uma dor masoquista, **“uma sublimação da dor em prazer pelo abandono do corpo”**. (FILHO, *et al*, 2010, p. 4, grifos nossos)

Observemos como as feições da escultura podem ser vislumbradas na caracterização de Ernestina no primeiro capítulo do livro. Primeiramente, a citação nos diz que a figura representativa de Santa Teresa encontra-se em um estado situado entre o prazer e a dor. Em Ernestina, essa mesma inconstância pode ser vista. A própria fase da vida da viúva é representativa dessa dualidade, pois ela se encontra em uma “[...] idade em que as alegrias e entusiasmos da mocidade já não existem, e em que as friezas da velhice ainda não chegaram” (ALMEIDA, 1999, p. 37). Em acréscimo,

[e]la tinha uma filha, Sara, que era o seu conforto e a sua agonia. Por causa dela renunciava aos divertimentos do mundo, exagerando as suas atribuições caseiras. Tinha medo de apaixonar-se um dia, fugia do perigo de amar, de trazer para casa, para o gozo do seu corpo e da sua alma, um padraço para a filha, um estranho com quem tivesse de repartir os seus cuidados e as suas riquezas. (ALMEIDA, 1999, p. 37)

Comentando a respeito da dualidade em que vive a protagonista, entre a possibilidade de viver o seu prazer e a opção por abrir mão dele, o narrador conta que “O que lhe parecia agora um sacrifício parecera-lhe horas antes uma delícia” (ALMEIDA, 1999, p. 38).

O segundo elemento da citação de José Almir Costa Filho que destacamos diz respeito à nuvem. Esta é representativa do estado de alma elevado que Santa Teresa afirmava experimentar. Em *A viúva Simões* a ideia de elevação também está presente. Primeiro por meio da própria localização do *chalet*, em uma montanha. Além disso, em um domingo, durante “[...] um dos seus momentos de melancolia” (ALMEIDA, 1999, p. 38), quando ela se encontra em um daqueles instantes entre o prazer e a dor, Ernestina então olha pela janela e o narrador se apropria da visão dela para dar lugar à descrição:

Pelos socacos abruptos da montanha desciam os quintais e o casario disperso. A grande alegria da luz envolvia tudo: manchas vermelhas de barro, tufo de vegetação, quadros domésticos encerrados entre a brancura

de quatro muros caiados surpreendidos do alto, homens trabalhando nas suas hortas, mulheres estendendo roupa ao sol. O azul e o verde enchiam o ar com os seus tons fortes. Água, céu e montanhas, tudo isso a viúva olhava do alto, como se estivesse suspensa no espaço. Seguindo a linha alva de uma praia riscada além da baía, o seu pensamento ia agora em linha reta aos primeiros tempos da sua vida. (ALMEIDA, 1999, p. 39)

Perceba-se que a imagem construída é de Ernestina em um estado elevado, olhando de cima tudo o que existe e acontece à sua volta. E esse estado elevado se passa justamente durante o seu momento de dor. E, à respeito do gesto de “enlevo e entrega” relacionado ao “cansaço suavizado pela figuração da nuvem”, temos o seguinte, na mesma cena: “A viúva deixava-se, preguiçosamente, no mesmo lugar, a idéia longe, a carne afagada pela doçura inigualável do inverno fluminense e os olhos errando pelo que a natureza pode ter de mais idealmente formoso!” (ALMEIDA, 1999, p. 42).

Essa nuvem que suaviza seu cansaço, o gozo que ela alcança pela dor, a “sublimação da dor em prazer pelo abandono do corpo”, tudo isso representa aquilo que Ernestina “ganha” pelo seu sacrifício, aquilo que faz com que a sua dor valha a pena e que a faz sentir prazer. O texto mostra claramente que a preocupação principal de Ernestina é com a sua imagem, tanto para com a sociedade quanto para com Sara. Com relação à sociedade, “[a]dquirira fama de *menagère* exemplar; e então levava o escrúpulo a um ponto elevadíssimo, para não desmerecer nunca do conceito de boa dona de casa” (ALMEIDA, 1999, p. 36) e, no que diz respeito à Sara, já vimos a preocupação da viúva com a segurança dela.

Ainda a respeito da intertextualidade com a obra de Bernini, há mais um aspecto que corre paralelo entre ela e o romance em pauta. Filho descreve que a túnica que veste a imagem de Santa Teresa “[...] mais parece estar lançada sobre o corpo que vestida pela mulher acima descrita, não acompanha suas curvas nem tem o mesmo trato que estas recebiam nas esculturas clássicas [...]” (COSTA FILHO *et al*, 2010, p. 4). O caimento da túnica expressa, a nosso ver, uma supressão do elemento sexual. O que vimos estar presente também na construção de Ernestina, que evita conseguir um novo companheiro, apesar do seu desejo e necessidade disso.

Ao lado da figura da mulher, na escultura, encontra-se a figura de um anjo. A forma como essa imagem é construída faz com ela seja assemelhada ao deus Eros da mitologia grega: uma personagem relacionada à sexualidade. Vejamos:

O sorriso leve, meio sarcástico, juntando-se às asas e à lança que segura, bem como o tom clássico com que foi composto, são atributos para identificar a figura alada que aparece na obra como o deus Eros da tradição

mitológica grega, tema este bem recorrente na obra do autor. (FILHO *et al.*, 2010, p. 6)

No entanto, apesar da analogia com o deus Eros, o conjunto inteiro da obra faz com que essa figura seja percebida como “[...] um anjo, que busca cravar o dardo em uma mulher” (FILHO *et al.*, 2010, p. 6). Esse ser está “[...] aprontando-se para marcá-la com a flecha” (FILHO *et al.*, 2010, p. 5). Todos esses elementos, além da existência de “[...] uma estrutura metálica, em forma de raios, postos descendo da cúpula do santuário” (FILHO *et al.*, 2010, p. 5) conferem um forte teor sexual à escultura feita por Bernini.

E esse tema também está fortemente presente no romance de Júlia Lopes de Almeida. A viúva Ernestina se encontra entre o prazer e a dor, entre a necessidade sexual e a necessidade de suprimi-la. Comentando sobre a obra, Peggy Sharp afirma que, em *A viúva Simões*, existe “[...] uma convergência de dois códigos: o erótico e o social” (SHARPE, 1999, p. 23). Ela afirma ainda que,

após a prematura morte do marido, Ernestina [...] torna-se uma mulher “tocada pela afecção nervosa”, de acordo com a visão científica da época, nas palavras de Leopoldo de Freitas. Implícita nas teorias de higiene social do final do século XIX estava a crença de que as mulheres descasadas, fossem elas solteiras ou viúvas, representavam uma potencial ameaça ao rígido controle das emoções de alguém que poderia ser facilmente levada à histeria, definida como uma “doença provocada, sobretudo pela não satisfação das exigências dos instintos sexuais femininos”. (SHARPE, 1999, p. 23)

Vemos, portanto, o teor sexual na construção da personagem central de *A viúva Simões*. Com a sua recusa, a supressão do desejo sexual, a opção por não conseguir um novo companheiro, ela assume a imagem de “santa” na obra. O texto diz que “[...] depois que ele [o comendador Simões] partiu sozinho para o outro mundo, ela encolheu-se com medo que se discutisse lá fora a sua reputação” (ALMEIDA, 1999, p. 36). Quando Luciano questiona o Rosas a respeito da reputação de Ernestina, este assim resume seu juízo: “ – Nunca ouvi nada! Gozou sempre de boa reputação. Isso a meu ver não tem valor. Há mulheres tão sonsas!” (ALMEIDA, 1999, p. 65).

Outro fator interessante de se notar é a obsessão da protagonista com relação à supervisão dos trabalhos domésticos realizados por parte dos criados. Em um dos trechos da descrição de sua conduta interna à casa, lemos o seguinte:

No interior era um chuveiro de recriminações. A cozinha tomava-lhe horas. Passava os dedos nas panelas e nos ferros do fogão, a ver se estavam limpos; cheirava as caçarolas; obrigava a Benedita a arear de novo tachos e grelhas, a lavar a tábua dos bifos e o mármore das pias e da mesa. Se havia alguma torneira pouco reluzente ou alguma nódoa no chão, detinha-se, exigindo que se corrigisse a falta logo ali, à sua vista. E era assim por todos os compartimentos, minuciosa, ativa, severa. (ALMEIDA, 1999, p. 36)

Perceba-se que a passagem expressa um profundo cuidado com superficialidades. Isso pode apontar para a preocupação da protagonista para com a sua imagem. Esse quadro pode apontar também para a necessidade dela se mostrar muito ociosa, procurando sempre algo para reclamar como forma de tomar o seu tempo.

Diante dessa caracterização da personagem, vemos então o conflito entre a necessidade individual de Ernestina e a cobrança social sobre ela. Segundo Hotchkiss (1994, p. 32), as mulheres são, ao menos ao fim do século XIX, “[...] mais estritamente limitadas pela convenção e pelo medo de transgredi-la”. O romance coloca então em contraste essas duas faces da viuvez de Ernestina: o prazer e a dor; a renúncia de seus desejos e necessidades e o gozar de prestígio social. Fica então o questionamento a respeito do vazio de certas convenções que têm como único efeito a opressão do sujeito feminino, mais especificamente, nesse caso, da mulher viúva.

Todos esses elementos apontam para um conflito central na narrativa, o qual é esboçado e caracterizado logo no início da obra. O primeiro capítulo do romance de Júlia Lopes de Almeida caracteriza-se por, em seu início, ser marcado unicamente pela voz do narrador e ter grande parte de sua história se passando de forma exclusiva na mente da protagonista. Fazendo um paralelo com a teoria de Arturo Gouveia a respeito de uma categoria de análise denominada por ele de epopéia negativa, é possível perceber que esse fenômeno está ligado à aniquilação da individualidade do sujeito por parte do meio social. Gouveia desenvolve seu argumento com base nos postulados de Adorno e, dando voz ao autor, temos o seguinte:

Há um sistema cada vez mais totalizante que não admite diferenças. Nessa medida, Adorno dimensiona o “outro” não pela diferença contingente de grupos e minorias – como hoje está em moda entre os pós-modernos –, mas a partir do sistema. Em outras palavras: o referencial para o “outro” não sou eu, mas o sistema; este transforma o “outro” e a mim mesmo em extensões dele. Daí a notável observação de que a subjetividade, cada vez mais objetificada, não se distingue da objetividade. (GOUVEIA, 2004, p. 21)

Ao discutir a supracitada fala de Gouveia, Lucia Nobre (2012) desenvolve um comentário pertinente de ser retomado aqui:

A objetificação, resultante do processo de negação do sujeito, provoca o isolamento do indivíduo que, impotente diante do esmagador poder do sistema, volta-se para dentro de si e confina-se na “hipertrofia da introspecção”, estagnando-se pelo exaurir de suas forças de superação. Enfim, o pensar torna-se sua práxis. Consequentemente, na literatura, surge a presença de um tipo de anti-herói, antagônico aos princípios clássicos, posto que incapacitado de executar o feito heróico, ou seja, impossibilitado de perseguir uma causa nobre, lutar pelo coletivo, redimir um povo e trazer conhecimento à humanidade. Particularmente, na literatura que faz uso do fluxo da consciência, a personagem encontra-se em estagnação, provocada pelo processo mental ininterrupto. (NOBRE, 2012, p. 63)

Apesar da teoria de Gouveia se voltar mais para a literatura do século XX, ela é construída com base nos postulados de Lukács (1999), portanto algumas das formulações deste encontram-se presentes na teoria daquele, como, por exemplo, o afastamento do herói, já no romance do século XIX, daquele herói medieval, que realizava feitos extraordinários em prol da coletividade. O herói mais moderno, de acordo com Lukács, encontra-se em conflito com o mundo que o cerca e a narrativa centra-se nesse conflito individual e mostra as dualidades do meio social. Essa constatação do teórico húngaro encontra-se claramente incorporada na teoria de Arturo Gouveia.

O importante a ser destacado é que o apagamento da individualidade por meio do sistema de que fala Gouveia e a consequente hipertrofia do pensar pode ser vista, em certa medida, nas páginas iniciais de *A viúva Simões*, já no século XIX. É importante destacar que o romance em questão não pode ser inserido na categoria de epopéia negativa de que fala Gouveia, visto que esse modelo narrativo é marcado pela fuga à tradição aristotélica de narrativa, sendo uma de suas características a negação de um enredo sequenciado segundo os moldes conservadores e contendo uma lógica esperada.

A viúva Simões possui um enredo e uma estrutura “aristotélica”⁴¹, por assim dizer. No entanto, o ponto em questão é a relação entre a supressão da individualidade do sujeito e o voltar-se para o pensar. Tal relação pode ser evidenciada nas páginas iniciais do romance de Júlia Lopes de Almeida. Primeiramente, como já dissemos, as primeiras páginas são marcadas exclusivamente pela fala do narrador. Inclusive, o pensar de Ernestina não pode ser

⁴¹ Como estrutura aristotélica, nos referimos à narrativa segundo os moldes propostos na *Poética* de Aristóteles, que afirma serem componentes ideais de uma narrativa ficcional algumas características como: enredo cronologicamente orientado, com começo, meio e fim; trama orientada com base nas ações dos personagens, entre outros.

enquadrado na categoria de fluxo de consciência, pois, apesar dos pensamentos serem da personagem, eles são descritos pela voz narrativa, que se encarrega de conferir ordem, sequência, e inteligibilidade aos pensamentos que, na mente da personagem, talvez não fossem tão bem ordenados assim. Vejamos um exemplo de como isso acontece:

Com o jornal caído nos joelhos, a viúva continuava imóvel, misturando na idéia a lembrança da morte do pai com as expressões amorosas do Luciano, o nascimento da Sara, o dia da partida do namorado e o dia do seu casamento com o Simões; a paciência do marido, os sucessos da sua voz nos concertos das Nunes, a última carta de Luciano e o primeiro beijo da filha... lágrimas, alegrias... banalidades, coisas que enchem a vida de toda a gente. (ALMEIDA, 1999, p. 44)

Percebe-se a interferência do narrador em nos relatar o pensamento de Ernestina, empregando ordem e coerência a este. Não é a própria personagem que os relata nem é diretamente da mente dela que os contemplamos, mas o seu relato é mediado pelo narrador, o que se caracteriza como uma forma de suprimir em parte a subjetividade da personagem. Esse mesmo processo é feito também por meio da ocultação do nome da viúva. Nessas primeiras páginas do livro, o narrador geralmente se refere a ela pelo título genérico “viúva” e pelo sobrenome do falecido marido, o que se constitui em uma dupla aniquilação da subjetividade da personagem. O nome, na Literatura, se encontra, muitas vezes, ligado à individualidade do sujeito. Ao ser omitido, há uma relação com a omissão também da individualidade dessa personagem. Ainda por cima, ela é identificada como viúva, o que lhe enquadra em uma certa categoria de mulheres de forma genérica que tem determinadas convenções que cercam o seu viver, além de todo um imaginário social em torno delas; o sobrenome do marido indica mais uma diluição da sua subjetividade, dessa vez na individualidade do seu esposo, algo comum ao se falar da mulher viúva.

Por fim, o último recurso que gostaríamos de destacar e que corrobora a tese de anulação da subjetividade da protagonista pode ser visto em uma das passagens iniciais do romance. Leiamos:

A viúva Simões estava a pensar nisso quando o Augusto foi entregar-lhe um cartão de visita.
Ela leu-o e ficou-se pensativa. O sangue afluíu-lhe ao rosto, apertou com força nos dedos finos e nervosos o bilhete, indecisa, com o olhar chamejante e o lábio inferior apertado entre os dentes.
– A resposta? perguntou por fim o criado.
– Manda entrar.

