

ENTRE FINAIS DE SÉCULOS: A CONDIÇÃO FEMININA E SUA REPRESENTAÇÃO FICCIONAL EM KATE CHOPIN E LÍDIA JORGE

BETWEEN ENDS OF CENTURIES: THE FEMININE CONDITION AND ITS FICTIONAL REPRESENTATION IN KATE CHOPIN AND LÍDIA JORGE

Marcela Cucci Silvestre¹
Mauro Dunder²

RESUMO: Uma das questões que se têm colocado, no que diz respeito à constituição do cânone literário, é a da representatividade feminina. É seguro afirmar que, ao longo dos séculos, a produção literária de autoria feminina vem sendo deixada em condição de marginalidade, em relação às obras de autoria masculina. Uma das consequências dessa relação de desigualdade é o surgimento, em meados da década de 1980, da *Ginocrítica*, vertente da Crítica Literária Feminista que traz ao centro da discussão a questão da existência de mulheres que escrevem - particularmente sobre questões que dizem respeito à condição feminina nas diferentes sociedades. Sob tal perspectiva, este artigo discute, comparativamente, a representação da mulher e de sua condição em dois contos de tempos e culturas distintos: "The Story of an Hour" (1894), da norte-americana Kate Chopin (1851-1904), e "Marido" (1996), da portuguesa Lídia Jorge (1946), levando em conta as estratégias estéticas e narrativas de que lançam mão para discutir, em seus contextos, diferentes formas de opressão a que a sociedade submete as mulheres. Servem de arcabouço teórico as reflexões de, entre outros, Gilbert e Gubar (1984), Muecke (1995) e Bachelard (2003).

Palavras-chave: Kate Chopin; Lídia Jorge; Literatura de Autoria Feminina; condição feminina.

ABSTRACT: One of the questions which arise about the constitution of the literary canon is the feminine representativeness. It is safe to state that, throughout the centuries, feminine literary production has been left aside, in a marginal condition, in comparison with masculine literature. One of the consequences of that unequal relation is the emergence of *Gynocritics*, a trend of the Feminist Literary Criticism, in the middle-1980s. *Gynocritics* discusses the existence of women who write, particularly about the female condition in different societies. Under that perspective, this article discusses how women and their condition are represented in two short stories from distinct times and cultures: "The Story of an Hour" (1894), by the North American writer Kate Chopin (1851-1904), and "Marido" (1996), by the Portuguese author Lídia Jorge. The article considers the aesthetical and narrative strategies used to discuss, in their contexts, the different ways of oppression to which women are exposed. Gilbert and Gubar

¹ Doutora em Estudos Literários na área de Literatura Norte-americana pela UNESP/Araraquara. Professora de Práticas de Leitura em inglês da Escola de Ciências e Tecnologia - UFRN.

² Doutor em Letras - Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo - USP. Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN.

(1984), Muecke (1995), and Bachelard (2003), among others, are the theoretical basis used for discussion.

Keywords: Kate Chopin; Lídia Jorge; Feminine Authorship; feminine condition.

A presença feminina nos diversos cânones literários é, ainda hoje, uma questão por discutir. Inegavelmente, tem havido escritoras, nas mais diferentes culturas, que vêm produzindo literatura e que, apesar disso, não são consideradas tão importantes quanto os escritores de seu próprio tempo. Uma das consequências disso tem sido a produção de uma representação da figura feminina, pelos homens, que não aborda de maneira satisfatória questões relevantes para o universo feminino, nem tampouco dá à mulher a voz que é sua por direito.

