

Representações dos papéis femininos e dos espaços em *A viúva Simões* e em *The story of an hour*

Representations of female roles and spaces in *A viúva Simões* and in *The story of an hour*

Vanessa de Paula Hey

Universidade Federal do Paraná

RESUMO

Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin foram escritoras e intelectuais da virada do século XIX para o XX. Ambas tiveram percursos semelhantes quanto à recepção de suas obras: estimadas no momento de publicação e, mais tarde, ignoradas pelos principais meios de divulgação e circulação literária e crítica. O presente artigo analisa a representação do espaço e dos papéis femininos no romance *A viúva Simões*, de Almeida, e no conto *The story of an hour*, de Chopin. Nessas obras, apresentam-se vários retratos de diferentes identidades femininas, que promovem, por sua vez, a discussão de uma temática cara à produção dessas autoras, a saber, a investigação da subjetividade feminina, que se revela, principalmente, nos desejos e nos anseios mais íntimos de suas protagonistas.

PALAVRAS-CHAVE

Júlia Lopes de Almeida. Kate Chopin. *A viúva Simões*. *The story of an hour*. Papéis femininos

ABSTRACT

Júlia Lopes de Almeida and Kate Chopin were writers and intellectuals from the turn of the nineteenth to the twentieth century. Both had similar paths regarding the reception of their works: esteemed at the time of publication and, later, ignored by the main means of dissemination and literary and critical circulation. This paper analyzes the representation of space and women's roles in the novel *A viúva Simões*, by Almeida, and in the short story *The story of an hour*, by Chopin. In these works, several portraits of different female identities are presented, which promote, in turn, the discussion of a theme dear to the production of these authors, namely the investigation of female subjectivity, which is revealed mainly in the most intimate desires and longings of their protagonists.

KEYWORDS

Júlia Lopes de Almeida. Kate Chopin. *A viúva Simões*. *The story of an hour*.

Vanessa de Paula Hey

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, ênfase em estudos literários, da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Linha de pesquisa: literatura, história e crítica. Mestra em Estudos Literários pelo PPGL/UFPR. Atualmente desenvolve pesquisas sobre a modernidade, o Modernismo e a modernização nas obras de Monteiro Lobato, Erico Verissimo e Franz Kafka.
Link ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4773-9836>

Recebido em:
02/03/2023

Aceito em:
05/07/2023

MAI / AGO 2023
ISSN 2317-9945 (ON-LINE)
ISSN 0103-6858
P. 152-167

1. Introdução

A escritora Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), nascida no Rio de Janeiro, cidade onde também faleceu, começou sua carreira como jornalista aos 19 anos, quando publicou no jornal a *Gazeta de Campinas* um artigo sobre a atriz italiana Gemma Cuniberti, o ano era 1881. Seu primeiro livro de contos, *Traços e Iluminuras*, de 1886, fora publicado em Lisboa durante uma viagem à Europa. Nessa época, Júlia Lopes já havia colaborado com diversos periódicos, incluindo *Tribuna Liberal*, *Jornal do Comércio*, *Ilustração Brasileira*, *A semana* e *O país*, tornando-se conhecida do público leitor.

Responsável por uma vasta produção literária – que inclui romances, contos, crônicas, poesia, literatura infantil, peças de teatro, ensaios e traduções –, Dona Júlia, como também era conhecida, teve sua obra acolhida inclusive no exterior, em países europeus, latino-americanos e nos Estados Unidos (VIERA; SOUZA, 2015, p. 274).

A autora, embora apagada por muitas décadas do cânone da literatura brasileira, fora bastante apreciada por seus pares, críticos e público. É o que afirma, por exemplo, Lúcia Miguel Pereira, em *Prosa de ficção*, ao chamar atenção para a boa recepção de seus livros, suas reedições e muitas traduções (PEREIRA, 1973, p. 270). Ainda sobre Júlia Lopes, a crítica literária afirma ter sido ela a “maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de quarenta anos, como pelo êxito que conseguiu com os críticos e público” (PEREIRA, 1973, p. 270).

Em *Estudos de Literatura*, José Veríssimo destaca a produção romanesca de Júlia Lopes, em específico, *A falência* (1901), como uma das poucas obras da época a conseguir representar, por intermédio da arte literária, a vida brasileira (VERÍSSIMO, 1905, p. 144). O autor elogia também os romances *A família Medeiros* (1892) e *A viúva Simões* (1897), que apresentam, segundo seu parecer, excelentes qualidades, como o desenvolvimento natural e lógico das ações e o encadeamento, igualmente natural e lógico, dos episódios da trama (VERÍSSIMO, 1905, p. 147-8).

Sobressai-se ainda a apreciação que o crítico Wilson Martins fez das obras de Júlia Lopes em *História da inteligência brasileira* (1977-1978), indicando a presença do que nomeou de tom “lusitanizante” – parecer hoje questionado por pesquisas como as da professora Zahidé Lupinacci Muzart (2014). Em relação *A viúva Simões*, Martins qualifica a obra como um “excelente romance, de grande força dramática, escrito num estilo brilhante, e enxuto, com perfeito desenvolvimento narrativo”. Esse livro, continua o autor, “compara-se ao melhor de Eça, se não for melhor do que Eça” (MARTINS, 1977-78, p. 12). Mais adiante, ao discorrer sobre o romance *A intrusa* (1908), Martins destaca a produção da escritora como o “ponto mais alto do nosso romance realista” que, segundo ele, “não perderia no confronto com Aluísio Azevedo”. O autor termina sua avaliação com o seguinte apelo: “É ela um dos nossos romancistas do passado a exigir urgente releitura e reavaliação” (MARTINS, 1977-78, p. 384). No entanto, esse apelo só seria atendido, embora timidamente, décadas após o falecimento da autora.