– É extraordinário! murmurou a viúva Simões; nunca mais pensei nele... hoje penso... e ele chega!
Aquele coincidência afigurava-se, ao seu espírito mal educado, como que um aviso sobrenatural. Já nem se recordava de que a sua memória fora despertada pela notícia da *Gazeta!* (ALMEIDA, 1999, p. 45)

Veja-se que Ernestina esboça um pensamento romantizado a respeito da visita de Luciano ao imaginar que há uma ligação sobrenatural entre o despertar de sua lembrança e a repentina visita do antigo namorado. O narrador, por sua vez, nega a percepção subjetiva dela e a sobrepõe com a sua, afirmando que, na verdade, o ocorrido não se afigurava da maneira como ela imaginava, mas que havia razões perfeitamente explicáveis para aquela “coincidência”. Temos então uma superposição sobre a individualidade da personagem, o que contribui, mais uma vez, para o trabalho de negação da subjetividade de Ernestina. Logo no início do romance, portanto, a narrativa de Júlia Lopes de Almeida retrata um quadro que será determinante para todo o desenrolar do enredo. Isso porque todo o restante da trama mostrará a superposição das cobranças do meio sobre a subjetividade da protagonista.

Saber disso é importante, pois ajuda a compreender alguns aspectos do texto. Por exemplo, as desgraças que Ernestina vivencia ao longo da obra parecem ser consequências das suas escolhas individuais. No entanto, a negação de sua subjetividade mostra que suas escolhas não são tão subjetivas quanto parecem. Estas são direcionadas em virtude da objetividade do meio que as influencia. Logo, o que Ernestina vivencia é consequência das escolhas que ela é induzida a fazer.

O texto de Júlia Lopes de Almeida parece então tecer uma crítica à negação da subjetividade da mulher brasileira naquele contexto, mais especificamente com relação à mulher viúva. O que este romance aponta é que as escolhas vivenciadas pela personagem que representa uma viúva não são de fato subjetivas, mas se misturam com a objetividade do meio patriarcal em que ela vive. Assim, levando em conta o que é posto no romance em questão e o que levantamos anteriormente sobre a condição da viuvez, entendemos que as situações trágicas que vivenciam as mulheres viúvas e o vazio de seu viver, são consequências, em grande parte, da indução a que elas estavam submetidas naquele contexto social.

A viuvez funciona aqui como um ponto de focalização propício para a crítica pretendida. Desse lugar, é possível visualizar a vida da mulher em três dos seus estágios tidos como principais dentro do sistema criado pelo patriarcado: solteira, casada e, por fim, viúva. Deste modo, é possível ver como essa objetificação ocorre em todas as fases da vida do sujeito feminino.

O romance de Júlia Lopes de Almeida continua, então, expondo o seu questionamento e utiliza-se de um elemento íntimo da vividez feminina naquele contexto: o luto.

Segundo referências no próprio romance, o luto deveria ter a duração de, pelo menos, um ano. Após aparecer com roupas claras, Ernestina é questionada por Sara:

- Ainda não há um ano e mamã já usa branco?!
- O luto é uma tolice... creio que já dei uma satisfação à sociedade...
- De rigor é um ano.
- Não é na roupa que está o sentimento, é no coração.
- Eu sei... mas... gostava que mamã fizesse como as outras...
- As outras! Quem te ouvir falar assim há de pensar que não lamentei a morte de teu pai?
- Não, minha mamãzinha. Deus me livre! Eu bem sei que mamã tem muitas saudades... pudera! se não fosse assim, a senhora seria ingrata! (ALMEIDA, 1999, p. 106)

Com relação ao luto, percebemos, primeiramente, a ausência de lamento sincero por parte de Ernestina. Não é possível contemplar na personagem a manifestação de elementos característicos desse lamento, como o desejo da viúva pela presença do falecido. No entanto, apesar de não haver tal sentimento, a protagonista deve encaixar-se ao “código de comportamento ligado ao seu sexo” (SCHNEIDER, 2000, p. 123), o qual acompanha o sujeito feminino em todas as fases da sua vida. Isso é expresso na fala de Sara: “se não fosse assim, a senhora seria ingrata!” (ALMEIDA, 1999, p. 106). O que o trecho deixa evidente é que apesar de Ernestina não ter em si mesma o sentimento do luto, ela deve atender à convenção social e portar-se como uma mulher que vivencia a experiência da morte do marido de maneira a atender os padrões sociais da época, como exige a voz da filha.

No texto, a ausência de lamento por parte de Ernestina pode ser verificada por meio da observação das passagens em que ela traz à memória o falecido esposo. Assim, veremos agora o que ocorre quando isso acontece. Vale lembrar que não há muito tempo desde que a protagonista enviudara, visto que “ainda não há um ano” (ALMEIDA, 1999, p. 105). Em um período tão recente, seria de se esperar que a esposa ainda estivesse muito afetada pela morte de seu marido, lamentando e buscando formas de manter o contato com ele.

Nas primeiras páginas do romance, em virtude da escassez de ação por parte da protagonista, o narrador empenha-se em seguir seus olhares e a linha de seu pensamento. É importante relembrarmos que, nesse momento da narrativa, a visão do narrador confunde-se com a visão de Ernestina, expondo as impressões desta. Assim, ao ler no jornal a notícia de que Luciano estava na cidade, e após uma série de pensamentos, o narrador nos conta que ela

“[...] desejava vê-lo, mas tinha receio. Receio... nem sabia de quê, mas tinha-o. Afinal não houvera amado nunca outro homem como amara aquele!” (ALMEIDA, 1999, p. 43). Nem mesmo a seu esposo ela amara como amara Luciano, como já vimos anteriormente.

Um pouco depois, o narrador nos mostra sua primeira referência, na obra, ao marido: “O esposo fora um bom homem, embora genioso e um pouco violento; ela era grata à sua memória e sentia-se feliz por tê-lo estimado com sinceridade, fidelidade.” (ALMEIDA, 1999, p. 44). Percebemos que Ernestina, ao lembrar-se do esposo, expressa não uma lembrança saudosa, mas uma sensação de dever cumprido. Ao comentar a lembrança que a protagonista faz do falecido, a voz narrativa o define como “genioso e um pouco violento”. Uma definição da palavra genioso é o que “Diz-se da pessoa cujo humor se altera com facilidade” (*Dicionário de Português Online*). Além disso, ele é definido também como sendo um pouco violento. Apesar disso, Ernestina sente-se satisfeita por tê-lo estimado com sinceridade e fidelidade. O que percebemos é que não há menção ao sentimento amoroso, mas sim que ela foi sincera com e fiel a ele, como se houvesse cumprido o seu papel. Portanto, fica percebido que não há desejo pela presença do falecido.

Mais adiante, depois que o narrador nos conta a razão de Ernestina ter casado com o Simões, ele mais uma vez nos leva à consciência da protagonista. Se a passagem anterior nos mostra uma ideia de dever cumprido por parte da viúva, vejamos o que é mostrado aqui. Durante mais uma conversa com Luciano, em que ela diz para ele que havia se casado com comendador Simões porque “meu pai queria... eu cedi” (ALMEIDA, 1999, p. 50), o narrador nos mostra a real causa pela qual o evento ocorreu: “O plano fora seu; queria casar, ser rica, vingar-se de Luciano, que a perseguia sempre nos bailes, nos teatros, em toda a parte, e que afinal, sem uma explicação, deixava-a para ir para França!...” (ALMEIDA, 1999, p. 51). Então, logo em seguida, lemos:

O comendador Simões tinha sido um bom marido, carinhoso, cortês, sempre pronto a dar-lhe tudo quanto ela desejasse, vestidos caros, casa ajardinada, mobílias modernas, vida farta, confortável e doce. Ela tinha consciência disso tudo, gozara a seu modo, conforme as exigências da sua educação burguesa. Se não tivesse tido a filha, talvez que a própria comodidade em que vivia imersa a tivesse feito procurar os gozos efêmeros da sociedade, mas a sua pequenina Sara prendia-a aos deveres da casa, preocupando-a muito... (ALMEIDA, 1999, p. 51)

Nesse ponto da narrativa, o que vemos é que a protagonista traz a memória do seu falecido esposo, logo depois de o narrador nos mostrar a real causa da sua união com o

Simões, não como uma expressão do desejo de presença, mas como uma forma de compensação para consigo mesmo, um tipo de alívio para sua consciência. Afinal, ela casara com um homem ao qual nunca amara de verdade; então, como forma de se conformar, de diminuir o peso da culpa, da consciência, ou mesmo de algum arrependimento, ela usa o fato do que lhe foi proporcionado materialmente pelo casamento: dinheiro, roupas, conforto.

Por fim, o último trecho que gostaríamos de destacar não é mais um momento em que é mostrada ao leitor a memória de Ernestina com relação ao marido. Nesse último momento, pretendemos observar o único instante, na narrativa, em que Ernestina busca deliberadamente algum contato com o falecido esposo, em que ela demonstra algum desejo por sua presença. Isso ocorre da seguinte forma: após revelar a Sara o seu amor por Luciano, por se sentir ameaçada pela possibilidade de perdê-lo para a própria filha, a menina é acometida por uma doença cerebral. Esse fato modifica toda a rotina cotidiana de Ernestina, que volta a dedicar os seus dias aos cuidados com a filha, algo que se tinha pedido após o início do seu romance com Luciano. Então, em seu arrependimento, Ernestina vivencia o seguinte:

Quando a noite chegava, era horrível! Via-se sozinha; a filha parecia-lhe, às vezes, moribunda, outras vezes morta. Então tinha medo de se chegar à cama, arrastava-se de joelhos e rezava ao retrato do marido como rezaria a uma imagem sagrada. Ela era a culpada de tudo! O remorso juntava-se à dor. Agora a sua felicidade seria ver Sara feliz. (ALMEIDA, 1999, p. 176)

Nesse momento, Ernestina exerce um esforço para, de alguma forma, manter contato com o marido. Porém, a motivação não é o amor pelo falecido esposo. Não é essa a razão pela qual ela exerce a tentativa de contato. Sua motivação é o remorso pelo que houve com Sara e o desejo de vê-la bem. A figura do marido é, então, transformada em “santo”. A viúva busca um milagre e o perdão através da figura santificada do marido, arrastando-se de joelhos e rezando ao retrato dele. Essa é, portanto, a motivação que a leva a buscar estabelecer contato com ele.

Verificamos, portanto, que em momento algum Ernestina esboça o desejo pela presença do esposo. Em momento algum ela sequer imagina, de forma desejosa, como seria se ele ainda estivesse vivo, ainda estivesse com ela. Os momentos em que nos é mostrada a sua memória com relação ao esposo e a tentativa de manter contato com ele são motivados por razões outras, não a saudade, não o desejo de presença ocasionado pelo amor.

Ademais, destaque-se também a presença de objetos físicos relacionados ao comendador Simões. O texto nos mostra diversos desses objetos na casa da família. Na sala

de estar, havia um “retrato a óleo do finado comendador Simões” (ALMEIDA, 1999, p. 48); no quarto, havia ainda os mesmos objetos usados com o marido em vida: a cama, os lençóis, “o cabide em que ele costumava pendurar a roupa” (ALMEIDA, 1999, p. 105). No entanto, para com nenhum de tais objetos Ernestina tem uma atitude de ligação desejosa com seu esposo, antes tenta se livrar de todos eles. Poderia-se objetar que esse fato se deve ao seu novo envolvimento com Luciano, que teria lhe feito superar a memória do falecido esposo. Porém, mesmo após o envolvimento em um novo romance, segundo as teorias lidas, é de se esperar que a viúva continue lamentando pelo seu antigo companheiro (cf. GILBERT, 2006). Esse é mais um dos elementos que constituem a estrutura da obra em questão no que se refere à ausência de lamento por parte de Ernestina.

Fazendo novamente referência ao quadro do comendador Simões, é possível que este elemento no texto seja usado como forma de apresentar um dos fatores da viuvez feminina: o compromisso que a sociedade requer que seja mantido com o falecido esposo mesmo depois da morte deste. Esse compromisso é ainda mais intensificado em virtude de Sara, visto que a responsabilidade por ela agora pertence unicamente a Ernestina. Tendo ficado viúva, Ernestina é consciente de que é a principal responsável pela criação da filha. Embora falecido, o comendador Simões deixou o fundo econômico necessário para que a moça dispusesse das condições materiais que lhe proporcionassem uma boa criação. A Ernestina cabia agora a dedicação dos “seus cuidados” e da administração correta das “suas riquezas” (ALMEIDA, 1999, p. 37) para que esse ensejo fosse concretizado, ainda que a sacrifício de si mesma.

A responsabilidade com relação a Sara e o dever de cumprimento do período do luto, apesar de, como já vimos, ela não manter um sofrimento interior sincero pela perda do esposo, faz com que Ernestina deva atender a diversas exigências. Por ocasião do luto, ela, mesmo tendo reencontrado o amor da sua vida, e mesmo não lamentando a morte de um esposo que nunca amou de verdade, deveria esperar até que o período fosse completo, unicamente para atender à exigência social. Nas palavras de Sara, como já vimos, o não-lamento de Ernestina seria uma atitude de ingratidão para com o comendador Simões. Portanto, a viúva é consciente das exigências socialmente impostas que ela ainda deve atender, inclusive com relação a uma ligação com o falecido esposo, ainda que tal morte não a tenha deixado realmente abatida. Era necessário manter uma fachada.

Essa consciência de Ernestina é projetada para um dos elementos na narrativa. Embora já tenha morrido, a presença do esposo ainda é marcada na casa da família. Neste ponto, destacamos o quadro do comendador Simões, que se localizava no principal cômodo da casa:

a sala de estar. Todos que adentrassem a casa, que fossem convidados da família, que se sentassem à sala de estar, onde as visitas eram recebidas, poderiam contemplar a marca da presença imponente do senhor daquele lar. E, no texto, por vezes, há supostas interações entre tal figura e a viúva, especialmente no que se refere à imposição da suposta vontade do quadro sobre ela, o que representa mais um elemento de supressão de sua subjetividade.

Vejamos a primeira destas interações. Durante a primeira visita que Luciano faz a Ernestina em Santa Teresa, eles conversam sobre o casamento dela, então lemos o seguinte:

– Mas como foi que ele conseguiu fazer-se amar! Era um urso, lembra-me bem, era um urso!

Desta vez foi Ernestina que murmurou com um queixume:

– Sr. Luciano!

– Isto não é falar mal, mas sempre gostaria de saber... como foi?

– O casamento foi feito... meu pai queria... eu cedi.

Ernestina não teve coragem de levantar os olhos; recebeu ver erguer-se da sua cadeira de veludo escarlate, na grande tela em frente, o marido terrível e ameaçador.

Enquanto Luciano lhe dizia quanto tinha sofrido com esse casamento e a espécie de alívio que sentira ao sabê-la viúva, enquanto ele, cheio de sedução, se apoderava da sua mão esguia e branca e lhe dizia que viera da Europa por ela, só por ela, Ernestina, trêmula, envergonhava-se da sua mentira, parecendo-lhe sentir os olhos do esposo fixos nela. (ALMEIDA, 1999, p. 50)

Já vimos que muitas culturas conferem à mulher viúva a capacidade de manter uma espécie de contato sobrenatural com o seu falecido esposo. No romance em pauta, por exemplo, a protagonista é a única que exerce tal relação. No entanto, por se tratar de um texto do Realismo brasileiro, que não adota questões de ordem espiritual ou crenças, mas só aquelas de ordem científica, concluímos que, por trás não só deste contato específico entre Ernestina e o quadro do Simões mas em todos os que se sucedem na narrativa, há uma espécie de padrão que possui significação.

O sentido aqui concorre não para uma interação mística, mas, como já dissemos, para uma projeção da consciência de Ernestina. A repreensão que ela sofre por parte do quadro do Simões, na verdade, é por algo que ela reconhece como um erro próprio. Logo em seguida, o narrador nos conta o porquê. Ela, Ernestina, era quem havia induzido o comerciante ao casamento e, agora, intentava responsabilizar o pai pelo ocorrido. E, além do mais, dava a entender que o casamento com o Simões não teria ocorrido por vontade e consentimento dela mesma, quando, na verdade, o foi. Ernestina começa, aqui, a ceder a Luciano, mesmo sabendo o perigo que isso implicaria, e faz isso por meio de uma mentira. Ela reconhece o seu erro e repreende a si mesma por meio do marido, como se fosse este a lhe rechaçar o erro.