Como parte de uma miríade de assuntos e textos produzidos em diferentes tempos e lugares, muitas obras escritas por mulheres caracterizam-se pela presença de temas que discutem a condição feminina, bem como suas experiências e pontos de vista a respeito de assuntos como o sexo, o trabalho, a maternidade e o amor, permitindo uma abertura para a discussão acerca daquilo que chamamos de identidade feminina. Principalmente a partir de meados do século XIX, muitos desses textos buscaram focar a realidade sob uma perspectiva feminista, que se manteve escondida por trás de uma série de convenções impostas pela sociedade. Sabe-se que, mesmo transmitindo experiências essencialmente femininas e tendo sido expressos a partir de uma visão feminina, esses textos não foram interpretados com foco nessas experiências e sob essa visão, já que elas precisaram ser camufladas sob uma forma menos contestadora e condizente com os preceitos da sociedade patriarcal vigente.

Assim, por muito tempo, alguns conceitos e ideias veiculados em uma obra de autoria feminina não puderam ser apresentados de maneira direta, devido à dificuldade em se abordar abertamente temas como a emancipação da mulher e o descontentamento com a condição feminina. A comunidade literária, cujo ponto de vista é consequência da ideologia patriarcal dominante até hoje, não se mostrava preparada para tratar de temas importantes às causas feministas. Dessa forma, em concordância com conceitos pré-estabelecidos, o que se viu, muitas vezes, foram escritoras que, movidas pelo medo de se colocarem em uma posição marginal ou ainda na falta de um modelo literário diferente do tradicional a ser seguido, construíram suas obras, ainda que inconscientemente, corroborando papéis sociais impostos pela sociedade e, em alguma medida, reforçando as condições vividas pela mulher.

No processo de reinterpretação de obras escritas por mulheres, a Crítica Literária Feminista se vale das várias possibilidades de leitura que o texto literário feminino oferece, proporcionando interpretações que podem revelar não só o caráter ambíguo dessas obras, como também as estratégias utilizadas por suas autoras para que certas opiniões e situações se fizessem presentes nos textos, mesmo quando camufladas sob uma aparente estrutura de conformidade com os padrões sociais vigentes. É o que Gilbert e Gubar (1984, p. 73) chamam de texto palimpsesto, uma das principais estratégias adotadas por essas escritoras para tentar subverter padrões estruturais da literatura moldada pelo patriarcado:

In short, like the twentieth-century American poet H. D., who declared her aesthetic strategy by entitling one of her novels *Palimpsest*, women from Jane

Austen and Mary Shelley to Emily Brontë and Emily Dickinson produced literary works that are in some sense palimpsestic, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards.³

Entende-se, com isso, que a exclusão ou a incompreensão de grande parte dos textos escritos por mulheres ocorreu, principalmente, como consequência do processo de perpetuação e propagação, através da literatura, dos valores tradicionais patriarcais. Por meio da Crítica Literária Feminista, o estudo da literatura de autoria feminina tem como um de seus principais objetivos ampliar seu espaço dentro do cânone, incluindo obras que não tiveram seu valor reconhecido na época em que foram escritas, principalmente por causa da condição das próprias autoras, muitas vezes forçadas a fazer uso de temas amenos em detrimento de outros mais revolucionários, com potencial para subverter a ordem vigente e questionar papéis sociais pré-estabelecidos.

A partir do resgate dessas escritoras e obras do passado torna-se possível, por um lado, reconhecer o seu caráter pioneiro e perceber as dificuldades pelas quais foram submetidas em seu tempo e, por outro, esclarecer várias questões relativas às mulheres e ao feminismo no presente. Hoje em dia, por exemplo, sabe-se que as escritoras têm consciência de sua autonomia para tratar de temas que envolvem a condição feminina, graças aos movimentos e atitudes de escritoras pioneiras do passado. Nesse sentido, a leitura de obras de autoria feminina escritas em diferentes momentos pode revelar o grau com que essas transformações ocorreram, em diferentes culturas.

Tendo em mente o caminho trilhado pela literatura de autoria feminina, o presente estudo busca discutir e estabelecer relações entre dois contos de duas escritoras vindas de países e épocas distintos: a norte-americana Kate Chopin (1851-1904) e a portuguesa Lídia Jorge (1946). Trata-se de um trabalho que visa comparar estratégias narrativas utilizadas na construção de seus contos e destacar as representações das condições das mulheres em diferentes momentos da história.