A escritora norte-americana Kate Chopin (1850-1904), nascida em St. Louis, Missouri, tornou-se conhecida do público leitor somente a partir da década de 1890, com a publicação de seus contos nas revistas *Vogue*, *The Century* e *The Atlantic* – mesma época em que os escritos de Júlia ganhavam notoriedade no Brasil.

Antes do lançamento daquela que foi aclamada como sua obra-prima, *O despertar* (1899), Chopin já havia publicado mais de cem histórias, além de uma coletânea de contos – *A Night in Acadie* (1897). *The Awakening*, no original, narra a história de uma mulher sensual e independente, aproximando-se, em muitos aspectos, da personagem Madame Bovary. Apesar de os críticos terem elogiado a obra, considerando-a brilhante, eles também ficaram horrorizados “by the heroine’s self-indulgence and the author’s objective treatment of it, and they admonished her to go back to the description of ‘sweet and lovable characters’”¹ (SEYERSTED, 1980, p. 10). Durante criticada, a obra chegou a ser banida de sua própria cidade natal, resultando na diminuição significativa de sua produção literária (SEYERSTED, 1980, p. 10).

Logo após o falecimento da autora em 1904, seus escritos ficaram esquecidos por décadas. Em *Literary History of the United States* (1966), uma importante referência crítica e historiográfica da literatura norte-americana e de seus autores, os contos de Chopin recebem análises limitadas, focando exclusivamente em suas características regionais, naquilo que apresentam de ‘cor local’. Surpreendentemente, sua obra-prima nem sequer é mencionada. Em *The United States in Literature* (1973), Chopin é novamente injustiçada, seu nome não figura entre os grandes autores dessa Literatura. Algo semelhante acontece a Júlia Lopes de Almeida em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1982), de Alfredo Bosi, um dos maiores sucessos editoriais junto ao público acadêmico. A obra da autora é negligenciada também pelos críticos Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, de 1955, e Mas-saud Moisés, em *História da literatura brasileira*, de 1985.

Somente a partir do ano de 1953, com a tradução da obra de Chopin para o francês e o reconhecimento de seu tradutor, Cyrille Arnavon, seus escritos passaram a ser reeditados, traduzidos, estudados e até mesmo reavaliados no âmbito dos estudos acadêmicos, o que resultou em um aumento significativo de sua fortuna crítica (SEYERSTED, 1980, p. 10).

Na edição bilíngue das narrativas de Chopin para o português – *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados* – a tradutora Beatriz Viégas-Faria destaca o reconhecimento de Chopin como uma das escritoras norte-americanas que se dedicou a retratar, de forma objetiva, a personalidade humana, a vida cotidiana e a sociedade da época (2011, p. 17). Além disso, é frequente a afirmação de que Kate Chopin é uma autora à frente de seu tempo, considerada uma das precursoras do movimento feminista. De acordo com Finatti (2002), por meio de sua rica produção literária, Chopin “traduziu, de forma realista e poética, a acepção plena da palavra liberdade, que, no universo feminino, desde tempos imemoráveis, ainda permanece como símbolo de resistência” (p. 96).

1 Tradução minha: “com a autoindulgência da heroína e o tratamento objetivo da autora, eles aconselharam-na a voltar à descrição de ‘personagens doces e adoráveis.’”

Assim como ocorreu com os escritos de Chopin, as obras de Júlia Lopes de Almeida também passaram por um movimento de reedição e reavaliação. Ao longo de mais de quarenta anos de produção, estas foram inicialmente estimadas, mas posteriormente caíram em quase total ostracismo na ensaística brasileira, voltando a ganhar destaque apenas nas últimas décadas.

Como se observa, a recepção crítica da obra das duas autoras é um aspecto que as aproxima. Outro são as condições relacionadas ao meio onde elas foram produzidas. Júlia Lopes e Kate Chopin foram escritoras e intelectuais da virada do século XIX para o XX, época em que poucas mulheres tinham acesso ou mesmo permissão para ler, estudar, ou se formar. Menor ainda era a probabilidade de seus escritos adentrarem um espaço literário e jornalístico majoritariamente dominado por homens e permeado, como se pode supor, de misoginia. Além disso, ocupar uma posição social e intelectual de destaque não as eximia de cumprir os deveres historicamente designados às mulheres: de mãe e responsável pelo lar. Esses papéis, apesar das lutas, questionamentos e reflexões ao longo da história, ainda persistem como expectativas e cobranças impostas às mulheres nos dias de hoje.

Ligam ainda as autoras a sagacidade e a astúcia de seus retratos da sociedade da época, a clareza que empreendem em seus escritos (em oposição ao estilo rebuscado e, com frequência, maçante), e a cadência de sua prosa. Revolucionárias para a época, seus textos versam, muitas vezes, sobre temáticas consideradas tabus quando exploradas por escritoras mulheres, tais como: a sensualidade da mulher, a maternidade (nem sempre romantizada) e a infidelidade feminina.

Esses primeiros paralelos constituem as motivações iniciais para o desenvolvimento de uma análise comparativa entre o romance *A viúva Simões* (1897), de Júlia Lopes, e o conto *The story of an hour* (1894), de Kate Chopin. De forma mais específica, este artigo discorrerá sobre a forma como os papéis femininos (na virada do século XIX para o XX) e os espaços são representados nessas obras.

2. O papel feminino e o espaço em *A viúva Simões*

Em *A viúva Simões*, acompanhamos de perto a história de Ernestina. Recém-viúva, “apesar de moça e [...] rica” (ALMEIDA, 1897, p. 2), a personagem que dá título à obra se apresenta como uma mulher reclusa, de vida pacata e tediosa. Encafuada em seu belo chalé situado no bairro de Santa Teresa e, portanto, afastada do convívio em sociedade, ela dedica-se quase inteiramente aos cuidados da casa, a qual administra, para o enfado da criação, com excessivo zelo: “a viúva, modesta, e um pouco indolente para os deveres exteriores, consumia ali, dentro das suas paredes, toda a sua atividade” (ALMEIDA, 1897, p. 6). Além disso, empenha-se na criação da filha, a jovem Sara, de dezessete anos, “seu conforto e sua agonia”. Por ela, dirá o narrador, Ernestina “renunciava aos divertimentos do mundo”, exagerava em suas “atribuições caseiras”, não desejava dividir com mais ninguém, um futuro padraсто, por exemplo, a atenção devotada à filha ou mesmo as suas riquezas, herança do falecido Simões (ALMEIDA, 1897, p. 7).