Observemos, agora, o próximo contato estabelecido entre Ernestina e o quadro do Simões. O primeiro momento em que Ernestina parece receber uma reprovação por parte do quadro é antecedido pelo momento em que ela mente para Luciano com relação à decisão pela qual seu casamento fora realizado, e é sucedido pelo momento em que ele conhece Sara e antipatiza com ela. Já o segundo momento é antecedido por um evento que também ocorre “[...] ali mesmo, bem em frente às barbas fartas e ruivas do comendador Simões” (ALMEIDA, 1999, p. 51-52), ou seja, na sala em que o quadro se encontra. Em conversa, Ernestina diz para Luciano que os psicólogos afirmam que “duas criaturas que se amaram e que se esqueceram mutuamente, não se tornam a amar nunca mais” (ALMEIDA, 1999, p. 101). Luciano usa como contra-argumento para a teoria levantada por Ernestina o fato de que, na verdade, eles nunca se esqueceram. A protagonista ainda intenta dizer que o havia esquecido, porém ela “não teve coragem de concluir. A mentira não lhe saiu da garganta.” (ALMEIDA, 1999, p. 101). Esse momento é seguido por um instante de demonstração de afeto por parte de Luciano e, em seguida, pelo pedido para que fizessem por onde casar Sara. Diferente da primeira vez, nesta ocasião Ernestina recusa-se a ceder à mentira. No entanto, assim como na primeira ocasião, cuja tendência ao erro fora para agradar ao amante, neste momento Ernestina cede de forma mais intensa. O texto nos conta que o casal se abraça, Luciano a beija, e um momento de intensa sensualidade se segue:

Nas paredes cinzentas da sala, os arabescos de ouro cintilavam, como se os milhares de gafanhotos que estampavam no papel as suas asas agudas e as suas pernas finíssimas, se embaralhassem numa dança endiabrada! O gás a toda força chamejava no cristal do espelho, amornando a atmosfera e fazendo uma bulha de sopro surdo, como riso abafado! (ALMEIDA, 1999, p. 103)

A descrição do ambiente da sala aponta para a intensidade sexual daquele momento para Ernestina. A cor dourada dos arabescos tem uma conotação de intensidade, visto que o dourado pode ser considerado uma “cor quente”. A chama que brilha na sala e é refletida no espelho da mesma maneira corrobora com a ideia de calor, intensidade, juntamente com o amornar da atmosfera. Chevalier e Gheerbrant afirmam que é comum que a simbologia do fogo corresponda ao coração, “[...] quer [...] simbolize as paixões (principalmente o amor e a cólera), quer ele simbolize o **espírito** [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 442, grifo dos autores). E a comparação com “riso abafado” carrega em si, também, um teor sexual. Então, após esse acontecimento, quando Luciano vai embora, e a protagonista procura amortecer seus ânimos, ela cruza a sala em direção à porta e então, “da sua grande tela

sombria, o marido parecia acompanhá-la com a vista” (ALMEIDA, 1999, p. 104). Mais uma vez a consciência de Ernestina é projetada para o quadro do comendador Simões, que parece censurá-la por um erro cometido. E, mais uma vez, o momento de interação com o quadro surge também como o anúncio de algo que, posteriormente, sobreviria a Sara.

Isso porque, em virtude de seu envolvimento com Luciano, a protagonista começa a se aproximar de todos aqueles que o prezam, inclusive do Rosas que, embora inimigo do seu falecido esposo, era o melhor amigo do seu atual enamorado. Assim, ela o convida para uma visita. Então, ao adentrar o cômodo em que conversavam e perceber a presença dele na casa, Sara é acometida por um momento de fúria e tristeza, que afeta sua mente e a faz destruir parte do jardim da família (cf. ALMEIDA, 1999, p. 107-112).

A razão de Ernestina projetar sua consciência do perigo de seus atos no quadro do Simões é por saber que seu envolvimento com Luciano poderia ser prejudicial a Sara. A protagonista encontra-se dividida entre atender às expectativas e exigências de sua filha, ao compromisso que era obrigada a manter com o falecido esposo, e atender ao seu desejo por Luciano. Cada passo dado em direção à segunda opção representava um perigo para seu relacionamento com Sara, mais ainda por ocasião do período de luto, em que sua estima pelo falecido esposo deveria ser indubitável e cujo rompimento afetaria ainda mais a menina. Sara não aceitaria qualquer evidência de que a mãe não houvesse amado o comendador Simões de verdade. Além do mais, a protagonista estaria falhando para com a memória do seu falecido esposo, com quem ainda é obrigada a manter uma espécie de relação e cuja presença é marcada na casa por meio do quadro com seu retrato. Ernestina é consciente de tudo isso, e, por meio do quadro do comendador Simões, sua consciência repreende a si mesma com relação ao risco dos seus atos.

No entanto, apesar de tudo, a viúva envolve-se tanto na sua paixão por Luciano que chega a atender ao seu pedido de tirar da sala o tal retrato. O quadro, a representação da presença permanente do falecido senhor da casa, incomoda Luciano e ele pede que a atitude seja tomada. Ernestina o faz, mas arrepende-se logo em seguida, por refletir consigo mesma e perceber que não havia razão para esconder seu amor por Luciano, que poderia simplesmente dizer a Sara o que estava acontecendo. Assim, ela faz com que o quadro seja trazido de volta.

No decorrer da narrativa, Sara apaixonou-se também por Luciano e Ernestina se coloca em uma posição de concorrente para com a própria filha, que até então não era consciente dos sentimentos da mãe. Sara não resiste ao impacto da revelação de que sua mãe ama Luciano. A jovem revolta-se contra Ernestina por ter enganado o Simões, ter sido “íngrata” para com ele,

haver falhado para com sua memória, e por haver estado em falta para com ela mesma, sua própria filha. Revolta-se também contra Luciano. Sua mente é atingida de forma tão violenta por tudo isso que ela adoece gravemente de uma doença cerebral.

Por fim, o último contato que o falecido realiza com a viúva é também a última atitude de reprovação emitida por ele, porém, já não é mais o quadro da sala, mas um que se localiza acima da cabeceira da cama de Sara. Desta vez, Ernestina

Rezava então de um modo desordenado e aflito, encolhendo-se na cadeira, com verdadeiro pavor do retrato do marido que continuava suspenso sobre a cabeceira da cama, e que parecia estar ali para proteger a filha e argüir terrivelmente a esposa. A viúva via incessantemente esta pergunta atroz nos olhos dele:
- Que fizeste da nossa filha?! (ALMEIDA, 1999, p. 175)

Reconhecendo-se culpada pelo que acontecera a Sara, Ernestina projeta essa consciência de culpa para o quadro do comendador Simões. Era isso que o quadro, isto é, sua própria consciência, estava fazendo desde o início: protegendo a filha e arguindo a esposa. Caso houvesse se absterido do seu amor por Luciano, preservado sua imagem de “santa” impecável, comprometido-se com a memória do seu esposo e com a criação de Sara, seu amor inconveniente não haveria resultado em tudo isso. Sara não se encontraria nesse estado. No entanto, o texto parece questionar a cobrança desse posicionamento por parte da personagem Ernestina e a exigência de que sua subjetividade seja negada, ao preço de sustentar uma capa que a sociedade requer dela e que, na verdade, não reflete um sentimento interior. Assim, o que o texto parece mostrar é que esse sacrifício é desnecessário, visto que existe a possibilidade de se equilibrar os dois lados.

A ironia está em que a própria protagonista coloca sobre si a culpa de um evento que, na verdade, foi resultado de uma cobrança posta sobre ela, e a qual seria quase impossível atender. Não fossem as exigências que cobravam dela uma determinada postura, tudo teria sido evitado. Não fossem as cobranças da própria Sara para com sua mãe, o desfecho seria outro. O que percebemos é que o quadro do comendador representa um dos elementos da obra que demonstram a situação de pressão da protagonista quando se vê encurralada entre as exigências sociais impostas ao seu sexo e a sua realização pessoal. Não fossem as exigências de superficialidade, ambos os aspectos poderiam ser conciliados: ela poderia cumprir seu papel como mãe e viver o amor tão desejado, ao menos no que dependesse de si.

Esse desfecho trágico traz ainda mais uma reflexão a respeito do texto. Ao comentar sobre *A viúva Simões*, Maria Angélica Guimarães Lopes assemelha a obra às antigas tragédias gregas. Diz a escritora:

Em sua contenção, força e elegância, *A viúva Simões* lembra uma tragédia clássica, malgrado a ação transpor as 24 horas sugeridas por Aristóteles. Oferece, contudo, inegáveis unidades de local e ação essenciais para os renascentistas. Tematicamente, liga-se ao *Hipólito* de Eurípides e a suas várias encarnações, de Sêneca a Racine. [...] A conjugação de metáfora com enredo é outro exemplo da concisão e poder sugestivo a alimentar a ação dramática. Como na *Fedra* e *Hipólito* de Sêneca, doença e loucura sugerem o amor maldito, concretizando-se em enfermidade real na narrativa. (LOPES, 1999, s/p)

Romair de Oliveira concorda com essa identificação ao afirmar, a respeito do acometimento de Sara por uma doença mental ao descobrir o amor da mãe por Luciano, que

O foco narrativo se volta então para a tensão entre mãe e filha, que resulta em tragédia digna das narrativas clássicas em que o elemento trágico faz com que as personagens voltem ao estado de equilíbrio em que estavam no início da trama romanesca. (OLIVEIRA, 2008, p. 127)

Tal caracterização leva a um questionamento: o que faz com que o amor dos dois seja considerado “maldito”? Nas narrativas clássicas, o elemento de tragicidade sucede uma violação contra preceitos estabelecidos, seja humana ou divinamente. Qual rompimento é então realizado que faz com que a história em pauta se assemelhe às narrativas trágicas?

O texto deixa claro que a razão pela qual a união entre Ernestina e Luciano é ilícita é o luto:

Quando voltou para o lado de Luciano, encontrou-o com a fisionomia áspera e pensativa. Ela falou-lhe em casamento. Não queria prolongar aquela situação. Logo que expirasse o prazo do luto, poderiam unir-se para sempre. (ALMEIDA, 1999, p. 102)

Percebe-se então que é a violação do luto por parte de Ernestina que a coloca em situação de culpa perante a sociedade e merecedora do castigo. No entanto, Luciano, que é o agente inicial, quem aparece e seduz a viúva, sai “ileso” da situação.

Temos então uma crítica performatizada pelo texto de Júlia Lopes de Almeida com relação à convenção do luto de viuvez feminina em si. Apesar de não existir um lamento realmente sincero por parte da viúva, ela é obrigada a manter uma aparência para satisfazer a

convenção social. Posta em uma situação quase impossível de se resolver, ela é punida. Aqui ocorre o desfecho da negação inicial da subjetividade feminina. Ao escolher seu desejo individual, seu amor por Luciano, e negar o construto social, o que a sociedade espera dela, há então a punição. Eis o ponto identificador deste romance com as antigas tragédias: o elemento de tragicidade vem por ela haver se voltado contra uma construção social estabelecida. Vemos então uma crítica realizada pelo romance a respeito do vazio de determinadas convenções, como a viuvez, e como elas funcionam com o único efeito de suprimir a subjetividade feminina.

Lembremos que, à época em que foi escrito *A viúva Simões*, era recorrente na literatura que as personagens femininas sofressem punição por violar as convenções. É o caso, por exemplo, de algumas personagens de romances escritos naquele período, como Luísa, de *O primo Basílio*; Emma, de *Madame Bovary*; Amélia, de *O crime do Padre Amaro*, entre outros. Todas essas personagens envolvem-se em relacionamentos amorosos considerados ilícitos e são punidas com a morte ao final do romance em que estão inseridas. É o que ocorre, também, com Ernestina que, embora não com a morte, é punida ao fim da narrativa.

Vemos, portanto, que o texto de Júlia Lopes de Almeida comporta um alto teor de crítica social. Por meio da construção da personagem Ernestina e das situações vivenciadas por ela, o romance expressa a realidade das mulheres, de modo geral, de seu contexto social. Para tanto, o texto se utiliza de um dos estágios mais duais da vida da mulher, a viuvez, e em uma condição ainda mais peculiar: uma viúva ainda jovem, rica e com uma filha adolescente. Ela, então, demonstra a opressão que é exercida sobre a mulher não só nessa fase, mas também nas que a antecedem.

4.2 *Culpados*: A viuvez de Thérèse

Escrito no início da carreira artística de Kate Chopin, o romance *Culpados*⁴² traz como personagem principal Thérèse Lafirme, uma mulher viúva. O fato de se ter uma personagem viúva como protagonista já traz o tema da viuvez para um ponto privilegiado na obra, o que também é feito por meio do destaque que é dado a Thérèse. Quanto mais destaque é dado a uma personagem viúva e às percepções dela, mais também se vê da viuvez que a acompanha e como ela influencia as vivências e percepções dessa personagem. Assim, a visão da protagonista é a mais privilegiada pelo narrador durante o desenrolar da trama. Em grande parte da obra, a interioridade de Thérèse é explorada em maior profundidade e ela é o “filtro” da narração.

Em geral, no romance em questão o narrador leva-nos à interioridade de vários personagens diferentes. No entanto, na grande maioria do desenrolar da trama, o foco está em Thérèse. Ocorre inclusive de o narrador estar explorando a interioridade de um determinado personagem e, gradativamente, na mesma cena, passar desse personagem para a protagonista. É o caso da cena que se passa na seção intitulada “Na serraria”⁴³, em que, a princípio, o narrador está se detendo à interioridade de Hosmer: “O zunido incessante da serraria constituía uma agradável música para seus ouvidos e despertava reflexões da mais agradável natureza”⁴⁴ (CHOPIN, 2005, p. 20). O que está em foco são as impressões e percepções dele. O processo aqui é o sumário, o narrador transmite para o leitor, em terceira pessoa, o que se passa na situação. Logo em seguida, a protagonista entra no escritório em que Hosmer se encontra. A partir desse ponto, o narrador passa a mostrar o diálogo entre os dois, porém sempre fazendo breves interferências e comentários, mas a visão privilegiada ainda é a de Hosmer:

– Ah, não há porque ter medo disso. – Disse Hosmer, rindo um pouco. Não havia mais pretexto para a contínua ocupação com seus lápis, suas canetas e réguas, então, virou-se para Thérèse, descansou um braço na escrivaninha, mexeu distraidamente em seu bigode e, cruzando seu joelho, olhou com

⁴² As citações na língua original do romance utilizadas em nota de rodapé nesta análise serão feitas a partir da seguinte fonte: CHOPIN, Kate. *At fault*. In: SEYERSTED, Per (ed). *The complete works of Kate Chopin*. Baton Rouge: LSU Press, 2006, p. 741-877.

⁴³ At the mill

⁴⁴ The mill's unceasing buzz made pleasant music to his ears and stirred reflections of a most agreeable nature.

profunda preocupação para a ponta de sua bota e para o caimento de suas calças sobre seu tornozelo.⁴⁵ (CHOPIN, 2005, p. 21)

Porém, ao sair do escritório, Hosmer é deixado para trás, tanto literalmente quanto com relação ao seu foco, pois “ela [Thérèse] rapidamente atravessou as grandes pilhas de madeira serrada, sem esperar pela companhia dele, que se demorava a cada passo do caminho, com cautelosa observação”⁴⁶ (CHOPIN, 2005, p. 24). Então, o narrador passa, a partir desse momento, a observar as percepções dela: “[...] observava com fascinado deleite os grandes troncos sendo puxados da água [...]. [...] O trabalho inacabável a deixava zozna. Para ninguém havia sequer um momento de descanso, e ela podia entender a revolta declarada do carrancudo Joçint [...]”⁴⁷ (CHOPIN, 2005, p. 25-6). Nessa passagem, acreditamos que o curso que o narrador toma funciona como um recurso para mostrar a influência que Thérèse terá, na obra, a respeito da individualidade de Hosmer. Porém, a tomamos aqui como um exemplo da forma que o narrador enfatiza a protagonista.