Datado de 1894, o conto “The story of an hour”, escrito por Kate Chopin, apresenta um conflito que é gerado a partir da notícia da morte do marido de Mrs. Mallard em um acidente ferroviário. Preocupados com a reação da esposa, que sofria de problemas cardíacos, amigos e familiares demonstram grande cuidado para lidar com a difícil situação. Ao saber da notícia, a primeira reação de Mrs. Mallard é um choro desolado nos braços da irmã. Depois desse breve momento de sofrimento, tranca-se em seu quarto e passa a observar através de sua janela tudo o que acontece do lado de fora e, em meio a uma confusão de pensamentos e sentimentos desencadeados pela notícia, tenta lutar contra uma força que crescia dentro dela.

Quando finalmente ela se entrega a essa força, vê-se sussurrando a palavra *free* e só então começa a entender o seu significado, vislumbrando, sem a presença do marido, um futuro repleto de novidades, em que viveria por si mesma e de acordo com sua própria vontade. Nesse

³ Em resumo, assim como H. D., poeta americana do século XX, que declarou sua estratégia estética intitulando um de seus romances de *Palimpsesto*, mulheres como Jane Austen e Mary Shelley a Emily Brontë e Emily Dickinson produziram obras literárias que são de alguma forma palimpsestos, obras cuja superfície designam níveis de significação ocultos ou profundamente obscuros, menos acessíveis (e menos socialmente aceitos). Dessa maneira, essas autoras lidaram com a difícil tarefa de atingir a verdadeira autoridade literária feminina por meio de uma atitude simultânea de conformidade e subversão dos padrões literários patriarcais.

momento, chega a analisar o relacionamento que tinha vivido com o marido, e pensa na opressão, na falta de igualdade entre os sexos e até mesmo no amor. Enquanto isso, familiares e amigos chamam insistentemente por ela do lado de fora da porta do quarto, pois, preocupados com o seu estado de saúde, sequer poderiam imaginar aquilo que realmente se passava com ela. Finalmente, a heroína resolve sair do quarto e com olhar confiante começa a descer as escadas, no exato momento em que alguém abre a porta da frente de sua casa. Surge então o marido que, desconhecendo até mesmo a notícia do acidente do qual teria sido vítima, vê a esposa sofrer um ataque do coração e morrer. Após a chegada dos médicos é finalmente explicada a causa da morte: euforia.

“Marido”, de Lídia Jorge, conta a história de Lúcia, porteira de um prédio, e de sua situação perante um casamento com um mecânico de automóveis, em que a violência é uma das marcas mais evidentes. O conto se inicia com a personagem principal rezando a *Salve Rainha*, pedindo a Nossa Senhora por seu marido. Em um primeiro momento, o leitor tem a impressão de que a mulher roga pela proteção do mecânico. No entanto, com o decorrer dos primeiros parágrafos, chama atenção a condição silenciada de Lúcia, acostumada a ter de se esconder do marido em silêncio, para que ele, bêbado, adormeça antes de a encontrar e, conseqüentemente, não lhe impinja nenhuma violência. A condição da porteira não passa despercebida a seus vizinhos (pessoas de classe social superior a sua, uma vez que ela é porteira do prédio em que essas pessoas vivem), que a alertam sobre seu direito a defesa e ao divórcio. Esse alerta deixa Lúcia indignada, já que, de acordo com as crenças da porteira, o casamento é um sacramento e, como tal, não pode ser desfeito pela lei dos homens. A certa altura do conto, Lúcia decide que, naquela noite, não se esconderá do marido. Ao contrário, espera por ele em seu quarto, próxima à imagem de Nossa Senhora para a qual sempre dirige suas orações. Ao chegar, o marido atea fogo às roupas da mulher, usando a vela das preces. Lúcia, em absoluto silêncio, sai do apartamento e rola as escadas do prédio, vindo a morrer à porta do advogado que tentara ajudá-la antes.