A monotonia dos últimos meses de luto “que se desfolhavam iguais em tudo” (ALMEIDA, 1897, p. 7) está prestes a ser quebrada com o regresso de Luciano Dias à cidade do Rio de Janeiro. Em tempos passados, ele tinha sido o seu grande amor, “o primeiro e mais duradouro amor” (ALMEIDA, 1897, p. 14). Sua fuga para a Europa levava Ernestina a se casar com o comendador, um ato ressentido e de vingança.

Dezenove anos depois, Luciano reaparece, faz uma visita à casa da viúva e a seduz com seus galanteios, afirma ter voltado por sabê-la desimpedida. Durante a conversa, evocam-se lembranças da mocidade, os primeiros tempos de amor que experienciaram juntos. Ernestina é acometida, então, por uma forte emoção. Saudosa, chega a refletir sobre os diferentes rumos que sua vida poderia ter tomado caso não tivesse se casado com Simões, por quem custou sentir afeição – apenas o tempo e convivência desvaneceram seu “desamor” (ALMEIDA, 1897, p. 26).

Mas, apesar de tudo, Simões tinha sido, na sua opinião, 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” (ALMEIDA, 1897, p. 24). O amor de ambos pela filha ajudou a construir uma relação de afeto entre os dois.

No capítulo seguinte, acompanhamos a conversa de Luciano com seu amigo Rosas, na qual se esclarecem as intenções de Dias em relação à viúva Simões. Apesar do que os seus gestos e palavras afetuosas fizeram parecer momentos antes, ele não está interessado em se casar ou mesmo se comprometer em qualquer nível, vê a viúva apenas como seu objeto de entretenimento, como uma forma de expender o tempo livre. E, a despeito do que lhe aconselha o amigo, continuará a cativá-la, pois deseja ter suas vontades satisfeitas.

O episódio envolvendo o retorno de Luciano causa uma reviravolta na vida de Ernestina. Antes, mostrava-se determinada a cumprir o ano de luto – por meio do uso de roupas pretas e da atitude recatada, que a levava a quase não sair de casa –, demonstrando, assim, sua preocupação quanto ao reflexo dessa conduta perante a sociedade, antes até do que tristeza ou mesmo respeito em relação ao falecido marido. Nas palavras do narrador, ela temia que se “discutisse lá fora a sua reputação”, pensando além nas implicações que isso poderia ter sobre o futuro da filha; inquietação que a consome “numa obsessão quase neurótica”. A viúva sustentara até ali a fama de “*menagère* exemplar”, mantendo-se firme nesse papel “para não desmerecer nunca do conceito de boa dona de casa” (ALMEIDA, 1897, p. 6).

Esse comportamento, porém, não lhe é inteiramente natural, ao contrário, exige esforço e dedicação contínua. Mesmo antes da chegada de Luciano, a viúva era vez ou outra acometida pelo cansaço e monotonia de suas atividades, não dispensava suas horas de descanso em “que lhe passavam pela mente desejos e idílios irrealizáveis” (ALMEIDA, 1897, p. 8). Nesses momentos de tédio, “almejava qualquer coisa que ela mesma não sabia definir. Era a revolta surda contra a pacatez da sua vida sem emoções, contra aquele propósito de enterrar a sua mocidade e a sua formosura longe dos gozos e dos triunfos mundanos” (ALMEIDA, 1897, p. 9). A “revolta surda” a que faz menção, bem como o desejo que não consegue definir são de imediato projetados na figura de Luciano; a sua volta “reavivava-lhe a imagi-

nação” (ALMEIDA, 1897, p. 17).

No momento em que lê a notícia sobre o regresso de Luciano, o espírito da viúva passa a divagar sobre a paisagem. Primeiramente, ela contempla a natureza que se desvela no horizonte, por onde seu pensamento transita entre o racional e o ideal. A manhã ensolarada que ambienta a cena é gloriosa, o céu aberto e o mar calmo, de cores vivas, fazem-na gravitar pelo espaço. Toda a transparência do quadro, que realça “com nitidez todas as minúcias da paisagem”, é alheia ao seu olhar acostumado, que observa, diversamente, aquilo que outros não conseguem acessar: “lembranças antigas de pessoas, de palavras, de ideias ou de sonhos, fugidios, apagados ou mortos” (ALMEIDA, 1897, p. 10), ou seja, suas histórias, um passado despertado “de um letargo em que jazia sepultado havia longo tempo” (ALMEIDA, 1897, p. 13). O painel, descrito em tons fortes e vivos, é claro, colorido e alegre, estando, portanto, em harmonia com o estado de espírito daquela que o contempla.

Esses signos verbais, alusões diretas e indiretas à natureza observada, não se limitam a caracterizar ou decorar as ações representadas pelo romance – não figuram, portanto, apenas como pano de fundo das reflexões e memórias de Simões –, introduzem, antes, uma dimensão simbólica, sendo essenciais ao contexto narrativo. São eles que ajudam a criar essa atmosfera cada vez mais empolgante, carregada de emoções e de desejos por aventuras, marcada, enfim, pela intensa vitalidade (em contraste com a inércia e o marasmo dos tempos antigos) que irá homologar a tensão, inclusive sexual, entre os personagens.