Em muitas outras passagens o narrador discretamente “se contamina” com a visão de Thérèse, mas começemos por observar como ele nos apresenta as primeiras cenas da narrativa. Em “A senhora da fazenda *Place-Du-Bois*”⁴⁸, o narrador introduz a protagonista. E o relato começa da seguinte forma:

Quando Jérôme Lafirme morreu, seus vizinhos aguardaram os resultados de sua repentina partida com uma apática cautela. Para eles, era um assunto de raro interesse uma fazenda de quatro mil acres ser deixada livre de ônus à disposição de uma encantadora e inconsolável viúva crioula – descendente de franceses, nascida na colônia –, de trinta anos e sem filhos. Uma *bêtise*, uma tolice de qualquer tipo poderia seguramente ser esperada. Mas com o passar do tempo, o previsto não se concretizou e o único espanto foi que Thérèse Lafirme seguiu com êxito os métodos de seu finado marido.⁴⁹ (CHOPIN, 2005, p. 13)

⁴⁵ “Oh, there could be no fear of that”, Said Hosmer with a short laugh. There was no further pretext for continued occupation with his pens and pencils and rulers, so he turned towards Thérèse, rested an arm on the desk, pulled absently at his black moustache, and crossing his knee, gazed with deep concern at the toe of his boot, and set of his trousers about the ankle.

⁴⁶ She quickly made her way past the huge piles of sawed timber, not waiting for her companion, who loitered at each step of the way, with observant watchfulness.

⁴⁷ [...] watched with fascinated delight the great logs hauled dripping from the water [...]. [...] The unending work made her giddy. For no one was there a moment of rest, and she could well understand the open revolt of the surly Joçint [...].

⁴⁸ The mistress of Place-Du-Bois

⁴⁹ When Jérôme Lafirme died, his neighbors awaited the results of his sudden taking off with indolent watchfulness. It was a matter of unusual interest to them that a plantation of four thousand acres had been left unincumbered to the disposal of a handsome, inconsolable, childless Creole widow of thirty. A *bêtise* of some sort might safely be looked for. But time passing, the anticipated folly failed to reveal itself; and the only wonder was that Thérèse Lafirme so successfully followed the methods of her departed husband.

Logo de início, o narrador estabelece o que será a base para toda a história: a morte de Jérôme Lafirme. *Culpados* é um romance organizado em “cortes”. Em outras palavras, um certo período de tempo é abrangido pela narração, no entanto há saltos temporais. O foco é lançado sobre eventos intencionalmente selecionados de acordo com a sua importância. E o fator valorativo é a sua relação com os principais eventos da narrativa: a morte de Fanny e a união de Thérèse e Hosmer. Assim, o fato de se destacar a morte de Jérôme indica a importância da viuvez de Thérèse para o desenrolar dos acontecimentos.

Ainda outra questão é importante de se notar: não há menção à causa da morte de Jérôme. Essa ausência de informações complementares a respeito desse evento pode lançar luz sobre o que é realmente significativo para ser contado: ele morreu. Assim, entende-se que a obscuridade em torno do evento dá destaque ao evento em si. Esse é o fato que dá início à narrativa e do qual depende toda ela. Sem esse acontecimento, não haveria uma “Senhora da fazenda *Place-Du-Bois*”, nem muitas das relações exercidas por Thérèse. Na verdade, algumas dessas relações até poderiam existir, mas de forma diferente. Mas certo é que muitas das suas ações não seriam possíveis com seu marido vivo.

O texto de Chopin não nos dá referência para afirmar que o falecido marido de Thérèse fora um homem mau. Pelo contrário, o sofrimento da protagonista pela morte dele mostra justamente o contrário, além de que, mais adiante, o narrador, explorando a individualidade de Thérèse, afirma que ela, “[...] sendo uma mulher de coração sensível, amara seu marido com a devoção que bons maridos merecem [...]”⁵⁰ (CHOPIN, 2005, p. 48). Assim, o texto nos mostra que seu marido era bom. A necessidade da sua morte para que Thérèse pudesse exercer alguma função importante está no fato do estilo de vida que a instituição casamento, da forma como era concebida naquele contexto social, exigia que ela vivesse. Impressiona ao leitor o fato de que, em todo o romance, não há referências explícitas a passagens da vida de Thérèse quando seu marido ainda estava vivo. Isso talvez indique a falta de algo para ser contado durante esse período. Sua individualidade haveria sido diluída na do marido, ela não teria exercido tarefas de importância notória, e, provavelmente, teria levado um estilo de vida repetitivo.

Tal tese pode ser confirmada por esse ser um recurso empregado por Kate Chopin também em outras obras. Nestas, ela mostra que, mesmo casadas com bons maridos, as protagonistas não conseguem individualidade ao lado da figura do esposo. É o caso, por exemplo, dos contos “The story of an hour”, “Athénaïse” e do romance *The awakening*. Em

⁵⁰ Being a woman of warm heart, she had loved her husband with the devotion which good husbands deserve [...].

“The story of an hour”, a personagem principal cria um futuro de expectativas para a vida que lhe seria possível levar após a suposta morte de seu esposo, demonstrando aspectos que não lhe eram permitidos viver em presença dele. Já em “Athénaïse”, a protagonista, que nomeia o conto, foge da casa do seu esposo, mesmo que seja mostrado no texto que ele é um bom marido para ela. Do mesmo modo, em *The awakening* é mostrado como Edna encontra barreiras à sua subjetividade em presença do cônjuge.

Claro que pode haver a possibilidade de que suas vivências de casada simplesmente não tenham relação com o ponto central da narrativa a que já nos referimos anteriormente; no entanto, acreditamos que ambas as interpretações sejam dignas de reflexão por parte do leitor.

Fato é que a viuvez traz para Thérèse a oportunidade de levar uma vida significativa, que tem elementos que valem a pena ser contados, e que geram uma narrativa. Não que o problema estivesse no marido, como já destacamos anteriormente, ou mesmo no casamento em si, mas provavelmente há uma crítica implícita à forma como este era concebido naquele contexto, apagando a vida da mulher.

Dando continuidade à análise de “A senhora de *Place-du-Bois*”, essa primeira seção da parte I parece apresentar um caminho do mais geral para o mais individual, e esse caminho tem início com a morte do marido. Tal trajeto é representado por meio de vários elementos no texto. Vejamos como isso ocorre.

Primeiramente, comecemos observando o percurso realizado pelo narrador. A princípio, este começa apresentando a história em uma impressão de objetividade. Em seguida ele mostra um pouco da impressão de Thérèse frente à perda do marido. Porém, depois ele se afasta, passando a realizar uma descrição mais geral sem se “apegar” à visão de nenhum personagem. Estas são as palavras e impressões do próprio narrador, fazendo uso de sentenças como:

O comprimento desta fazenda da Louisiana estendia-se ao longo do rio Cane, encontrando a água, quando o nível da corredeira estava mais alto, com uma vegetação cerrada de álamos, salvo onde uma abertura estreita e conveniente fora feita entre as árvores e onde, mais abaixo, colinas cobertas por pinheiros surgiam com abrupta proeminência da água e das terras planas em ambos os lados.⁵¹ (CHOPIN, 2005, p. 14)

⁵¹ The short length of this Louisiana plantation stretched along Cane River, meeting the water when that stream was at it highest, with a thick growth of cotton-wood trees; save where a narrow convenient opening had been cut into their midst, and where further down the pine hills started in abrupt prominence from the water and the dead level of land on either side of them.

O narrador começa a apresentar de forma geral a fazenda que será o pano de fundo para a maior parte da narrativa. Porém, a certo ponto, ele “desce” a Thérèse e sua narração passa a ser influenciada pelas impressões dela:

Thérèse adorava caminhar pelas largas varandas carregando seus binóculos, para contemplar tranqüilamente e com satisfação os bens que a rodeavam. Então, seu olhar deslizava de cabana em cabana; de plantação em plantação, para o topo das colinas cobertas de pinheiros e para baixo, para a estação que deixava um intruso marrom e feioso invadir sua bela propriedade.⁵² (CHOPIN, 2005, p. 15-16)

A partir do momento em que a personagem coloca seus binóculos ela se torna o ponto focalizador, o centro de visão. Sua percepção e sua subjetividade estarão em evidência ao longo de boa parte da narrativa a partir de então. É um caminhar do geral para o individual, do objetivo para o subjetivo, do externo para o interno.

Esse mesmo trajeto é traçado pelo elemento temporal. Como pode ser visto, os verbos utilizados neste momento de descrição mais geral encontram-se no pretérito imperfeito: adorava, deslizava, deixava. Esse tipo de situação caracteriza-se por indicar ações repetitivas. Então, dessa descrição geral, passa-se a um momento específico, indicado pelo uso verbal no pretérito perfeito:

Grégoire, o jovem sobrinho da senhora Lafirme, cuja responsabilidade na propriedade compreendia em fazer o que lhe pedissem, mas se restringia, por uma tendência de caráter, a fazer o que ele bem entendesse, **veio** a cavalo do armazém de forma imprudente, peculiar à juventude sulista, ofegante com a informação de que um estranho estava ali pedindo uma audiência com ela.⁵³ (CHOPIN, 2005, p. 16, grifo nosso)

A partir desse momento, verbos no pretérito perfeito começam a ser usados, indicando uma situação e um ponto específico no tempo. Na língua inglesa, em que o romance foi originalmente escrito, torna-se um pouco mais difícil fazer a diferenciação entre o funcionamento dos verbos em virtude da forma deles ser igual tanto para o pretérito perfeito como para o imperfeito. Os verbos utilizados que correspondem aos destacados anteriormente são: *loved*, *swept* e *squatted*. Como explicamos, não há diferenciação entre os dois pretéritos,

⁵² Thérèse loved to walk the length of the wide verandas, armed with her Field-glass, and to view her surrounding possessions with comfortable satisfaction. Then her gaze swept from cabin to cabin; from patch to patch; up to the pine-capped hills, and down to the station which squatted a brown and ugly intruder within her fair domain.

⁵³ Grégoire, the young nephew of Mrs. Lafirme, whose duty on the plantation was comprehended in doing as he was bid, qualified by a propensity for doing as he liked, rode up from the store one day in the reckless fashion peculiar to Southern youth, breathless with the information that a stranger was there wishing audience with her.

assim a forma para ambos seria a mesma. Porém, a passagem da descrição de tempo mais geral para um ponto mais específico é marcada no texto em inglês pelo uso da expressão *one day* (um dia), cuja presença não está marcada na tradução para o português, para se referir ao episódio em que o sobrinho vem dar a Thérèse a notícia a respeito do interesse de Hosmer em lhe fazer uma visita. Portanto, apesar da diferenciação na forma de conjugação dos verbos, o trajeto do geral rumo ao específico é marcado em ambas as versões do texto.

Calculando informações de tempo disponíveis ao longo da narrativa, chegamos à conclusão de que o salto temporal entre a morte de Jérôme Lafirme e esse momento específico que dá início às ações na narrativa é de cerca de quatro anos. Isso porque, logo ao início, o narrador nos informa de que Thérèse era uma viúva “de trinta anos e sem filhos”. Entre o momento em que Hosmer propõe o estabelecimento da serraria na fazenda e o momento em que ela está ainda em seus primeiros períodos de funcionamento é de aproximadamente um ano: “Um ano se passara desde que a senhora Lafirme aceitara a proposta de Hosmer [...]”⁵⁴ (CHOPIN, 2005, p. 20). Alguns dias depois do momento em que essa informação é dada ao leitor, é-nos dado saber que ela era “[...] uma mulher enviuvada há cinco anos [...]”⁵⁵ (CHOPIN, 2015, p. 48). Então, se faz cinco anos desde que ela enviudara e se passara cerca de um ano desde que aceitara a proposta de Hosmer, entende-se que entre a viuvez e a proposta há um intervalo de mais ou menos quatro anos.

A importância dessa informação para a narrativa consiste no seguinte fato: após a descrição da viuvez da protagonista, o narrador, em uma aceleração do andamento da história, nos conduz pelos quatro primeiros anos de forma geral até o momento em que se dará início o processo que promoverá o caminho de Thérèse rumo a sua individualidade, subjetividade. Então, o afunilamento com relação ao tempo acontece dessa maneira: uma descrição de generalidades rumo a uma descrição mais específica.

O mesmo sentido pode ser visto também na movimentação de Thérèse. O narrador nos mostrou ela a princípio na varanda, a parte externa da casa, e, em seguida, ela “Sentou-se no amplo átrio, longe da intensa luz e do calor que castigavam sem misericórdia o mundo do lado de fora das portas, absorta em um trabalho pouco minucioso, que permitiu que seus pensamentos e olhares se afastassem”⁵⁶ (CHOPIN, 2005, p. 16). A personagem caminha de um lugar mais no exterior da casa para um ambiente mais interno, pessoal.

⁵⁴ A year had gone by since Mrs. Lafirme had consented to Hosmer's proposal [...].

⁵⁵ [...] a widow of five years [...].

⁵⁶ She sat within the wide hall-way beyond the glare and heat that were beating mercilessly down upon the world out of doors, engaged in a light work not so exacting as to keep her thoughts and glance from wandering.

Todos os referidos elementos destacados anteriormente apontam para esse caminhar de Thérèse rumo à sua subjetividade. E a viuvez possui uma parte essencial nesse processo. Primeiro porque é dela que dependem todos os outros processos. Nada do que ocorre na narrativa seria possível sem ela, como afirmamos anteriormente. Além do mais, a viuvez é o primeiro passo que possibilita a afirmação de Thérèse como pessoa dotada de um maior grau de autonomia na narrativa. Com a morte do marido, as decisões a respeito da fazenda passam a depender dela. Logo no início grandes deliberações tomadas por ela são destacadas, como, por exemplo, a aprovação de que a estrada de ferro passasse pelo território de sua fazenda (cf. CHOPIN, 2005, p. 16) e uma estação ferroviária fosse construída no local. Houve também a opção por mudar de residência (cf. CHOPIN, 2005, p. 15) e, por fim, a aprovação da construção da serraria no território de *Place-du-Bois* (cf. CHOPIN, 2005, p. 20). Todas essas decisões seriam tomadas pelo marido, sendo vivo. Porém, agora, estão sob a responsabilidade dela. Há, então, um primeiro caminhar de uma vida apagada, sem grande importância ou destaque rumo a um sujeito que toma decisões e realiza tarefas significativas. A viuvez aparece, em *Culpados*, como sendo promotora de um desenvolvimento da mulher como pessoa, como indivíduo, visto que a forma como as relações matrimoniais eram realizadas e desenvolvidas naquela época (naquele contexto) lhe privavam disso.

Um dos símbolos que representam a evolução que a protagonista vivencia no romance é a linha férrea presente em *Place-du-Bois*. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, “o trem adquiriu uma importância tão característica de uma civilização quanto o cavalo e a diligência nos séculos passados” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 896). Os autores ainda afirmam que, “na experiência e na análise dos sonhos, o trem se encontra entre os símbolos de evolução, logo após as serpentes e os monstros” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 896).

Em *Culpados*, a imagem da estação e da rede ferroviária está claramente ligada à ideia de modernidade, de evolução, avanço. Isso pode ser visto, por exemplo, no trecho a seguir:

Entre as mudanças trazidas pela estrada de ferro, logo após a morte de Jérôme Lafirme, que eram vistas por muitos como um benefício inquestionável, havia uma que fez com que Thérèse procurasse outro domicílio. A antiga casa grande que se aninhava na encosta da colina e perto da margem do rio, fora abandonada **aos avanços da civilização**; e a senhora Lafirme construíra a muitos metros de distância e fora do campo de visão da

residência mutilada, convertida agora em um armazém para a estrada de ferro.⁵⁷ (CHOPIN, 2005, p. 15, grifo nosso)

Vemos claramente a imagem da estrada de ferro ligada à da evolução da sociedade. Assim sendo, por meio do uso desse elemento no texto, depreende-se que o tempo do marido representaria, então, atraso, um período sem contato entre o externo e a propriedade deles. Já o tempo dela é o do desenvolvimento desse espaço, que agora tem contato com o externo e possibilita a vinda de outras pessoas e bens para a fazenda. Esta mudança trouxe também outros avanços consigo. A vinda da estrada de ferro obrigou Thérèse a construir uma nova casa.