Tendo em vista os elementos espaciais e suas articulações funcionais no processo narrativo, devemos ressaltar e discutir a existência de um espaço único no conto de Kate Chopin, que é o interior da casa de Mrs. Mallard, denotando, logo de início, as limitações da mulher na sociedade em que vive. O confinamento da mulher ao espaço doméstico consiste num dos principais indicadores de que a autora se mostrava consciente da condição feminina na sociedade da época, que exigia uma dedicação exclusiva aos assuntos da vida privada e não aceitava a participação das mulheres no âmbito público.

Conseqüentemente, toda a ação do conto, que gira em torno de uma personagem feminina, acontece dentro da casa, símbolo da proteção, da estabilidade, da imobilidade e da fragilidade, o que, por si só, já reproduz o modelo das relações desejáveis numa sociedade patriarcal. Em outras palavras: enquanto o lugar do marido é representado pelo espaço público, o campo de atuação da mulher fica essencialmente restrito ao território privado, confirmando a oposição básica proposta anteriormente. Assim, no século XIX:

a mulher se tornou o símbolo da fragilidade que devia ser protegido do mundo exterior (o público); tinha se convertido no símbolo do privado. As mulheres só podiam ficar confinadas em espaços privados, devido à sua fragilidade biológica, e o próprio privado se revelara frágil frente à politização e à transformação pública do processo revolucionário. (PERROT, 1999, p. 51)

Também para Gilbert e Gubar (1984, p. xi), a imagem da mulher em meio à dominação masculina é a de um ser enclausurado:

Both in life and in art, we saw, the artists we studied were literally and figuratively confined. Enclosed in the architecture of an overwhelmingly male-dominated society, these literary women were also, inevitably, trapped in the specifically literary constructs of what Gertrude Stein was to call 'patriarchal poetry'. For not only did a nineteenth-century woman writer have to inhabit ancestral mansions (or cottages) owned and built by men, she was also constricted and restricted by the Palaces of Art and Houses of Fiction male writers authored.⁴

O espaço também assume papel importante quando, logo após tomar conhecimento da morte do marido, a protagonista se afasta dos familiares e procura isolamento no andar de cima da casa, realizando um movimento de subida que simboliza, entre outras coisas, uma busca por clareza, racionalidade e liberdade. De acordo com a teoria de Bachelard (2003) os diversos andares da casa simbolizam os estados da alma. Assim, a escada indica um movimento de ascensão para um outro plano - exatamente o que acontece com Mrs. Mallard que, ao subir para o quarto, ingressa em uma nova fase de sua trajetória pessoal. É lá que ela reflete sobre sua antiga condição de casada e se prepara para uma nova vida, em que seria dona de seus próprios atos e livre para pensar e agir, alterando, ainda que de forma temporária e ilusória, as relações de poder ao seu redor:

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. (CHOPIN, 2002, p. 757)⁵

A partir daí, a protagonista adquire uma postura completamente diferente em relação à sua própria vida e passa a travar uma luta em busca de sua individualidade. Nesse processo, em vez da racionalidade, representante das convenções sociais e da antiga forma de lidar com o mundo, Mrs. Mallard consegue dar vazão aos seus sentimentos e sensações mais primitivos. Com isso, ela percebe que, com a morte do esposo, está livre para ser o sujeito de sua própria história e não mais a sombra de seu marido e de seu casamento.