A título de exemplificação, observemos, por meio da menção à paisagem composta pelos morros do Pão de Açúcar, como esse erotismo é figurado:

O olhar da viúva passou n’um voo rápido por sobre o mar, as ilhas, a cidade e as montanhas e ficou abstrato, voltado de novo aos sonhos, **inconscientemente preso ao Pão de Açúcar, cabeça da formidável esfinge que descansa sobre o leito misterioso do mar o seu enormíssimo corpo de montanha, com as garras sumidas nas águas e a fronte sumida nas nuvens.** O seu pensamento lá ia esvoaçando como ave ligeira, pelo tempo antigo, sem que a vista se desfitasse da **pedra arroxeadada do monte, cortada de grandes laivos esbranquiçados ou escuros, escorregando de cima, como se fossem lágrimas** (ALMEIDA, 1897, p. 13, grifo nosso).

Nesse momento da narrativa, Ernestina acaba de saber sobre a vinda de Luciano ao Rio. Seus olhos contemplam apenas de forma distraída a paisagem natural, prendendo-se inconscientemente ao quadro formado pelas montanhas do Pão de Açúcar. A sua descrição se aproxima, aqui, das do órgão reprodutor masculino, como demonstram as passagens em negrito. Essa referência fálica revela a forte inquietação sexual que a simples memória de Luciano lhe desperta. Dirá o narrador que essa excitação a tira de um longo período de dormência (ALMEIDA, 1897, p. 13), acorda, em outras palavras, os seus mais íntimos e intensos desejos. O passado que retorna a Ernestina, por meio de seus sonhos e devaneios, conecta-se ao presente pelas imagens que se fixam no seu inconsciente, acessadas apenas pelo narrador.

Vejam mais um momento da narrativa em que as descrições da paisagem se associam aos estados de espírito da viúva:

O caráter de Ernestina ia-se transformando rapidamente. Depois da visita de Luciano, ela passou uns dias muito sombria e ríspida, indignada consigo mesma contra as ideias que lhe iam nascendo **como rebentões novos em tronco maduro**, diversas em tudo das antigas, **que se despegavam como folhas secas...** (ALMEIDA, 1897, p. 53, grifo nosso).

Ernestina é tomada por novas vontades, próprias de uma pessoa apaixonada. Quer sair de casa, passear, ir à cidade, fazer compras e, quem sabe, encontrar ao acaso Luciano. Ensaia penteados, arruma-se com esmero, demora-se na escolha do perfume, não quer errar. Seu corpo agora rejeita o luto e seus hábitos, pede em vez disso pela seda, que lhe cai sobre a pele com leveza, combinando, inclusive, com suas joias, de um glamour que reflete seu estado de alma, cada vez mais iluminado, aberto para o amor.

Essa agitação que aos poucos vai lhe consumindo não escapa à censura de terceiros. É o que acontece, por exemplo, em sua ida junto a Sara à rua do Ouvidor; não foram poucas as pessoas que mostraram surpresa e mesmo espanto de encontrá-las ali (ALMEIDA, 1897, p. 67). A repressão quanto a essas ações que pouco a pouco indicavam o abandono do luto não se limitava à sociedade, estando presente também em sua casa pela vigilância de Sara, a emitir apreciações negativas cada vez que a mãe sugerisse transgredir ou mesmo transgredisse os hábitos do luto.

Quando decide abandoná-lo de vez, a pedido de Luciano, como prova de seu amor, a viúva sofre novamente represálias de sua filha, que a acusa de agredir e desrespeitar a memória do pai, gostaria, como expõe, que fizesse como as outras mulheres; como se ainda estivesse em dívida para com a sociedade (ALMEIDA, 1897, p. 87). E mesmo que esteja (uma vez que não terminou de cumprir o ano de luto), o comportamento de Ernestina permanece adequado, ainda dentro das regras que orientam as boas práticas e costumes sociais. Por mais que deseje Luciano, jamais se imagina no papel de sua amante; em vez disso, espera dessa relação o casamento.

Para além de atender às exigências sociais e familiares relativas ao seu papel de viúva e dona de casa, Ernestina também não podia descuidar de suas obrigações maternas. Se, num primeiro momento, Sara se configura como o centro de seu universo, em que toda ela “não se pertencia, era [antes] da filha” (ALMEIDA, 1897, p. 71), com a chegada de Luciano, a viúva vai aos poucos se descuidando dessa função. Ao se deixar conduzir pelo ciúme de Dias, que vê a menina como um impedimento ao seu romance, a viúva adota atitudes grosseiras em relação à filha, chegando mesmo a afastá-la de seu convívio. Instaura-se, no íntimo da viúva, um grande conflito, que ora prioriza seu relacionamento com a filha em detrimento das vontades de Luciano, ora o contrário.

Ao se enfadar com as responsabilidades maternas, momento em que a filha se configura como uma ameaça a sua realização pessoal, o romance toca numa questão delicada, indagando sobre a própria “incondicionalidade” do amor materno. Chama atenção, além disso, para as vontades e desejos (inclusive sexuais) de Simões, que destoam das expectativas sociais quanto ao seu papel de viúva e mãe.

Ao colocar a maternidade em segundo plano, ao menos temporariamente, a personagem deve ter irritado uma boa parcela do público leitor da

época, para o qual a função materna era intrínseca à condição feminina, o que atestava, inclusive, para a inferioridade dos corpos femininos em relação aos masculinos – visões ancoradas em discursos cientificistas e biologizantes em voga na virada do século XX (RAGO, 2008, p. 175). Por não sacrificar seus mais íntimos anseios em prol da felicidade de Sara, é que, muito provavelmente, seus atos tenham sido punidos ao final do romance, como veremos a seguir.

O embate que move Ernestina é potencializado quando Sara e Luciano, após um período de afastamento, descobrem-se apaixonados. O amor que ele sente pela menina é um “amor puro e casto”, diferente da “paixão violenta e transitória” que a viúva lhe desperta (ALMEIDA, 1897, p. 101). Iludida, ela passa a enxergar a filha como uma rival, trama para se livrar da competição, deseja casá-la com Eugênio Ribas, ainda que isso possa comprometer moralmente a reputação de Sara. Atormentada, além de dividida entre seguir seus interesses pessoais ou atender às aparências sociais, Ernestina rapidamente volta atrás; para ela, tal ato “seria expor a filha a comentários, isso nunca!” (ALMEIDA, 1897, p. 156).