A construção da antiga casa certamente haveria sido direcionada somente pelo marido, e o seu gerenciamento também por parte dele somente. Já a nova casa foi construída segundo a direção dela e é também gerenciada sob tal direção. É inquestionável a relação que existe entre a casa e a individualidade dos personagens na literatura. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, “a casa significa o ser interior, segundo Bachelard” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 197, grifo dos autores). A mudança de Thérèse, então, de uma casa onde ela havia sido apagada para uma casa onde ela possui uma posição e ações relevantes pode certamente indicar uma espécie de evolução na individualidade dela: de uma individualidade absorvida, apagada, anulada, para uma notável, que é a nova condição dela. Posteriormente, Kate Chopin usou o mesmo recurso em *The awakening*, em que Edna, a protagonista, deixa a casa do marido para ir para uma conquistada com seus próprios recursos para se sentir dona de si e dar vazão à sua subjetividade como indivíduo de volição.

Além do mais, essa mudança e o conseqüente abandono da casa antiga também dão lugar a mais um aspecto da evolução. Na casa antiga é estabelecido um armazém que possibilita a fixação de um serviço de correio na região: “[Hosmer] acabara de despachar seu assistente com o pacote diário de cartas para o correio, a duas milhas de distância, no armazém Lafirme [...]”⁵⁸ (CHOPIN, 2005, p. 20). O armazém Lafirme é a antiga casa grande, agora convertida, como vimos, em “um armazém para a estrada de ferro”⁵⁹ (CHOPIN, 2015, p. 5). Porém, a evolução e o desenvolvimento representados pela estrada de ferro não são

⁵⁷ Among changes which the railroad brought soon after Jérôme Lafirme’s death, and which were viewed by many as of questionable benefit, was one which drove Thérèse to seek another domicile. The old homestead that nestled to the hill side and close to the water’s edge, had been abandoned to the inroads of progressive civilization; and Mrs. Lafirme had rebuilt many rods away from the river and beyond sight of the mutilated dwelling, converted now into a section house.

⁵⁸ He had just dispatched his clerk with the daily bundle of letters to the post-office, two Miles away in the Lafirme store [...].

⁵⁹ [...] a section house.

representativos apenas do desenvolvimento de Thérèse quanto aos elementos que estamos explorando (autonomia financeira, social, etc.). Essa simbologia liga-se, mais estritamente, ao tema central da obra, o qual destacaremos mais adiante.

Observemos, portanto, que a vinda da estrada de ferro promove desenvolvimento em diferentes sentidos. E o texto faz relação entre essa vinda e a morte do marido da heroína: “Entre as mudanças trazidas pela estrada de ferro, logo após a morte de Jérôme Lafirme [...]”⁶⁰ (CHOPIN, 2005, p. 15). Foi depois da morte dele que a estrada de ferro veio, e que Thérèse aprovou o seu estabelecimento, embora não sem receio: “no início, resistira aborrecida a esta mudança [...]”⁶¹ (CHOPIN, 2005, p. 16). Percebamos como a narrativa mostra que todas essas mudanças são desencadeadas após a morte de Jérôme Lafirme. Esta se encontra certamente, então, relacionada àquelas.

Ainda nessa mesma seção do romance, logo nos primeiros parágrafos, o narrador nos apresenta também a ideologia da coletividade em relação à viuvez feminina. Ao descrever os detentores dessa opinião como “seus vizinhos” e “eles” (CHOPIN, 2005, p. 13), o narrador cria a imagem de uma massa indiferenciada de pessoas, representando assim o pensamento daquela coletividade. Primeiramente, os vizinhos estavam atentos ao que sucederia à morte de Jérôme. Para eles, aquela situação era “de raro interesse” (CHOPIN, 2005, p. 13). Isso demonstra a raridade daquela situação. E a circunstância em que se encontra Thérèse é, de fato, bastante singular. Em toda a pesquisa de Elizabeth Conger (2009), por exemplo, não há relato de nenhuma viúva que houvesse perdido seu marido estando ela com trinta anos de idade e sem ter filhos. A informação do porquê de Jérôme e Thérèse não terem tido filhos também é encoberta ao leitor.

Além do fato de ter ficado viúva muito jovem e sem filhos, outro ponto pode ser destacado nessa situação “de raro interesse”: as finanças do marido. A expressão “livre de ônus” (CHOPIN, 2005, p. 13) significa que nenhum encargo financeiro estava posto sobre a viúva: não haveria de utilizar-se da herança para apoiar financeiramente algum familiar ou para quitar dívidas volumosas deixadas pelo marido, ou qualquer obrigação semelhante. Toda a herança estava “[...] à disposição de uma encantadora e inconsolável viúva crioula [...]”⁶² (CHOPIN, 2005, p. 13).

A singularidade da condição de Thérèse a colocava em uma situação na qual raramente uma mulher se encontrava naquele contexto. Então, o preconceito daquela

⁶⁰ [...] Among changes which the railroad brought soon after Jérôme Lafirme’s death [...].

⁶¹ She had made pouting resistance to this change at first [...].

⁶² [...] to the disposal of a handsome, inconsolable, childless Creole widow [...].

coletividade é exposto por meio da afirmação de que “uma *bêtise*,⁶³ uma tolice de qualquer tipo poderia seguramente ser esperada” (CHOPIN, 2005, p. 13). Essa expressão denota o conceito social da incapacidade das mulheres de lidarem com o gerenciamento financeiro. Porém, Thérèse surpreende ao exercer com sucesso a administração da fazenda. Com esta chamada para a visão geral sobre a protagonista, o texto de Chopin expõe então o preconceito da época e o critica. E ele o faz por meio de uma personagem viúva, e em uma situação bastante singular, pois essa era a única circunstância sob a qual uma mulher poderia ser encontrada em tal situação e o preconceito, assim, ser exposto.

Percebemos o quanto é difícil para a mulher daquele contexto ter acesso a recursos materiais, de modo que somente uma viúva sem filhos teria acesso a eles. Mesmo sendo viúva, se tivesse filhos homens, o gerenciamento da herança provavelmente ficaria a cargo deles. Como vimos anteriormente na pesquisa de Conger, é provável que, na presença de homens, Thérèse não ficaria com tanto da herança. Nas palavras da pesquisadora: “Um tratado legal do século XVII alegou que uma viúva não deveria administrar a herança de seu marido ‘porque o ofício é problemático’, e, de fato, muitas passaram a responsabilidade para seus filhos ou co-administradores” (CONGER, 2009, p. 53). Como o preconceito social da época é mostrado no início do romance, em que é dito que “uma *bêtise*” (CHOPIN, 2005, p. 13, grifo da autora) poderia ser esperada daquela situação, pode-se supor que, na presença de homens, haveria uma pressão social para que a administração da herança fosse passada para a responsabilidade deles. É possível até mesmo que a parte dela se limitasse aos bens mais voltados à domesticidade, visto que era mais comum que os bens que têm a capacidade de gerar mais recursos financeiros (como terras e, em certos casos, os escravos) fossem deixados para os homens. No caso da herança de escravos, talvez para a mulher ficassem aqueles que a auxiliassem e servissem no interior da casa.

Não é, porém, o que acontece com Thérèse. Ao estar à frente da fazenda, certo é que ela está também à frente dos serviços e dos trabalhadores, bem como do fator financeiro. Em certo momento, ela é vista recorrendo ao Tio Hiram para que ordenasse que uma das escravas fosse servir na cozinha de Melicent. Encontrando certa dificuldade em virtude da relutância dos negros em servir os brancos vindos do Norte, ela recebe os hóspedes para fazerem as refeições em sua própria casa. Ela, então, ordena que uma das escravas ficasse responsável por “[...] arrumar os quartos de Melicent e Hosmer, mas não sem o entendimento prévio de

⁶³ A palavra *bêtise* é de origem francesa e tem o sentido de estupidez, tolice. O site *The free dictionary* a define como: 1. Estupidez; tolice: “A estupidez da nossa comunidade humana está em toda parte” (Thornton Wilder); 2. Uma ação ou observação estúpida ou tola. (<http://www.thefreedictionary.com/B%C3%AAAtise>, tradução nossa)

que o trabalho fazia parte do sistema da dona Thérèse”⁶⁴ (CHOPIN, 2005, p. 35). Em outra passagem, lemos o seguinte:

Olhou em direção à casa e viu os criados que iam e vinham. Sabia que, se entrasse, seria recebida com os apelos de um ou de outro. O capataz logo viria com as chaves do estábulo; seu relato dos afazeres do dia e consultas para o trabalho de amanhã [...].⁶⁵ (CHOPIN, 2005, p. 124)

Além do mais, a viuvez possibilita a Thérèse mais uma situação incomum às mulheres daquele contexto. Durante uma visita feita pelos Duplan à casa de Thérèse, temos o seguinte:

A conversa não esmorecera uma única vez com estes bons amigos; pois, além de muitos boatos da vizinhança para serem contados e ouvidos, havia sempre o prolífico tópico da colheita, para ser discutido em todos os seus aspectos, que abordava, em seu sentido local e estrito, a questão do trabalho, cultivo, taxa do transporte e o negociante da cidade.⁶⁶ (CHOPIN, 2005, p. 186)

Temos uma mulher em uma situação incomum para as demais mulheres. Thérèse assume bens, tarefas e se envolve em conversas que aquele contexto social destinava unicamente aos homens. Nesta passagem, ela conversa sobre negócios, uma atividade permitida unicamente aos integrantes do sexo masculino.

A viuvez, então, abre possibilidades para que Thérèse desenvolvesse funções, atividades e papéis que eram tidos como masculinos, tarefas que geralmente envolvem autonomia, afirmação. Ela consegue, assim, fugir do ciclo de vida circular, repetitivo destinado às demais mulheres. Por ocasião da ausência de seu esposo, é conferida a ela a realização de tarefas que caberiam ao homem, e isso sem a reprovação social daquele meio.

Thérèse então escapa das limitações sociais, econômicas e morais, as quais eram direcionadas àquelas mulheres. Como acabamos de ver, ela usufrui de uma autonomia financeira incomum às demais que a cercam. Exerce também tarefas que, no caso de serem realizadas por outras de seu sexo, provavelmente fariam com que elas fossem reprovadas socialmente. Um exemplo é o fato de conversar sobre negócios com o Sr. Duplan (*cf.* CHOPIN, 2005, p. 186).

⁶⁴ [...] to “do up” Miss Melicent’s rooms, but not without the previous understanding that the work formed part of Miss T’rèse’s system.

⁶⁵ She looked towards the house and could see the servants going back and forth. She knew if she entered, she would be met by appeals from one and the other. The overseer would soon be along, with his crib keys, and stable keys; his account of the day’s doings and consultations for to-morrow’s work [...].

⁶⁶ Conversation had never once flagged with these good friends; for, aside from much neighborhood gossip to be told and listened to, there was the always fertile topic of “crops” to be discussed in all its bearings, that touched, in its local and restricted sense, the labor question, cultivation, freight rates, and the city merchant.

Com base no que foi exposto anteriormente, entendemos que Kate Chopin cria uma heroína e desconstrói o preconceito social da incapacidade feminina para exercer determinadas funções. E a única forma de expor e questionar esse preconceito seria por meio de uma mulher em condições de exercer tais tarefas. Diante do contexto em que escrevia a autora, uma das poucas circunstâncias que possibilitam tal evento é aquela em que Thérèse se encontra: uma viúva com direito à herança de seu falecido marido, uma posição rara entre as mulheres. E, diferente da desordem que se poderia esperar, devido à incapacidade que se acreditava ser inerente à mulher para questões desse tipo, ela consegue ser bem sucedida em suas funções. Diferente do que se esperava, a protagonista consegue presidir bem a fazenda, de modo que, em certa época do ano, é comum haver “[...] uma trêmula cortina de intenso verde que o milho em crescimento espalhava diante da plana paisagem [...]”⁶⁷ (CHOPIN, 2005, p. 17) que pode ser vista da casa.

Ainda com relação à morte de Jérôme, é possível contemplar no texto em pauta um outro elemento característico da viuvez feminina em muitas sociedades: a ligação da viúva com seu esposo, mesmo depois da morte deste. Vemos no romance que o meio social em que vive afirma que Thérèse ainda mantém uma relação com o seu falecido esposo e exige que ela cultive essa relação. Na seção intitulada “Conversa com Melicent”, logo após Hosmer haver declarado o seu amor por Thérèse, o narrador a mostra sentada sozinha em seu quarto:

Thérèse era uma mulher de coração sensível e uma mulher de visão intelectual nítida, uma combinação não encontrada com tanta frequência a ponto de ser comum. Mas sendo uma mulher de coração sensível, amara seu marido com a devoção que bons maridos merecem; mas sendo uma mulher sensata, ela não estava disposta a se rebelar contra as mudanças que o tempo traz, quando disposto, às sensibilidades humanas. Não estava embebida naquela agonia do remorso que muitos podem considerar conveniente em uma mulher enviuvada há cinco anos, frente à descoberta de que seu coração servira bem para guardar um tesouro, não fora diminuído para guardar uma memória – o tesouro não mais presente.⁶⁸ (CHOPIN, 2005, p. 48)

Vemos que, pelo narrador, explorando a subjetividade de Thérèse, fica explícito que o meio social exigia da personagem que mantivesse sua relação com seu marido, de modo que,

⁶⁷ [...] a quivering curtain of rich green which the growing corn spread before the level landscape [...].

⁶⁸ Thérèse was a warm-hearted woman, and a woman of clear mental vision; a combination not found so often together as to make it ordinary. Being a woman of warm heart, she had loved her husband with the devotion which good husbands deserve; but being a clear-headed woman, she was not disposed to rebel against the changes which Time brings, when so disposed, to the human sensibilities. She was not steeped in that agony of remorse which many might consider becoming in a widow of five years' standing at the discovery that her heart which had fitted well the holding of a treasure, was not narrowed to the holding of a memory, – the treasure being gone.

depois de cinco anos, ela deveria estar “embebida naquela agonia do remorso” por descobrir-se apaixonada por outro homem. O trecho destaca o modo como a sociedade procurava definir a experiência da mulher viúva. No entanto, a percepção da protagonista é diferente daquilo que a sociedade exige dela. Ela caminha então da opinião ou da percepção social em direção à sua compreensão subjetiva; foge daquilo que o pensamento social prescrevia para ela, ou seja, de que deveria sentir remorso pelo despertar de seu sentimento para com outro homem após a morte de seu marido, e desenvolve uma percepção individual quanto a esse acontecimento.

No entanto, isso não quer dizer que Thérèse não houvesse amado seu marido e sentido a morte dele. Durante a narração de seu luto, nos é dito que ela “[...] quisera morrer com seu Jérôme, sentindo que a vida sem ele não traria nada que pudesse reconciliá-la com o tempo que lhe restava para viver”⁶⁹ (CHOPIN, 2005, p. 13). Nós vemos aqui a característica explicada por Gilbert a respeito do desejo de presença. O lamento de Thérèse mostra-se verdadeiro ao esboçar o desejo de se unir ao seu marido no outro mundo. Porém, apesar de haver amado o seu marido e sentido a sua morte, ela não está disposta a negar as mudanças que o tempo traz.

Outra característica importante a respeito do mantimento da presença de Jérôme na vida de Thérèse, mesmo depois de morto, diz respeito à sala de visitas na casa. O texto nos mostra que há, nesse espaço,

[a]lguns quadros de bom gosto [...] pendurados na parede, alternados com retratos de família, na maior parte empolados e pouco atraentes, com exceção de alguns de datas tão remotas, que a idade lhes dava direito ao interesse e admiração. Não era muito claro aos negros se este cômodo era uma espécie de santuário sagrado, onde mal era permitido respirar, a não ser sob a compulsão de uma necessidade.⁷⁰ (CHOPIN, 2005, p. 54)

A este momento da narrativa não nos é dito explicitamente de quem são os quadros na parede. Só temos a referência de que são “retratos de família”. No entanto, em outro momento da narrativa, temos a informação de que são da família Lafirme, a família do falecido esposo de Thérèse: “[...] as chamas saltitantes das nogueiras secas que a cercavam, davam uma

⁶⁹ [...] Thérèse had wanted to die with her Jérôme, feeling that life without him held nothing that could reconcile her to its further endurance.