Nesse momento da narrativa, ela começa a ser chamada por Louise, seu primeiro nome, e não mais pelo seu nome de casada e, num tom que mescla sua necessidade social de sofrer pela viuvez e suas reflexões mais recentes, a voz narrativa passa a manifestar suas opiniões a respeito de seu marido, do casamento e da liberdade pessoal:

⁴ Tanto na vida como na arte, nós vimos, que as artistas que estudamos estavam literal e figurativamente confinadas. Enclausuradas na arquitetura de uma sociedade opressivamente dominada pelos homens, essas escritoras estavam também, inevitavelmente, presas nos construtos especificamente literários que Gertrude Stein chamou de 'poesia patriarcal'. Não somente por ter habitado mansões ancestrais (ou chalés) possuídos e construídos por homens, a escritora do século XIX foi também reduzida e restrita pelos Palácios da Arte e Casas da Ficção que os escritores criaram.

⁵ Não haveria ninguém para viver por ela nos próximos anos; ela viveria por si mesma. Não haveria nenhuma vontade superior à qual ela devesse se curvar em uma persistência cega com que homens e mulheres acreditam ter o direito de impor um interesse particular sobre o do outro.

She knew that she would weep again when she saw the kind, tender hands folded in death; the face that had never looked save with love upon her, fixed and gray and dead. But she saw beyond that bitter moment a long procession of years to come that would belong to her absolutely. And she opened and spread her arms out to them in welcome. (CHOPIN, 2002, p. 757)⁶

Por sua vez, em “Marido”, conto publicado em 1997, a personagem central encontra-se ainda enclausurada, restrita ao espaço do lar, o qual está adstrito ao ambiente de trabalho de Lúcia. Nesse sentido, é possível então perceber que a imagem proposta por Gilbert e Gubar ganha mais um componente de clausura: Lúcia é, assim, duplamente oprimida, uma vez que o espaço de moradia da personagem não lhe permite nenhuma espécie de distanciamento em relação ao universo do trabalho. A jornada de Lúcia não tem fim, uma vez que se fundem, em uma mesma representação espacial, as obrigações do emprego e as que a sociedade atribui a uma mulher em seu lar.

Na esteira desse pensamento, é inevitável observar que, apesar do distanciamento temporal entre “Marido” e “The Story of an Hour” (ou, até mesmo, em função dele), e guardadas as particularidades das culturas em que se inserem as escritas de Lídia Jorge e Kate Chopin, a situação da mulher na sociedade, que lhe deveria ser mais favorável depois de um século, tornou-se ainda mais opressora, com o adensamento da presença feminina no mercado de trabalho. Lúcia, além das funções de porteira que se lhe adivinham, é ainda responsável pela manutenção do lar, por alimentar o marido e cuidar dele. Portanto, é possível concluir que as sociedades capitalistas em que se produzem os contos atuaram no sentido de ampliar as diferenças entre homens e mulheres, nas esferas do lar e do trabalho.

A essa opressão dupla, acrescenta-se ainda mais uma camada, também ligada ao ambiente da casa: além de morar onde trabalha e, por isso, não poder distanciar essas duas esferas da vida, Lúcia não encontra dentro de sua própria casa nenhuma espécie de acolhimento; está enclausurada e, dentro da clausura, precisa se esconder em um espaço ainda mais restrito, ao aproximar-se o horário em que seu marido chegará embriagado ao lar.

Por outro lado, em relação à reflexão proposta por Gilbert e Gubar, há em “Marido” uma diferença que, em princípio, poderia ser lida como uma transformação na maneira como a literatura representa a questão da mulher: apesar de enclausurada no apartamento que habita como porteira do prédio, é por essa condição profissional que Lúcia e o marido têm alguma moradia. Está atrelado a ela, e não a ele, o espaço em que se passa a narrativa e ao qual está diretamente vinculada a vida de Lúcia. No entanto, essa diferença também pode ser lida como mais um fator de opressão da personagem, a qual se vê, pelas circunstâncias, cercada de pessoas cuja condição socioeconômica é marcadamente superior à dela. A exemplo de Mrs. Mallard, dona de casa que vive em função de seu marido e que não demonstra mais nenhuma vontade de viver, Lúcia é a subalterna, a que tem sua vida comandada pelas pessoas que a cercam (na esfera pública, profissional, e na esfera íntima, pelo comportamento do marido em relação a ela).