Quando Sara admite corresponder a esse amor, Ernestina lança sua última cartada, conta à filha que também está apaixonada por Luciano, que o ama desde muito antes da sua existência, revela ainda que, apesar de sempre ter respeitado o falecido Simões, procurando de todos os modos fazê-lo feliz, o seu coração nunca deixara de pertencer ao outro: “Quando eu te gerei, quando te sentia nas minhas entranhas ou que te suspendia no meu seio, ele já palpitava em mim, com o mesmo fogo, com a mesma violência!” (ALMEIDA, 1897, p. 159). Todas essas confissões causam em Sara uma grande perturbação; tomada por febres e crises nervosas, ela não chega a morrer, mas torna-se, nas palavras do narrador, “idiota”, alguém que precisará de cuidados para toda a vida. Ao final da narrativa, vemos Luciano, um dos principais responsáveis por essa desgraça, ser expulso da casa da viúva.

Luciano não é punido ou mesmo julgado (ainda que socialmente) por seus atos, uma vez que nada de realmente ruim lhe acontece, porém o narrador critica a liberdade masculina, que lhe permite agir, por meio dos jogos de sedução, de forma calculista, egoísta e irresponsável. Ele “habitua-se à vida frívola, longe da família, do meio de que se afastara para correr *bohemiamente*, alegremente, dos salões fáceis para os cafés, e os teatros, sem afeições sérias, sem preocupações, sem trabalho, gastando as forças e adquirindo vícios” (ALMEIDA, 1897, p. 201). Apesar de demonstrar certo arrependimento e culpa, Luciano termina a narrativa livre. Sem compromissos, escolhe agora regressar à Europa.

Representativa da falta de consequências mais sérias para as ações dos homens naquela sociedade é a conversa que Dias tem, ao final, com D. Candinha. Luciano é quem inicia o diálogo:

- Está tudo acabado...
- Para Ernestina e para Sara, com certeza.
- E para mim.
- Isso... duvido! Conheço os homens, as impressões n’eles não duram como em nós... (ALMEIDA, 1897, p. 207-208).

Ernestina, diferentemente de Luciano, pagará por seus ‘desvios’: não poderá casar com o homem que ama, quase perde a filha que agora doente depende inteiramente dela: “A viúva achava, apesar de tudo, uma consolação – a filha vivia e, idiota embora, respirava, deixava-se, beijar! estava n’isso o seu resto de ventura materna” (ALMEIDA, 1897, p. 205).

É significativo e genial, como estratégia narrativa, que o romance apresente lado a lado os diferentes rumos que a vida de cada personagem toma a partir do desfecho trágico, incitando o leitor à comparação dos papéis desiguais ocupados por homens e mulheres nessa sociedade, assim como, à reflexão sobre os pesos, igualmente desiguais, que se atribuem a um ou outro sexo. Essa demanda, acreditamos aqui, aponta para o caráter progressista dos escritos de Almeida. Não apenas por mostrar mulheres que não se adequam perfeitamente, ainda que tentem, à função social e historicamente construída de mãe e dona do lar, mas também por fazer pensar sobre ela, em especial no momento em que temos acesso aos pormenores do conflito e a essas realidades díspares: enquanto Ernestina é punida, Luciano não é; enquanto ele se encontra desimpedido, ela estará sempre presa a sua responsabilidade com a filha. Sara, por sua vez, inocente em toda a história, é a maior vítima.

As amarras sociais (e patriarcais) não permitem que Ernestina ocupe outros papéis que não o de viúva e mãe. Ao se deixar levar por seus desejos, procurando, assim, explorar a sua sexualidade, Simões encontra obstáculos que a levam a um fim trágico. Destituído de qualquer tom moralizante, o romance parece dizer que à mulher do final do século XIX está vedada a busca de prazer ou de qualquer outra forma de realização pessoal, que não aquelas ligadas à vida do lar e à função materna. Prova da falta desse caráter edificante, é que nos aproximamos bem mais do drama de Ernestina, que desperta comoção, do que de Luciano.

Ao final da narrativa, a paisagem ajudará novamente a compor a cena. Seu retrato, que corresponde ao ânimo dos personagens, reflete ainda a situação dramática representada. A sensação de prazer que Ernestina tem ao admirar a ‘esfinge’ (formada pelos morros do Pão de Açúcar) nos momentos iniciais do romance, é diferente do abalo que Luciano sente ao contemplar o mesmo cenário, que, desta vez, revela tons mais sombrios, próprios do rumo de suas escolhas: “Só ao longe, temível no seu grandioso mistério, a Esfinge silenciosa mergulhava parte do seu corpo de montanhas na água profunda, erguendo para o alto espaço a sua fronte rochosa e altiva!” (ALMEIDA, 1897, p. 207).

3. O papel feminino e o espaço em *The story of an hour*

The story of an hour (1894), de Kate Chopin, foi originalmente publicado na edição de dezembro da revista *Vogue*, sob o título *The dream of an hour*. Em janeiro do ano seguinte, o conto foi republicado pela revista *St. Louis Life* com várias alterações, incluindo o nome sob o qual agora se apresenta. Em linhas gerais, o conto narra as reações e reflexões de Mrs. Mallard em relação à descoberta da morte de seu marido nos instantes que sucedem o recebimento dessa notícia.