⁷⁰ A few tasteful pictures hung upon the walls, alternating with family portraits, for the most part stiff and unhandsome, except in the case of such as were of so remote date that age gave them a claim upon the interest and admiration of a far removed generation. It was not entirely clear to the darkies whether this room were not a sort of holy sanctuary, where one should scarce be permitted to breathe, except under compulsion of a driving necessity.

iluminação alegre aos semblantes carrancudos dos Lafirme que observavam do alto o grupo reunido ao redor da lareira”⁷¹ (CHOPIN, 2005, p. 185).

De alguma forma, os quadros na parede personificam a presença do esposo de Thérèse na casa. A linhagem representada pelas figuras é a dele. Além do mais, na primeira cena em que este cômodo é mencionado, ele recebe uma conotação mística quando o narrador nos conta a respeito do receio dos negros a respeito daquele lugar. Supõe-se que, diante das figuras da família de Jérôme, a presença do morto é marcada na casa pelo espaço desse cômodo em particular.

Mais adiante, na seção intitulada “No bosque de pinheiros”⁷², há uma passagem interessante de ser notada:

Ao cair da tarde, quando as sombras das magnólias se estendiam em grotescos comprimentos pelo jardim, Thérèse esperava tio Hiram lhe trazer seu lustroso cavalo baio, Beauregard, até a frente da casa. A roupa escura e bem ajustada que usava emprestava brilho ao[s] seus tons claros. E não havia sinais dos anos em seu rosto ou em seu corpo, salvo a presença de uma sombra pensativa sobre seus olhos, que as alegrias e tristezas que se foram deixaram ali.⁷³ (CHOPIN, 2005, p. 36-37)

Nesse trecho nós percebemos uma série de oposições. O aspecto sombrio do cair da tarde, com suas sombras de magnólia que se estendiam em “grotescos comprimentos pelo jardim”, contrasta com o brilho lustroso do cavalo preparado para e montado por Thérèse. Os adjetivos utilizados para descrever a cada um corroboram o contraste: grotescos e lustroso. Em seguida, a mesma oposição entre escuro e claro é feita com relação ao contraste entre a roupa que Thérèse usa e o seu tom de pele. Aqui há uma relação de realce: a tonalidade escura funciona como um intensificador da tonalidade clara de sua pele. E, por fim, há a referência ao corpo de Thérèse, em que nenhum sinal da passagem do tempo é vista exceto a “sombra pensativa sobre seus olhos”, causada pelos momentos claros e sombrios de sua vida.

Quando Thérèse monta em seu cavalo e passa de frente à cabana de Melicent, o narrador, por um momento, deixa Thérèse e leva o leitor para o que está se passando dentro da cabana, então outro grande contraste é estabelecido:

⁷¹ [...] the leaping flames from the dry hickories that surrounded it, lent a very genial light to the grim-visaged Lafirmes who looked down from their elevation on the interesting group gathered about the hearth.

⁷² In the Pine Woods

⁷³ In the late afternoon, when the shadows of the magnolias were stretching in grotesque lengths across the lawn, Thérèse stood waiting for Uncle Hiram to bring her sleek by Beauregard around to the front. The dark close fitting habit which she wore lent brilliancy to her soft blonde coloring; and there was no mark of years about her face or figure, save the settling of a thoughtful shadow upon the eyes, which joy and sorrows that were past and gone had left there.

Ao passar a cavalo em frente à cabana, Melicent saiu na varanda para, sorridente, acenar-lhe. A moça estava ocupada em apagar a simplicidade de seus cômodos com certos enfeites bizarros, que pareciam a inspiração de uma imaginação confusa. Metros de fantástica chita foram trazidos do armazém, os quais Grégoire com martelo e pregos estava amavelmente formando desenhos impossíveis, de acordo com as indicações da moça. Os pequenos negrinhos foram incumbidos de trazer suas contribuições de folhas de palmeiras, pinhas, samambaias e penas de pássaros com matizes brilhantes – uma porção destes pequenos recrutas estava na varanda, abrindo espaço para observarem boquiabertos a visão que mexia dentro de seus peitos, vestígios de um instinto selvagem, tais como gerações passadas haviam deixado ali em dormente sobrevivência.⁷⁴ (CHOPIN, 2005, p. 37)

O contraste aqui se estabelece entre dois grandes espetáculos. O primeiro ocorre dentro da cabana: o processo de adorno que expressa a psicologia estranha e inconstante de Melicent. O narrador expõe sua opinião e faz comentários a respeito do ambiente, utilizando-se de termos como: enfeites bizarros, imaginação confusa, desenhos impossíveis, etc. O narrador torna-se um dos expectadores dos dois espetáculos e faz com que o leitor também se torne. Notemos que o ambiente interior era algo diferente para as crianças negras que estavam ajudando Melicent. Chamava a atenção delas, o que podemos perceber quando o narrador, para expressar a maravilha do espetáculo ocorrendo do lado de fora, utiliza-se da impressão de uma dessas crianças e diz o seguinte: “Um dos integrantes da pequena platéia permitiu que sua atenção se desviasse por um momento do **maravilhoso** espetáculo de dentro da casa para observar os movimentos de sua senhora”⁷⁵ (CHOPIN, 2005, p. 37, grifo nosso).

O interessante é que, apesar da novidade do espetáculo ocorrendo dentro da cabana, é o espetáculo ocorrendo do lado de fora que chama a atenção daquelas crianças. Então, o narrador mais uma vez utiliza-se de uma delas para expressar a ocasião: “– Óia a dona Thérèse, como ela vai galopano pela estrada. Lá vai ela, lá vai ela, agora ela já foi. – E novamente tornou-se contemplativo”⁷⁶ (CHOPIN, 2005, p. 37).

⁷⁴ As she rode by the cottage, Melicent came out on the porch to wave a laughing good-bye. The girl was engaged in effacing the simplicity of her rooms with certain bizarre decorations that seemed the promptings of a disordered imagination. Yards of fantastic calico had been brought up from the store, which Grégoire with hammer and tacks was amiably forming into impossible designs at the prompting of the girl. The little darkies had been enlisted to bring their contributions of palm branches, pine cones, ferns, and bright hued bird wings – and a row of those small recruits stood on the porch, gaping in wide-mouthed admiration at a sight that stirred within their breasts such remnant of savage instinct as past generations had left there in dormant survival.

⁷⁵ One of the small audience permitted her attention to be drawn for a moment from the gorgeous in-door spectacle, to follow the movements of her mistress.

⁷⁶ “Jis’ look Miss T’rèse how she go a lopin’ down the lane. Dere she go – dere she go – now she gone,” and she again became contemplative.

Note-se que essa é uma representação feminina que destoa da que é comumente feita na tradição literária até aquela época. Temos uma personagem feminina que desperta no coração dos meninos negros a admiração provocada pelo seu instinto aventureiro. É isso que faz com que Thérèse (o espetáculo de fora) chame mais a atenção deles do que o espetáculo ocorrendo dentro da cabana. E as oposições entre claridade e obscuridade mencionadas anteriormente têm, acreditamos, relação com esse fato.

No quesito social, não era algo comum à personalidade feminina carregar alguma expressão de instinto aventureiro como o que é expresso por meio de Thérèse em sua cavalgada. Nisso, estão imbricadas questões morais. Uma mulher, ao cair da tarde, sair sozinha a cavalo para ajudar um antigo morador da fazenda que está passando por problemas e para tentar conversar com o filho dele, um funcionário negro que tem gerado situações problemáticas, em condição normal, essa não seria uma situação comumente associada à mulher. Provavelmente, em vida, essa função e tarefa teriam sido conferidas ao seu marido.

Nesta mesma cena é também possível ver mais uma vez o domínio de Thérèse sobre os recursos econômicos quando ela se dispõe a ajudar Morico: “– Tenho galinhas e ovos para o senhor, mas não tenho como mandá-los”⁷⁷ (CHOPIN, 2005, p. 39). Depois, conversando com Joçint, filho de Morico: “– Mas você está ganhando o suficiente para lhe comprar alguma coisa melhor; e você sabe que há muito na casa grande que estou disposta a ceder a seu pai”⁷⁸ (CHOPIN, 2005, p. 40). O ato de “ceder”, de oferecer ajuda a um empregado necessitado demonstra a condição que Thérèse tem para fazer tal. Essa ação da protagonista pode ser explicada levando em conta o que foi levantado no nosso capítulo teórico. De acordo com Conger (2009), a prática de ajudar os necessitados com suas riquezas era comum entre as viúvas nos Estados Unidos.

A cena em questão, então, também demonstra, corroborando a análise que vem sendo feita, um ganho de autonomia por parte da protagonista. E é interessante notar como todos os elementos estão relacionados à morte de seu marido. Todos eles dependem desse acontecimento para existir. De modo contrário, provavelmente todas as ações de maior importância seriam delegadas a ele. E não haveria o que narrar sobre Thérèse.

No entanto, apesar da posição e condição que a viuvez lhe traz, Thérèse não perde a docilidade e feminilidade. Vemos isso no seu trato com Morico: “– Ah, este é certamente o mais bonito que o senhor já fez, Morico. – Disse, dirigindo-lhe a palavra em francês, e

⁷⁷ “I have had chickens and eggs for you, and no way of sending them.”

⁷⁸ But you are earning enough to buy him something better; and you know there is always plenty at the house that I am willing to spare him.”

pegando o curioso leque que ele estava confeccionando com penas de peru”⁷⁹ (CHOPIN, 2005, p. 38). E depois: “Thérèse ficou um pouco mais com o velho, ouvindo solidariamente seus problemas, e animando-o como ninguém mais no mundo o era capaz de fazer [...]”⁸⁰ (CHOPIN, 2005, p. 40-1). Essa afirmação concorda com Nadilza Moreira, quando afirma que “a independência e a assertividade” das personagens de Kate Chopin, “em nenhum momento, desencadearam perda dos atributos femininos, como: a ternura, a feminilidade, o carinho, o afeto, a solidariedade e a sensualidade explícita e/ou latente” (MOREIRA, 2003, p. 132).

Ao que parece, a configuração da personagem principal da narrativa como uma viúva é um dos recursos que o texto utiliza para realizar a reflexão central do romance. O tema principal da obra gira em torno dos julgamentos morais. Compreendemos que o texto promove uma reflexão a respeito de padrões morais estabelecidos que conduzem os julgamentos cotidianos sem levar em consideração as situações individuais; e também com relação à superposição do atendimento moral sobre o sujeito, ou seja, ao fato de que o sujeito pode ser comprometido a fim de que determinados padrões sejam atendidos. Esse quadro é expresso, principalmente, por meio da situação amorosa entre a heroína e Hosmer, em que as exigências morais funcionam como um empecilho para a realização dos dois.

Não se trata, no entanto, de que Chopin, por meio de seu texto, esteja criticando a moral ou o atendimento a ela em si, porém promove uma reflexão sobre a forma de lidar com ela, e Thérèse é central a essa reflexão. O fato de que o romance não propõe uma negação da moral pode ser visto, em especial, por meio de uma das passagens ocorridas com Gregoire, em que temos uma situação que se desenrola mostrando “os dois lados da moeda”.

A partir deste ponto, passamos a trilhar um caminho diferente do que vem sendo feito até aqui na análise de *Culpados*. Temos demonstrado como a viuvez de Thérèse é construída na obra, e temos explicado que esse recurso é utilizado como forma de promover uma reflexão acerca da moralidade. Doravante, nos deteremos em demonstrar, com uma visão dos componentes do romance que vão além da figuração de Thérèse, como o romance expõe uma visão com relação ao tema, ou seja, no que diz respeito à concepção do atendimento a moral.

Como temos explicado, há um momento na obra que expõe bem o que o texto se propõe a discutir. A referida passagem ocorre quando Gregoire mata Joçint, um dos funcionários de Hosmer, depois que ele, Joçint, incendeia a serraria. Depois de realizar o seu trabalho e de perceber que as chamas o tinham deixado exposto, “[...] virando-se

⁷⁹ “Ah, this is quite the handsomest you have made yet, Morico,” she said addressing him in French, and taking up the fan that he was curiously fashioning of turkey feathers.

⁸⁰ Thérèse remained a while longer with the old man, hearing sympathetically the long drawn story of his troubles, and cheering him as no one else in the world was able to do [...].

repentinamente, sabia que era tarde demais, pois ali estava Grégoire, a menos de vinte passos de distância. – apontando para ele com o cano de uma pistola e – maldita sorte – seu próprio rifle juntamente com o balde vazio no fogo raivoso”⁸¹ (CHOPIN, 2005, p. 150). Diferente de sua tia Thérèse, Grégoire não demonstra preocupações relativas à moral. Ele e seus irmãos, “os menino de Santien tinham fama de encenqueiros na região”⁸² (CHOPIN, 2005, p. 32) em que viviam, como ele mesmo diz a Melicent. Posteriormente, interrogado pela moça a respeito do que tencionara dizer com isso, ele responde: “– Não me escutou direito. O qui eu disse foi que a gente tinha fama de encenqueiros na região. Não intendo por que tamém. **A gente fazia o que bem entendia**”⁸³ (CHOPIN, 2005, p. 69, grifo nosso). A despreocupação moral também é traço da mãe dele, que, após a morte do esposo, vai para a França e negligencia sua relação e seu cuidado com os filhos, o que tem parte da responsabilidade no resultado de que eles falharam na administração da herança e os credores “[...] vieram de New Orleans e tomaram conta”⁸⁴ (CHOPIN, 2005, p. 32). Posteriormente, após a morte de Grégoire, Thérèse também reprova a atitude dessa personagem:

Thérèse, sentada em sua escrivaninha, devotou sua manhã a escrever cartas, informando vários membros da família sobre a triste notícia. Escreveu primeiramente à madame Santien, que vivia ociosamente em Paris, com seus olhos fechados para as responsabilidades que jaziam à sua frente e seu coração fechado por um egoísmo que esvaecera até os sentimentos maternos. Era muito difícil conter a reprovação com que se sentia inclinada a tratá-la; difícil abster-se de censurar um egoísmo que por uma vida toda parecia a Thérèse como criminoso.⁸⁵ (CHOPIN, 2005, p. 203)

A despreocupação moral de madame Santien possui consequências claramente denotadas como negativas no texto. O mesmo ocorre com Grégoire. Porém, comecemos por observar o primeiro lado explorado pelo texto: o julgamento discriminatório que tem em vista as regras morais como prioridade em relação ao sujeito.

⁸¹ [...] turning suddenly about, he knew it was too late, he felt that all was lost, for there was Grégoire, not twenty paces away – covering him with the muzzle of a pistol and – cursed luck – his own rifle along with the empty pail in the raging fire.

⁸² [...] the Santien boys had a putty hard name in the country.

⁸³ [...] “you did’n year me right. W’at I said was that we had a hard name in the country. I don’ see w’y eitha, excep’ we all’ays done putty much like we wanted.

⁸⁴ [...] come up from New Orleans an’ took holt.

⁸⁵ Thérèse seated at her desk, devoted a morning to the writing of letters, acquainting various members of the family with the unhappy intelligence. She wrote first to Madame Santien, living now her lazy life in Paris, with eyes closed to the duties that lay before her and heart choked up with an egoism that withered even the mother instincts. It was very difficult to withhold the reproach which she felt inclined to deal her; hard to refrain from upbraiding a selfishness which for a life-time had appeared to Thérèse as criminal.