Um recurso amplamente utilizado nos contos de Kate Chopin é a ironia, necessária para

⁶ Ela sabia que choraria de novo quando visse as gentis e delicadas mãos cruzadas na morte; o rosto que nunca tinha olhado para ela a não ser com amor, fixo e cinza e morto. Mas ela via além daquele momento um longo desfile de anos que estavam por vir e que pertenceriam somente a ela. E ela abriu e estendeu seus braços para eles dando as boas-vindas.

que as ideias da autora possam ser transmitidas para o texto literário de forma menos direta e objetiva, causando uma quebra de isotopia e favorecendo o aparecimento da ambiguidade. Segundo Daghljan (1987, p. 12), um dos primeiros componentes da ironia é justamente uma 'inocência' ou 'ignorância convicta' da personagem sobre a qual ela incide, que é responsável por criar um contraste entre realidade e aparência. Há, portanto, no texto irônico, um contraste marcante entre a expectativa e a realização, que pode se dar principalmente por um desentendimento entre as personagens ou pela quebra de expectativa do leitor. De acordo com Muecke,

em iguais circunstâncias, as ironias serão mais ou menos poderosas proporcionalmente à quantidade de capital emocional que o leitor ou o observador investiu na vítima ou no tópico da ironia. Dizer isso não significa abandonar os reinos da arte e da ironia e entrar nos da pura subjetividade e preferência individual; as áreas de interesse que mais prontamente geram ironia são, pela mesma razão, as áreas em que se investe mais capital emocional: religião, amor, moralidade, política e história. A razão é, naturalmente, que tais áreas se caracterizam por elementos inerentemente contraditórios: fé e fato, carne e espírito, emoção e razão, eu e o outro, dever-ser e ser, teoria e prática, liberdade e necessidade. Explorar estes ironicamente é adentrar uma área em que o leitor já está envolvido. (MUECKE, 1995, p. 76)

Nesse sentido, a condição feminina consiste numa área de interesse que favorece a utilização do recurso da ironia como forma de contraste entre o significado literal do texto e a intenção irônica implícita nele, num jogo de palavras que pode revelar as ideias do autor sob um texto que aparentemente as negue. Assim, o papel do leitor passa a ser o de desvendar os conflitos entre mensagem e conteúdo, que foram, na maioria das vezes, intencionalmente apontados pelo autor no momento da escrita. É o que Muecke defende ao afirmar que "na ironia o significado real deve ser inferido ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz; é 'sonogado' apenas no fraco sentido de que ele não está explícito ou não pretende ser imediatamente apreensível" (1995, p. 54).

Com a ajuda do recurso irônico, por exemplo, a protagonista reflete inclusive a respeito de seu amor pelo marido e conclui: "And yet she had loved him - sometimes. Often she had not. What did it matter!" (CHOPIN, 2002, p. 757)⁷. O que importava para ela naquele momento era que não haveria mais ninguém para viver em seu lugar ou para impor sua vontade sobre a dela e afirmando que pouco importava com que intenção tais atos eram cometidos, já que, "a kind intention or a cruel intention made the act seem no less a crime" (CHOPIN, 2002, p. 757)⁸.

Kate Chopin também opta pela ironia quando, ao final do conto, os médicos atestam que a morte da protagonista decorreu de "a joy that kills"⁹. Graças à alternância de perspectiva do narrador que permite, ao mesmo tempo, entender o ponto de vista da protagonista e da sociedade, o leitor tem a certeza de que a personagem principal não se encaixa naquele modelo de mulher desejado pela sociedade da qual faz parte e com isso não consegue suportar a volta do marido e morre, apesar de as demais personagens da trama terem atribuído a morte à euforia de ter o marido de volta.

⁷ Ainda que ela o tenha amado - de vez em quando. O que importa!

⁸ uma boa ou má intenção não faz o ato menos criminoso.