Logo no início da narrativa, na primeira menção a Louise Mallard, o

texto destaca sua frágil condição cardíaca. Por essa razão, as demais personagens se esforçam por comunicar de forma cuidadosa o falecimento de seu marido, Brently Mallard – consequência de um acidente na ferrovia em que trabalhava. Sua reação, dirá o narrador, é diferente da de muitas mulheres ao ouvirem o mesmo relato: “she did not hear the story [...] with a paralyzed inability to accept its significance²” (CHOPIN, 1976, p. 199). O que ela faz é chorar, jogar-se nos braços da irmã e, em seguida, correr para o quarto, onde não quer ser incomodada. Lá ela permanece, sentada numa poltrona confortável, onde repousa toda a sua exaustão. Olhando fixamente para além da sua janela, vislumbra as cores, cheiros e sons das diversas formas de vida que se manifestam no ambiente externo.

De volta a si, ela reconhece o sentimento de liberdade que se aproxima, e por mais que tente, não consegue reprimi-lo: “When she abandoned herself a little whispered word escaped her slightly parted lips. She said it over and over under her breath: “free, free, free!”³” (CHOPIN, 1976, p. 200). Ela sabe que vai chorar no velório, lamentar sobre aquela face que nunca a havia olhado com amor, apesar disso, não consegue desapegar da ideia relativa aos anos que virão, e que a ela pertencerão exclusivamente; nesse momento, em antecipação da alegria futura, ela abre seus braços em sinal de boas-vindas (CHOPIN, 1976, p. 200).

There would be no one to live for during those coming years; she would live for herself. There would be no powerful will bending hers in that blind persistence with which men and women believe they have a right to impose a private will upon a fellow-creature. A kind intention or a cruel intention made the act seem no less a crime as she looked upon it in that brief moment of illumination⁴ (CHOPIN, 1976, p. 200).

Josephine, sua irmã, mantém-se do lado de fora do quarto, pede que Louise saia, teme que ela possa se machucar. Em resposta, Mrs. Mallard a manda embora, garante que não vai se ferir, quer, na verdade, aproveitar esse período de felicidade, continuar a fantasiar sobre os anos que tem pela frente, espera, inclusive, que sua vida seja longa.

Minutos depois, acompanhada pela irmã, Louise se encaminha para o andar de baixo da casa, onde Richard, amigo e portador da notícia, encontra-se. Nesse momento, a porta se abre, revelando a presença de Brently Mallard – presumido morto até ali. Ele conta que não estava no acidente de trem e que nem mesmo sabia de sua ocorrência. Ao vê-lo, Josephine grita em desespero, enquanto Richard tenta impedir que Louise o veja. O conto termina com a seguinte passagem: “But Richards was too late. When the

2 Tradução minha: “ao ouvir o relato [...] ela não se sentiu paralisada ou mesmo incapaz de aceitar seu significado”.

3 Tradução minha: “Rendendo-se, uma pequena palavra sussurrada escapou de seus lábios partidos. Em voz baixa, ela repetiu várias e várias vezes: ‘livre, livre, livre’”.

4 Tradução minha: “Não haveria ninguém por quem se dedicar nos próximos anos, ela viveria para si. Não haveria vontade superior alguma que a fizesse se render a essa persistência cega com que homens e mulheres acreditam ter o direito de impor sua vontade particular sobre um semelhante. Uma intenção bondosa ou cruel não faz com que o ato pareça menos criminoso quando ela reflete sobre ele nesse breve momento de iluminação”.

doctors came, they said she had died of heart disease – of joy that kills⁵” (CHOPIN, 1976, p. 200).

Esse pequeno conto, formado por uma série de parágrafos curtos, de duas ou três frases, serve-se de estratégias narrativas e estilísticas que ajudam a construir seus momentos de maior tensão, bem como fortalecer sua atmosfera dramática. Para além disso, sua estrutura formal relaciona-se harmoniosamente ao seu conteúdo, ou seja, tem-se uma narrativa textualmente pequena que retrata um acontecimento igualmente breve – o período de uma hora da vida de Louise Mallard, do momento em que é informada sobre a morte de seu marido, até o instante em que ele aparece inesperadamente vivo. Apesar de curta, a história é densa, uma vez que reflete a intensidade dos sentimentos de Louise quanto à sua nova condição de independência. Quando ela pensa sobre essa emancipação, num movimento bastante libertador, estamos, como leitores, colados às suas sensações, imersos de modo semelhante em sua epifania.

Como a narrativa é curta, não há espaço para o desenvolvimento mais aprofundado dos personagens, não sabemos, então, sobre o passado, as histórias que os conduziram até ali. Numa construção quase poética, repleta de aliterações e rimas internas, recebemos apenas informações necessárias para a manutenção de sua coerência interna. As repetições, recorrentes no conto, destacam os seus momentos mais importantes: o uso reiterado da expressão ‘open’ (aberta), por exemplo, revela a liberdade de Louise; a repetição que a própria personagem faz da palavra ‘free’ (livre), uma das poucas que enuncia em voz alta, indica o apreço por essa liberdade recém-descoberta; a repetição de estruturas como “She breathed a quick prayer that life might be long. It was only yesterday she had thought with a shudder that life might be long⁶” (CHOPIN, 1976, p. 199), aponta, por sua vez, para a mudança drástica na vida de Louise que, momentos antes, não queria que sua vida fosse longa, mas agora reza para que seja. Destaca-se, ainda, o uso da expressão ‘heart disease’, citada no início do texto como antecipação de seu desfecho, funcionando, assim, como uma espécie de eco.

Assim como em *A viúva Simões*, a construção do espaço em *The story of an hour* tem grande relevância para a análise da dimensão simbólica que atravessa a estrutura narrativa. Nas duas obras, a descrição do espaço está diretamente relacionada aos acontecimentos da trama. Estes, por sua vez, são narrados por um narrador onisciente em terceira pessoa com acesso ao íntimo dos personagens, seus pensamentos e sentimentos, aos quais aludem, muitas vezes, pelo retrato da paisagem. O espaço, nessas narrativas, não funcionará, portanto, apenas como pano de fundo das ações narradas (ou seja, como um aspecto meramente factual) ou, como em muitos romances naturalistas, de modo a influenciar as ações das personagens; o espaço serve, antes, para representar seus estados de alma, de forma, por vezes, a caracterizar uma situação momentânea. Há, portanto, uma relação de semelhança entre o modo como o espaço é representado e os sentimentos das

5 Tradução minha: “Mas Richard chegou tarde. Quando os médicos vieram, disseram apenas que ela havia sofrido um ataque do coração – uma felicidade que mata”.