Após o cometimento do homicídio de Joçint, o narrador nos mostra as diferentes reações dos personagens frente ao acontecimento. Ao explorar a impressão de Thérèse, ele diz que Gregóire “[...] parecia completamente cego ao aspecto moral de seu feito”⁸⁶ (CHOPIN, 2005, p. 156). Porém, a reação mais marcante é a de Melicent. O texto nos diz que a garota começa a ignorar Gregóire depois do acontecimento. Ela evita falar com ele e até mesmo fitá-lo. E, para maior tristeza do rapaz, ela decide ir embora de *Place-du-Bois*. Ao saber disso e pedir a sua tia que perguntasse a Melicent se não iria ter uma última conversa com ele, então sabemos a razão da atitude dela:

- Gregóire quer saber se não sairá para lhe falar por um momento, Melicent.
 - Disse Thérèse, entrando no quarto da moça. – Faça como quiser, claro. Mas lembre-se de que partirá amanhã; provavelmente nunca mais o verá. Uma palavra amistosa sua agora fará mais bem que imagina. Acredito que ele esteja muito infeliz.
 - Melicent olhou para ela escandalizada:
 - Não a entendo nem um pouco, senhora Lafirme. Pense no que ele fez: matou um homem indefeso! Como pode tê-lo perto da senhora, sentado à sua mesa? Não sei que nervos têm em seus corpos, a senhora e David. Lá está David, seu amigo íntimo. Até aquela Fanny conversando com ele como se não fosse culpado. Nunca! Se estivesse morrendo, não chegaria perto dele.
 - A senhorita não tem uma fagulha de humanidade dentro de si? – perguntou Thérèse, inflamando-se violentamente.
 - Oh, isto é algo físico. – Respondeu, tremendo. – Deixe-me em paz.⁸⁷
- (CHOPIN, 2005, p. 162)

Perceba-se que, para Melicent, não há importância no fato de que Gregóire estava sofrendo em virtude de ser ignorado por ela, ou de que nunca mais se veriam novamente. Uma coisa é certa: matara um homem indefeso. A falta moral de Gregóire faz com que Melicent não compreenda como os demais personagens podem continuar convivendo normalmente ao lado dele. Para ela, ele deveria receber por parte de todos o mesmo tratamento que recebe por parte dela. Vemos aqui a revisão de um conceito em que o andar conforme determinados preceitos é mais importante que o elemento humano em si. As regras

⁸⁶ [...] seemed utterly blind to the moral aspect of his deed.

⁸⁷ “Grégoire wants to know if you won’t go out and speak to him a moment, Melicent,” said Thérèse entering the girl’s room. “Do as you wish, of course. But remember you are going away to-morrow; you’ll likely never see him again. A friendly word from you now, may do more good than you imagine. I believe he is as unhappy at this moment as a creature can be!”

Melicent looked at her horrified. “I don’t understand you at all, Mrs. Lafirme. Think what he’s done; murdered a defenseless man! How can you have him near you – seated at your table? I don’t know what nerves you have in your bodies, you and David. There’s David, hobnobbing with him. Even that Fanny talking to him as if he were blameless. Never! If he were dying I wouldn’t go near him.”

“Haven’t you a spark of humanity in you?” asked Thérèse, flushing violently.

“Oh, this is something physical,” she replied, shivering, “let me alone.”

são mais importantes que o sujeito. Pouco importa se ele estava sofrendo ou sofreria. Aqui há uma crítica à superposição da convenção moral sobre o sujeito.

Melicent continua dando andamento ao seu tratamento indiferente para com o rapaz, até o momento em que recebe a notícia da morte dele. E, aqui, temos mais uma cena importante de ser vista. Após ler a carta enviada por Thérèse que continha a notícia da morte do seu antigo amante, Melicent tem suas impressões exploradas pelo narrador:

Agora havia alguns compromissos sociais a serem cancelados; e pêsames a serem enviados, dos quais começou a cuidar imediatamente. Então, voltou novamente a fitar o fogo por muito tempo. Aquele crime pelo qual o desprezara, fora apagado, então por expiação. Por muito tempo – o quanto não determinara ainda – ela se envolveria em vestimentas de luto e iria de um lugar para outro lamentando-se – dando respostas evasivas para os curiosos que a questionassem. Agora ela poderia reviver os meses de verão com Grégoire – aquelas tardes douradas nas florestas – cujo aroma até agora lhe vinha à memória. Poderia olhar novamente em seus olhos castanhos cheios de amor; sentir sob seu toque a maciez de seus cachos. Lembrou-se do dia em que ele lhe disse: “Nunca mais vê você – Meu Deus!” e como ele tremera. Lembrou-se – estranhamente, pela primeira vez – daquele beijo, e um pequeno tremor trouxera a cor quente para sua face. Estava apaixonada por Grégoire agora que ele estava morto? Talvez. De qualquer modo, pelo mês seguinte, Melicent não ficaria entediada.⁸⁸ (CHOPIN, 2005, p. 210)

Na mente de Melicent as coisas parecem ser perfeitamente lógicas: Grégoire havia cometido uma falta e merecia receber a justa punição, e, agora que estava morto, pagara aquilo que devia. Ele havia pago por expiação, um termo bíblico que indica o oferecimento de um sacrifício para perdão de pecados. Agora, então, Grégoire poderia ser aceito por ela, sua memória revivida e acolhida com amor. Ela chega mesmo a suspeitar que esteja apaixonada por ele depois de morto. É forte a exposição que o texto faz da superposição dos preceitos sobre o humano, bem como do julgamento feito tendo por base essa lógica.

Por outro lado, o texto também comporta críticas à abstenção de compromisso com a moral. Além do caso que já vimos da madame Santien, a morte de Grégoire também expressa essa questão. Ao sair pelas vilas e cidades vizinhas desrespeitando todos os princípios de

⁸⁸ There were a few social engagements to be cancelled; and regrets to be sent out, which she attended to immediately. Then she turned again to look long into the fire. That crime for which she had scorned him, was wiped out now by expiation. For a long time – how long she could not yet determine – she would wrap herself in garb of mourning and move about in sorrowing – giving evasive answer to the curious who questioned her. Now might she live again through those summer months with Grégoire – those golden afternoons in the pine woods – whose aroma even now came back to her. She might look again into his loving brown eyes; feel beneath her touch the softness of his curls. She recalled a day when he had said, “Neva to see you – my God!” and how he had trembled. She recalled – strangely enough and for the first time – that one kiss, and a little tremor brought the hot color to her cheek. Was she in love with Grégoire now that he was dead? Perhaps. At all events, for the next month, Melicent would not be bored.

convivência, agindo como bem entende, o jovem espalha terror por onde passa. Mas, no fim, encontra a morte “pela mão de um estranho para quem talvez tirar a vida de um homem contou tão pouco como contara uma vez para sua vítima” (CHOPIN, 2005, p. 201)

Essa é uma das passagens que podem ser tomadas como exemplo da revisão realizada em *Culpados*. Jane Hotchkiss (1994, p. 42) afirma que “Chopin critica, por um lado, o absolutismo moral ‘indistinto’ e, por outro, a abdicação da responsabilidade moral [...]”⁸⁹. E Chopin faz isso da forma que passaremos a explicar agora.

Hotchkiss explica que, segundo Carol Gilligan, existem duas formas diferentes de se realizar julgamentos morais: uma mais identificada com o masculino e outra, com o feminino:

Gilligan caracteriza o pensamento moral “masculino” como “formal e abstrato”; ele analisa as situações de acordo com fórmulas morais preestabelecidas, ou “códigos de justiça,” de modo a “proceder com julgamentos,” [...]. O modo de julgar feminino, Gilligan percebe, mais tipicamente toma o contexto em consideração; apresentada a um dilema moral hipotético, as mulheres pedirão por mais informação, mais particulares acerca das pessoas envolvidas e suas necessidades e motivos. (HOTCHKISS, 1994, p. 33-4)⁹⁰

Vemos então que para realizar esse questionamento a narrativa de Kate Chopin precisaria de uma personagem feminina cujas decisões morais tivessem importância e consequências de grandes proporções. Para que uma mulher se encontrasse nessa posição, seria necessário criar uma condição específica. Uma condição em que ela estivesse em uma posição que a permitisse ter influência significativa e/ou realizar esses julgamentos. É aqui, então, que entra, mais uma vez, a viuvez na obra.

Com a viuvez, e nas condições tão específicas já comentadas anteriormente, Thérèse herda os bens do seu marido, uma autonomia financeira, social e moral, mas também a condição de possibilidade de realizar julgamentos morais que cabia a ele. Com um personagem masculino, é provável que a forma de julgamento que vimos ser associada ao masculino tivesse continuidade. No entanto, por meio de Thérèse há o questionamento. Ao se colocar um personagem feminino em uma posição que geralmente só os masculinos ocupam, o texto possibilita que uma visão também feminina seja posta em ação ao exercer os

⁸⁹ “Chopin criticizes, on the one hand, “undistinguishing” moral absolutism and, on the other, abdication of moral responsibility [...]”

⁹⁰ Gilligan characterizes “male” moral thinking as “formal and abstract”; it analyzes situations according to preestablished moral formulas, or “codes of righteousness,” in order to “deal ou judgments,” [...]. Female judgment making, Gilligan finds, more typically takes context into consideration; presented with a hypothetical moral dilemma, women will ask for more information, more particulars about the people involved and their needs and motives.

juízos que caberiam ao (e que geralmente eram realizados unicamente pelo) homem. Com base no que vimos a respeito da diferença como homens e mulheres tendem a proceder com juízos morais, o texto propõe uma visão alternativa destes. E, para tanto, utiliza-se de uma mulher que tivesse condições de assumir tal posição, uma situação “de raro interesse”.

Percebemos, então, que aquele percurso inicial, que parte do geral em direção ao individual, tem relação com a compreensão de Thérèse que parte dos padrões indistintos, que procedem ao juízo moral sem que sejam tomadas em conta as situações particulares, e vai em direção a uma forma de juízo que tem o sujeito, o indivíduo em consideração, e em prioridade. Nessa alternância, o atender a exigências morais perde da sua superposição sobre o indivíduo. O leitor, então, é levado a refletir a respeito de que o encaixe em certas regras seja mais importante que o ser humano em si. Não que os padrões e as exigências morais não sejam necessários. Mas percebemos que eles têm como fim a preservação do ser humano e não o ser mais um elemento que promova a sua morte e sofrimento. Como vimos por meio da passagem citada, os dois extremos são vistos pelo texto de Kate Chopin como nocivos. A opressão sobre Gregóire, causada pela frieza de Mélicent em ignorá-lo por ter como prioridade as exigências morais, faz com que ele sofra; sua recusa destas leva-o à morte.

Tal questionamento leva o leitor à reflexão sobre qual o real papel da moral. E o ponto de partida, a chave de ignição de toda essa discussão, é a viuvez de Thérèse. Vemos, portanto, que a liberdade e autonomia que a viuvez traz são tomados pelo romance para elevar sua heroína a um certo ponto e, nesse ponto, realizar o questionamento pretendido. O papel da viuvez na obra não é só circunstancial, mas estruturante.

5 Conclusão

Os romances *A viúva Simões* e *Culpados*, então, como pudemos ver, trazem representadas em si duas diferentes configurações da viuvez feminina. Na busca por analisar a representação das protagonistas, percebemos, neste trabalho, que cada um dos romances em pauta promove a construção de suas personagens viúvas de maneira diferente, a fim de alcançar o objetivo pretendido no interior do texto.

A pesquisa se desenvolveu pautando-se sobre o modelo qualitativo. Procuramos realizar uma leitura de materiais teóricos que discutissem a configuração da viuvez feminina, tanto no sentido social como no que toca à Literatura. Nesse sentido, apresentamos os estudos de Sandra Gilbert (2006), Elizabeth Conger (2009) e Dorothea Kehler (2009), que trabalham com o referido tema. Trouxemos também uma síntese de alguns pressupostos relacionados à análise do texto literário que foram considerados como sendo possivelmente úteis para a análise pretendida, o que, de fato, foram. O propósito aqui foi o de demonstrar a maneira como procederíamos com a análise das obras, deixando em aberto a possibilidade de que outras categorias, embora não mencionadas nessa síntese, poderiam ser utilizadas se necessário fosse. Nesse ponto, analisamos categorias como elementos sociológicos, espaço, narrador, personagem, etc., e sua funcionalidade na interpretação do texto, procurando pontuar que o elemento mais importante é a genialidade do(a) escritor(a) em organizar esses componentes no interior de seu texto. Aqui recorremos a autores como Antonio Candido (2000), Thomas Bonicci (2007), Cíntia Schwantes (2006), Lúcia Zolin (2009), Beth Brait (1985), entre outros.

Por fim, foi realizada a leitura crítico-analítica dos romances *A viúva Simões* e *Culpados*. O objetivo dessa análise foi o de observar como se dá a representação da viuvez feminina nessas duas obras, e quais os elementos textuais que constituem essa representação. Para tanto, mantivemos o foco nas protagonistas Ernestina, de *A viúva Simões*, e Thérèse, de *Culpados*. Desse modo, observamos como ocorre a representação da viuvez dessas personagens e qual sua funcionalidade dentro dos respectivos textos literários.

Em *A viúva Simões*, é demonstrada a supressão da subjetividade de Ernestina. O leitor é capaz de ver o impasse que a protagonista vivencia entre atender à sua individualidade ou ao que temos definido como posicionamento objetivo, aquele que diz respeito ao meio social. Esse duelo interno à protagonista vem representado por meio de diversos elementos no texto. Percebemos, primeiramente, que o romance promove uma intertextualidade com a obra

escultórica *O êxtase de Santa Teresa*, do artista Gian Lorenzo Bernini, cuja ponte intertextual é feita por meio do nome do bairro em que Ernestina vive: Santa Teresa. Assim como a obra de Bernini representa um estado entre o prazer e a dor, foi percebido que essa mesma característica está presente na construção de Ernestina, que vive entre o prazer da boa conceituação social e a dor do auto-sacrifício para mantê-la. Durante toda a obra a cobrança social é vista buscando se sobrepor à individualidade da heroína. Um outro elemento que também aponta para esse aspecto no texto é o quadro do comendador Simões, no qual a personagem reproduz a sua própria consciência. Foi percebido também que, ao optar por atender ao seu desejo individual, Ernestina é punida, o que identifica a narrativa com as tragédias gregas. Há também a crítica a convenções que são vistas como não expressando sentimento interior, funcionando, assim, como um fator de opressão sobre a personagem viúva, como é o caso do luto.

Já em *Culpados*, o que percebemos é o caminho oposto sendo seguido na representação da protagonista. Embora as viúvas de ambos os romances dispusessem de recursos financeiros abundantes, uma delas tinha uma filha, a outra não tinha descendente algum de sua relação com o esposo. Enquanto Ernestina é marcada pela supressão de sua subjetividade, Thérèse segue um processo de afirmação da sua, em que ela passa a ocupar uma posição negada à maioria feminina que a cerca naquele contexto social. Foi visto que as primeiras páginas de *Culpados* seguem um caminho de estreitamento, em que diferentes elementos da narrativa (espaço, tempo, entre outros) partem de uma caracterização mais geral, para uma mais específica. É o caso, por exemplo, da descrição temporal, que inicia com um relato de atividades de forma ampla e que são realizadas repetitivamente por Thérèse, e vai em direção a uma ocasião específica. Vimos que esse trajeto aponta para o caminhar que a própria protagonista vivencia ao longo das páginas que se seguiriam, indo em direção à sua própria individualidade. Daí em diante, pudemos ver como a viuvez abre para a personagem a possibilidade de exercer não só tarefas, mas um estilo de vida que possibilita autonomia, algo que, em geral, é associado unicamente ao sujeito masculino, levando-se em consideração o contexto histórico-cultural do romance. Desta maneira, analisamos como o texto vai construindo a protagonista. Neste sentido, observamos cenas significativas como a que mostra Thérèse indo à casa de Morico, em que ela é vista montando seu cavalo Beauregard e é admirada pelas crianças negras que estavam ajudando Melicent. Há também diversas passagens do texto que mostram a protagonista à frente do trabalho dos escravos e da fazenda, e até mesmo conversando sobre negócios com o Sr. Duplan.

A ideia de que os dois romances fossem analisados juntos deu-se em razão de ambos comportarem material suficiente para que o tema da viuvez fosse analisado, visto que possuem personagens viúvas na posição de protagonistas, e por, em virtude de haverem sido escritos em uma mesma época, mas em localizações geográficas distintas, proporcionarem uma amplitude de visão maior com relação à condição feminina, permitindo que fossem comparadas a representação da mulher viúva na capital do estado do Rio de Janeiro e no estado da Louisiana, ao sul dos Estados Unidos. Vimos, portanto, que o meio urbano do sudeste brasileiro e o meio rural do sul estadunidense proveram elementos diferenciados para a representação. Ernestina, enquanto viúva no centro urbano carioca e mãe de uma jovem adolescente, é constrangida a limitar-se ao ambiente doméstico e ao medo de que sua reputação fosse manchada. Já Thérèse, no espaço rural da Louisiana, assume as atribuições do marido e é representada como uma personagem que adquire autonomia e exerce funções importantes ao longo do território da fazenda.

Mas, apesar das diferenças, algumas constâncias puderam ser observadas. O preconceito e a opressão social com relação ao sujeito feminino é mostrado em ambos os romances, não só com relação às protagonistas, como também no que diz respeito às personagens femininas em torno delas. Nos dois romances foi possível ver, por exemplo, que o meio social cobra que a mulher enviuvada mantenha um compromisso com a memória do esposo mesmo depois da morte deste. Isso foi demonstrado, por exemplo, por meio da permanência do quadro do comendador Simões na sala de Ernestina, nas cobranças que este exercia em direção a ela, e na necessidade de que ela mantivesse o uso da aliança. Já em *Culpados*, vimos isso quando o narrador afirma que Thérèse não se sentia culpada por ser atraída por outro homem, enquanto que a sociedade exigia que ela sentisse remorso por isso. Do mesmo modo, no sentido financeiro há uma semelhança. Percebe-se uma maior autonomia quanto ao uso do dinheiro por parte das viúvas, enquanto que esse constitui um aspecto vedado às demais mulheres daquele contexto, chegando ao ponto de o capítulo inicial de *Culpados* demonstrar a opinião social de que uma tolice poderia ser esperada de uma mulher em posse de tal autonomia. Essa é mais uma constante entre os dois romances.

É possível perceber pela comparação dos romances a asseveração da já indicada ambiguidade que marca o estado de viuvez. Em muitos sentidos, a viuvez abre portas para a afirmação da autonomia da mulher. Por outro lado, esse estado pode trazer consigo um tipo de cobranças que tende a restringir a vida feminina. Em cada um dos romances, um dos lados foi visto com mais intensidade: em *Culpados*, a autonomia; em *A viúva Simões*, a restrição.

A diferença não está somente na forma como a viuvez vem configurada, mas também com relação às funções que ela exerce no interior da obra. A representação da viuvez e do luto de Ernestina tem como função a performance de uma crítica social empreendida por meio do texto de que faz parte, onde é denunciada a condição feminina no contexto representado. Já em *Culpados*, a representação da viuvez de Thérèse traz como propósito a reflexão a respeito de um tema universal: os julgamentos morais.

A forma como ambas as personagens vêm retratadas concorda com o que vimos ser apontado pela literatura teórica explorada. Descrita como sendo um período dual, em que é possibilitada tanto a dor como um senso de liberdade e autonomia, a viuvez pode ser vista em sua dupla possibilidade, sendo um período “[...] que faz com que as mulheres sorrissem ou chorem” (CONGER, 2009, p. 27, tradução nossa), por meio dessas duas personagens, cada uma de modo a atingir um propósito dentro da obra.

Percebemos, portanto, que essa importante parte da vida feminina é passível de vir representada de modo a ser um componente de relevância na produção de sentido do texto literário. Acreditamos, assim, termos dado uma contribuição para a fortuna crítica das duas obras analisadas e dado um passo no sentido de suprir a escassez de material crítico-literário que traga como tema a representação da viuvez na literatura, em língua portuguesa no Brasil.

Assim, fica percebido um esboço de como os romances *A viúva Simões* e *Culpados* configuram a representação da viuvez feminina em seu conteúdo. Fica também a deixa para que futuras pesquisas sejam empreendidas sobre esse ponto cuja produção em língua portuguesa no Brasil é tão escassa, apesar de ter sido mostrado, por meio da presente análise, como sendo funcional para a análise literária.

Referências

- I CORÍNTIOS. In: *Bíblia Sagrada*. Versão de estudo Plenitude. Tradução de João Ferreira de Almeida, edição revista e corrigida. Barueri/SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2001.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A viúva Simões*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999.
- _____. *A falência*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1901 [2003].
- _____. *A intrusa*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro, Biblioteca Nacional, 1908 [1994].
- AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. Trad. Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012.
- Ávila, Santa Teresa de. *Livro da vida*. Tradução e notas de Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2010.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. Ed. 4. São Paulo/SP: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BERNINI, Gian Lorenzo. *O êxtase de Santa Teresa, 1645-1652*. Mármore, 11,6 x 3,6 m. Igreja de Santa Maria Della Vitoria, Roma. Disponível em <<http://multiplosestilos.blogspot.com.br/2010/03/o-extase-de-santa-tereza-bernini.html>>. Acesso em 30 de Jan de 2017, às 13:46:00.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista – conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.
- _____. Teorias estruturalistas e pós-estruturalistas. In: BONNICI, Thomas; Zolin, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. revista e ampliada. Maringá: EDUEM, 2009, p. 131-157.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985. Disponível em: <<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/brait-b-a-personagem.pdf>>. Acesso em 18 de Julho de 2016, às 15:17:00.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARDOSO, Ana Leal. A Obra de Alina Paim. In: *Interdisciplinar*. Ano IV. Vol. 8. 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHOPIN, Kate. *Culpados*. Trad. Carmem Foltran. Coleção Mulheres e Letras. Vinhedo: Editora Horizonte, 2005.

_____. *O despertar*. Trad. Carmen Lúcia Foltran. São Paulo: Paz e Terra, 2002 (Coleção Leitura).

CHOPIN, Kate. *At fault*. In: SEYERSTED, Per (ed). *The complete works of Kate Chopin*. Baton Rouge: LSU Press, 2006, p. 741-877.

_____. *The awakening and selected short fiction*. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

_____. “Athénaïse”. In: SEYERSTED, Per (ed). *The complete works of Kate Chopin*. Baton Rouge: LSU Press, 2006, p. 426-454.

_____. Désirée’s baby. In: SEYERSTED, Per (ed). *The complete works of Kate Chopin*. Baton Rouge: LSU Press, 2006, p. 240-245.

_____. A no-account Creole. In: SEYERSTED, Per (ed). *The complete works of Kate Chopin*. Baton Rouge: LSU Press, 2006, p. 80-103.

_____. Madame Célestin’s Divorce. In: SEYERSTED, Per (ed). *The complete works of Kate Chopin*. Baton Rouge: LSU Press, 2006, p. 276-279.

_____. The story of an hour. In: VIÉGAS-FARIA, Beatriz; CARDOSO, Betina Mariante; BROSE, Elizabeth R. Z. (Orgs.). *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas*. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011, p. 79-82.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

CONGER, Vivian Bruce. *The widow’s might: widowhood and gender in Early British America*. New York, NY: New York University Press, 2009.

Dicionário de português online. “Genioso”. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/genioso/>>. Acesso em 23 de Jan de 2017, às 15:55:00.

COSTA FILHO, José Almir Valente; SILVA, Francisco Gleydson Lima da; SILVA, Lucas Viana. O êxtase de Santa Teresa: entre o sagrado e o profano. In: *Revista eletrônica multidisciplinar pindorama do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia*. N. 1. Ano I. Agosto, 2010. Disponível em: <<http://www.revistapindorama.ifba.edu.br/files/Almir%20Valente%20Costa%20IFMA.pdf>>. Acesso em 18 de Jan de 2017, às 14:13:00.

COSTUBRA, Deivid Aparecido. A higienização no âmbito familiar: Júlia Lopes de Almeida e as propostas higiênicas do *Livro das Noivas* (1896). In: Encontro Regional da ANPUH-Rio, 14., 2010, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: UniRio, 2010a, p. 1-9. Disponível em:

<http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276743446_ARQUIVO_TextoCompletoRJ.pdf>. Acesso em 14 de Abril de 2017, às 14:40:00.

_____. “Conselhos às minhas amigas”: Júlia Lopes de Almeida e o *Livro das donas e donzelas* (1906). In: *Encontro Regional de História*, 20., 2010, Franca. *Anais...* Franca, SP: UNESP-Franca 2010b. CD-ROM.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

GILBERT, Sandra M. *Death's door: modern dying and the ways we grieve*. New York: W. W. Norton & Company, 2006.

GOMES, Heloisa Toller. A presença de Cassandra. In: GOMES, Heloisa Toller. *O poder rural na ficção*. São Paulo: Ática, 1981, p. 81-95.

GOUVEIA, Arturo. A epopéia negativa do século XX: a filosofia da não-identidade em Adorno. In: GOUVEIA, Arturo; MELO, Anaína Clara de. *Dois ensaios frankfurtianos*. Paraíba: Idéia, 2004.

GUIMARÃES, Cinara Leite. *O espaço ficcional em narrativas de Júlia Lopes de Almeida: A viúva Simões e A falência*. João Pessoa, PB: Universidade Federal da Paraíba, 2015. Tese de doutorado.

HOTCHKISS, Jane. Confusing the issue: who's "At fault"? In: HANSON, David C. *Louisiana literature: a review of literature and the humanities*. Hammond: Southeastern Louisiana University, 1994.

KEHLER, Dorothea. *Shakespeare's widows*. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2009.

KOLOSKI, Bernard. *Kate Chopin: a study of the short fiction*. New York: Twayne Publishers, 1996.

KNOP, Márcia; GUERRA, Henrique. Iniciação a Kate Chopin (tempo e espaço). In: VIÉGAS-FARIA, Beatriz; CARDOSO, Betina Mariante; BROSE, Elizabeth R. Z. (Orgs.). *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas*. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011, p. 5-7.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. [Sem título]. In: ALMEIDA, Júlia Lopes. *A viúva Simões*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999. Orelha.

LUFT, Lya. Nesta minha peculiar viuvez. In: LUFT, Lya. *O lado fatal*. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 17.

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: *Ensaio Ad Hominem*. N. 1. Tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e edições Ad Hominem, 1999, p. 87-117.

MANGUEIRA, José Vilian. *Representações do sujeito feminino em O despertar e Riacho Doce*: um estudo comparativo. João Pessoa: 2012a. Tese de doutorado.

_____. Sujeito aprisionado: a simbologia do casamento para o feminino em quatro contos de Kate Chopin. In: SILVA, Antonia Marly Moura da; OLIVEIRA, Elinês de Albuquerque V. e; MANGUEIRA, José Vilian (Org). *De conto em conto*: reflexões teóricas e abordagens críticas em torno da narrativa curta. Campina Grande: Bagagem, 2012b, p. 209-237.

MIDDLETON, Thomas. Widow. In: CONGER, Vivian Bruce. *The widow's might*: widowhood and gender in Early British America. New York, NY: New York University Press, 2009.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada*: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

NOBRE, Lucia Fatima Fernandes. Desafiando Aristóteles: um estudo em “A marca na parede”, de Virginia Woolf. In: SILVA, Antonia Marly Moura da; OLIVEIRA, Elinês de Albuquerque V. e; MANGUEIRA, José Vilian (Orgs). *De conto em conto*: reflexões teóricas e abordagens críticas em torno da narrativa curta. Campina Grande: Bagagem, 2012.

NÓBREGA, Geralda Medeiros. Errâncias Geracionais: dobras desveladas nos interstícios da corporeidade. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (Org.). *Identidade de gênero e práticas discursivas*. Campina Grande: EDUEPB, 2008, p. 407-414.

OLIVEIRA, Eliane Alves de. Cronologia. In: CHOPIN, Kate. *Culpados*. Trad. Carmem Foltran. Coleção Mulheres e Letras. Vinhedo-SP: Editora Horizonte, 2005.

OLIVEIRA, Romair Alves de. *A escritura de resistência em Júlia Lopes de Almeida, A viúva Simões*. João Pessoa: UFPB, 2008. Tese de doutorado. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_Romair.pdf>. Acesso em 23 de Jan de 2017, às 16:04:00.

PATTEE, Fred Lewis. Essay. In: *Short story criticism: excerpts from criticism of the works of short fiction writers*. Vol. 8. Detroit: Gale, 1991, p. 66-67.

PLATÃO. *A república*. Trad.: J. Guinsburg. Vol. 1. São Paulo/SP: Difusão Européia do Livro, 1965. Disponível em: <<https://saudeglobaldotorg1.files.wordpress.com/2013/08/te1-platc3a3o-a-republica.pdf>>. Acesso em 13 de Abril de 2017, às 14:40:00.

POSSAS, Lídia M. V. Mulheres e viuvez: recuperando fragmentos, reconstruindo papéis. In: *Fazendo Gênero: Corpo, Violência e Poder*, 8., 2008, Florianópolis. *Anais eletrônicos...* Florianópolis, UFSC, 2008. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST7/Lidia_M_V_Possas_07.pdf>. Acesso em 10 de Abril de 2017, às 20:00:00.

QUEIRÓS, Eça de. *O Crime do Padre Amaro*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. *O Primo Basílio*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1989.

REILLY, Joseph J. Essay. In: *Short story criticism: excerpts from criticism of the works of short fiction writers*. Vol. 8. Detroit: Gale, 1991, p. 67-68.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da Literatura Brasileira. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1974, p. 30-61.

RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro, Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

RUBIO, Marcela Eiras; WANDERLEY, Kátia Silva; VENTURA, Maurício Miranda. A viuvez: a representação da morte na visão masculina e feminina. In: *Revista Kairós Gerontologia*. vol. 14. No. 1. São Paulo: 2011, p. 137-147 . ISSN 2176-901X. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/view/6932/5024>>. Acesso em: 19 de Mar de 2015, às 15:58:00.

RUTE. In: *Bíblia Sagrada*. Versão de estudo Plenitude. Tradução de João Ferreira de Almeida, edição revista e corrigida. Barueri/SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2001.

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 Luzzato, 2000, p. 119-139.

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. In: *OPSIS – Revista do NIESC*. Vol. 6. 2006. Disponível em: <<https://revistas.ufg.emnuvens.com.br/Opis/article/viewFile/9308/6400>>. Acesso em 10 de Jun de 2016, às 13:50:00.

SEYERSTED, Per. *Kate Chopin: a critical biography*. Baton Rouge: LSU Press, 1980.

_____ (ed). *The complete works of Kate Chopin*. Baton Rouge: LSU Press, 2006.

SHARPE, Peggy. O caminho crítico d'A viúva Simões. In: ALMEIDA, Júlia Lopes. *A viúva Simões*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. London: Penguin English Library, 2012.

SILVA, Marcelo Medeiros da. Júlia Lopes de Almeida e o romance brasileiro oitocentista: Apontamentos sobre *A Intrusa*. In: *Letras em Revista*. Vol. 03. N. 2. 2012.

SILVA, Mirian Cardoso; COQUEIRO, Wilma dos Santos. A representação da mulher na sociedade patriarcal do século XIX: uma leitura de *Fogo Morto*. In: *VI Encontro de Produção Científica e Tecnológica*. 2011.

SILVESTRE, Marcela Aparecida Cucci. *Processos de construção e representação da identidade feminina em contos de Kate Chopin*. Araraquara: UNESP, 2006. Tese de doutorado.

SKAGGS, Peggy. *Twayne's United States Authors Series 485*. Boston: Twayne Publishers, 1985.

The Atlantic Monthly. Essay. In: *Short story criticism: excerpts from criticism of the works of short fiction writers*. Vol. 8. Detroit: Gale, 1991, p. 65.

The free dictionary. “Bêlise”. Disponível em:
<<http://www.thefreedictionary.com/B%C3%AAtise>>. Acesso em 18 de Jan de 2017, às 13:54:00.

TORREZÃO, Guiomar. “Júlia Lopes de Almeida”. In: *A Mensageira*. N. 2. Ed. Fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

TOTH, Emily. *Kate Chopin*. New York: Morrow, 1990.

_____. *Unveiling Kate Chopin*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

VOTELLER, Thomas; DIMAURO, Laurie. *Short story criticism: excerpts from criticism of the works of short fiction writers*. Vol. 8. Detroit: Gale, 1991.

WELLEK, René; WARREN, Autin. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WOOLF, Virgínia. *Um Teto Todo Seu*. Tradução de Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2004.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. ed. rev. e amp. Maringá: EDUEM, 2009.

Anexos

Anexo 1



O Êxtase de Santa Teresa, de Gian Lorenzo Bernini (1589-1680)

Fonte: <http://multiplosestilos.blogspot.com.br/2010/03/o-extase-de-santa-tereza-bernini.html>