6 Tradução nossa: “Ela fez uma rápida oração para que a vida pudesse ser longa. Foi ontem ainda quando ela pensou com estremecimento de que a vida poderia ser longa”.

personagens. Para além disso, essa relação influencia a construção da expectativa dos leitores quanto às ações narradas; dito de outra maneira, ela ajuda a criar uma atmosfera que também poderá ser sentida pelos leitores.

Entre as passagens do conto de Chopin que representam os estados de espírito das personagens por meio do retrato da paisagem física, destacamos aqui aquela que acreditamos ser a mais significativa para as discussões sobre a representação do espaço ficcional. No trecho escolhido, relata-se o momento em que Louise Mallard, sentada em sua poltrona, observa e reage ao espaço externo a seu quarto:

She could see in the open square before her house the tops of trees that were all aquiver with the new spring life. The delicious breath of rain was in the air. In the street below a peddler was crying his wares. The notes of a distant song which some one was singing reached her faintly, and countless sparrows were twittering in the eaves.

There were patches of blue sky showing here and there through the clouds that had met and piled one above the other in the west facing her window⁷ (CHOPIN, 1976, p. 200).

A paisagem de fora, contemplada por Mrs. Mallard através de sua janela, representa as novas possibilidades e oportunidades que se abrem para ela após a morte de seu marido. É simbólico, desta forma, que ela esteja olhando para além de seu quarto – metonímia da casa e desse estilo de vida aprisionante –, e de que a sua janela esteja aberta, a indicar um caminho livre para a realização de suas vontades, que agora desabrocham em seu espírito de forma descomedida.

O cenário que observa é formado por um céu azul, nuvens e topos de árvores. Ela escuta pássaros cantando e sons da movimentação cotidiana daqueles que se encontram do lado de fora. Sente o cheiro, enfim, do prazeroso ar de chuva que se aproxima. Tudo que ela experiencia, mediante seus sentidos, sugere alegria e felicidade, bem como a vinda da primavera – e com ela, o anúncio de vida nova. O céu claro pode ser comparado ainda ao movimento de elucidação de suas primeiras manifestações de entusiasmo. Ao se deixar levar por esse sentimento, ela experimenta a vida que esse universo externo pode oferecer. A janela aberta sugere, então, uma perspectiva clara e viva daquilo que se encontra a uma pequena distância, um amanhã livre das demandas de terceiros: “years to come that would belong to her absolutely⁸” (CHOPIN, 1976, p. 200).

O momento de prazer que experimenta ao imaginar uma vida nova é logo arruinado pelo regresso inesperado de Mr. Mallard, que desencadeia, na sequência, a própria morte de Louise por complicações cardíacas. A conclusão do médico de que Louise teria morrido de alegria – por descobrir vivo o seu marido – é, então, irônica, já que foi justamente a ruína dessa

7 Tradução nossa: “Ela observava, na praça em frente à casa, o topo das árvores a indicar a presença da primavera. O cheiro prazeroso da chuva estava no ar. Na rua de baixo, via um vendedor ambulante negociar suas mercadorias. Ela ouvia apenas vagamente as notas musicais que alguém cantava à distância, além dos muitos pardais a cantarolar no beiral. Havia manchas de céu azul em vários pontos entre as nuvens que se encontravam. Entrelando-se umas às outras no lado esquerdo de sua janela.

8 Tradução nossa: “os anos que viriam pertenceriam exclusivamente a ela”.

expectativa de felicidade futura que a matou. Ao que tudo indica, Louise morreu de desilusão (ou, para usar um termo em inglês, de “broken heart”, ou seja, de coração partido).

As amarras sociais (e patriarcais) já destacadas no estudo de *A viúva Simões* estão aqui presentes no conto de Chopin. A independência, sentimento novo que se apossa do íntimo de Mrs. Mallard, é, na verdade, um prazer proibido para uma mulher em sua condição de recém-viúva, tanto do ponto de vista familiar quanto social; constitui-se, desta forma, num prazer que só pode ser imaginado de forma privada, no aconchego de seu quarto, como vemos acontecer. Quando Louise recebe a notícia da morte de seu marido, ela age de forma violenta, mais violenta, inclusive, do que a reação de outras mulheres nessa mesma situação, e esse comportamento é esperado e entendido naquele contexto como adequado. Sozinha em seu quarto, porém, ela reflete sobre sua nova conjuntura, o que a deixa eufórica. Apesar de seus sentimentos serem privados, ela tenta num primeiro momento e de forma ineficiente reprimi-los. Essa resistência, ainda que não forte o suficiente, revela a intensidade de seus desejos e o quão censuráveis eles são, uma vez que a sociedade jamais vai aceitá-los ou mesmo entendê-los. Louise quer ser livre porque sua vida, ao que tudo indica, não oferece muitos momentos de alegria: não encontra felicidade em seu casamento e, além disso, não tem independência para ser quem deseja ser, já que é refém das necessidades de seu marido e das demandas do casamento. Essa espécie de alegria proibida que se instala em seu ser desaparece com a mesma velocidade com que se aproxima, e sua simples experimentação e subsequente privação é suficiente para matá-la. Com o retorno do marido, surge o dever de submissão à instituição do casamento, juntamente com todas as limitações impostas às mulheres, resultando em uma privação da “liberdade de existir como indivíduo” (FRIEDAN, 1971, p. 61).

Sob essa perspectiva, o desfecho revela o ponto de vista da sociedade em relação à morte de Louise, cujo verdadeiro motivo permanece conhecido apenas pelo leitor e narrador. Esse fim, por sua vez, desafia a visão restrita das convenções sociais em relação à liberdade feminina:

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

A principal crítica suscitada pelo conto repousa na instituição “casamento”, que tende a impor restrições sobre o comportamento de homens e, principalmente, mulheres, funcionando como uma “blind persistence with which men and women believe they have a right to impose a private will upon a fellow-creature⁹” (CHOPIN, 1976, p. 200). Assim, mais do que discutir uma questão individual, por meio da representação da última hora de vida de Louise, o conto reflete a falta de independência nesse tipo de relação; como se todos os casamentos fossem, em certa medida, marcados

9 Tradução nossa: “persistência cega com que homens e mulheres acreditam ter direito de impor sua vontade particular sobre um semelhante”.

por condutas opressoras, independente do vínculo de amor, admiração e carinho que possa existir entre os cônjuges. O sentimento de liberdade que se apossa de Mrs. Mallard não revela malícia em sua conduta, antes um alívio quanto a esse domínio coercivo.

O conto, assim como o romance de Lopes, ajuda a resgatar a memória social e cultural dos papéis representados pelas mulheres no final do século XIX. As experiências de Louise, do mesmo modo que as de Ernestina, revelam o funcionamento dos sistemas patriarcais, bem como as crenças, práticas e comportamentos que os sustentavam. Sobre o casamento, em específico, mostram-se as condutas de solicitude e submissão frente ao marido. Entre as consequências, o apagamento de suas individualidades e vontades, sempre subordinadas às do cônjuge ou às expectativas da sociedade.

4. Conclusão

Verifica-se, na produção literária das autoras Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin, a predileção por protagonistas mulheres e a exploração de uma temática ligada ao universo feminino; discorre-se, portanto, sobre o casamento, a maternidade, a organização do lar, a viuvez e até mesmo sobre a sexualidade feminina. Além disso, observa-se, nessas autoras, a emergência de uma consciência crítica em relação aos papéis ocupados pelas mulheres no contexto histórico-social do final do século XIX. Por meio da ficção, elas questionam os principais valores patriarcais desta conjuntura, assim como expressam urgência quanto à emancipação feminina, ainda que nos limites socialmente aceitos – como se vê, sobretudo nas obras de Almeida, mediante estímulos à educação e à profissionalização de mulheres.

Os vários retratos de diferentes identidades femininas promovem a discussão de uma das temáticas mais caras à produção dessas escritoras, a saber, a investigação da subjetividade feminina. Nas obras aqui analisadas, essa subjetividade se revela, principalmente, nos desejos e anseios mais íntimos de suas protagonistas – em *A viúva Simões*, Ernestina quer encerrar o luto e retomar seu envolvimento amoroso com Luciano; em *The story of an hour*, Louise sonha com a independência em relação ao marido e a atual condição de esposa. Ambas manifestam, por intermédio dessas vontades, o interesse de iniciar uma vida nova, diferente daquela que levavam até então. Almejam liberdade para agir segundo suas ambições, alterando, desta forma, seus antigos status sociais: enquanto Simões não quer mais ser viúva, Mrs. Mallard não quer mais ser casada.

Nenhuma delas terá seus anseios atendidos, afinal, eles não devem integrar o horizonte de expectativas de mulheres que se dizem “honestas”, já que se afastam do comportamento que é delas esperado. As duas obras criticam a inexistência do espaço para a realização dos desejos e ambições femininas nesse tipo de organização social e cultural, que não aquelas historicamente estabelecidas. Seus desejos e necessidades serão, assim, minados em prol da manutenção dos discursos e práticas normativas, aos quais, sabemos, elas não se adequam. Seus desfechos serão, desta maneira, trágicos: Ernestina, ainda que viúva, não se casará com Dias, terá, em vez disso, que cuidar da filha até o final da vida; Louise, por sua vez, não poderá desfrutar, para além da imaginação, da tão sonhada liberdade, vindo a

falecer de complicações cardíacas. Ambas, no entanto, têm nesses destinos suas redenções: enquanto Simões vê na sobrevivência da filha uma segunda chance; a morte de Louise ecoa como uma libertação, já que depois de sua epifania não seria mais possível suportar aquele estilo de vida.

Referências

ALMEIDA, J. L. **A viúva Simões**. Lisboa: A. M. Pereira, 1897.

ANNES, R. Do animal humano. In: VIEGAS-FARIA, B.; CARDOSO, B. M.; BROSE, E.

(Org.). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados**. Estudos literários e humanidades médicas. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CHOPIN, K. **The Awakening and selected stories of Kate Chopin**. New York City: Signet Classic, 1976.

COUTINHO, A. **Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul americana, 1955.

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

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

JAMES, E. M.; ROBERT, H.; ROBERT O. **The United States in Literature**. Glenview: Scott, Foresman and Company, 1973.

MARTINS, W. **História da inteligência brasileira**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977-78.

MIGUEL-PEREIRA, L. **História da literatura brasileira: prosa de ficção**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MOISÉS, M. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1985.

RAGO, M. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e resistência anarquista, Brasil 1890-1930**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

ROBERT, E.S.; WILLARD, T.; THOMAS, H. J.; RICHARD, M. L. **Literary history of The United States**. London: MacMillan, 1966.

ROSSI, A. Uma morte irônica: "The Story of an Hour", de Kate Chopin. **XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura: Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural**, 2007. Ilhéus/BA: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007.

SEYERSTED, P. **Kate Chopin: a critical biography**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980.

VERISSIMO, J. **Estudos de Literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Garnier, 1905.

VIEIRA, L. B.; SOUZA, J. A. de. Esboço da emancipação feminina: a mulher retratada na obra *A viúva Simões*. **Anais do seminário de educação e colóquio de pesquisa**, v.1, n.10, p. 273-284, 2015.

ZAHIDÉ, L. M. Um romance emblemático de Júlia Lopes de Almeida: crise e queda de um sistema. **Revista Navegações**, v.7, n. 2, p. 134-141, 2014.