⁹ uma alegria fulminante.

No caso do conto de Lídia Jorge, há procedimentos narrativos que podem ser considerados irônicos, uma vez que, a partir do que é dito, o leitor vê-se obrigado a inferir determinadas relações de sentido que o conduzem à percepção do oposto ao que se explicitou. Um exemplo evidente de ironia do texto reside nas passagens em que o narrador, em discurso indireto livre, refere-se aos pensamentos de Lúcia em relação ao marido:

Protege-a a ela e ao marido dela. Protege o marido da porteira até às sete. Porque ele trabalha na oficina até às cinco, ainda que a oficina só feche às sete, às vezes às dez, por vezes nem feche, e muitos fiquem a trabalhar pelo fim da tarde e pela noite dentro. O marido da porteira sempre larga às cinco. Ao quarto para as cinco, ele arruma o guardanapo e a marmita dentro da pasta e sai, mas só chega às sete [...]. Ele faz bem não continuar depois das cinco, por causa do perigo. Mas deveria vir logo para casa, trabalhar na gaiola dos pombos, folhear uma revista ou seguir uma série [...]. Mas não, entre as cinco e as sete, o marido prefere passar em sítios que a porteira nem nomeia, e sair de lá com os olhos cheios do brilho do vidro [...]. (JORGE, 2014, p. 18)

Ainda que, em comparação com o texto de Kate Chopin, a ironia do narrador de Lídia Jorge seja mais facilmente perceptível ao leitor, nota-se, logo de início, que o pedido de proteção da porteira não se dirige somente ao marido, mas também a ela própria. Esse detalhe abre um flanco na interpretação do restante do trecho, propiciando ao leitor a ideia de que, dadas as circunstâncias (o marido chega à casa com “os olhos cheios do brilho do vidro”), o sentimento que subjaz ao pedido de proteção de Lúcia é o medo do que pode acontecer a si. Ao desejar que o marido viesse diretamente para casa depois do trabalho, o que a porteira deseja, de fato, é não se ver obrigada a tolerar um marido embriagado, contra o qual ela precisa de proteção.

Outra ideia que se depreende do texto é a de que o marido de Lúcia não seja afeito ao trabalho. Tal inferência surge da passagem na qual o narrador revela que o esposo da porteira para de trabalhar quinze minutos antes do horário em que sai da oficina, a qual, no entanto, segue aberta por, pelo menos, mais duas horas. Essa inferência revela-se importante para a composição do perfil psicológico do marido, o qual, conforme descobrimos adiante, age de maneira violenta e machista em relação à esposa.

Dessa forma, Lídia Jorge, assim como Kate Chopin, lança mão da ironia para discutir com o leitor a opressão vivida pela mulher em meio a uma sociedade patriarcal e androcêntrica, na qual o comportamento do marido determina os caminhos tomados pela vida da mulher - o que, no caso do conto de Lídia Jorge, revela-se já no título do texto.

Na esteira desse pensamento, é notável também que os contos apresentam duas protagonistas enredadas nas malhas de instituições que, imbricadas, garantem a manutenção do patriarcado: a própria sociedade, no caso de “The Story of an Hour” e, dentro dela, a Igreja Católica, no caso de “Marido”.

Em “The Story of an Hour”, a figura feminina aparece caracterizada a partir de duas visões antagônicas. Uma delas que deve corresponder totalmente às expectativas da sociedade patriarcal, representada somente por sua atuação diante de outros personagens. Com isso, a imagem que se faz de Mrs. Mallard é fruto de concepções contaminadas por ideias pré-concebidas sobre as mulheres da sociedade, sempre em função daquilo que é esperado delas.

Enquanto isso, uma outra visão, evidenciada pelo foco narrativo em primeira pessoa, expressa toda a intimidade do pensamento de uma mulher que deseja ser livre. Isso ocorre, por

exemplo, quando a protagonista vai ao seu quarto sozinha e passa a pensar e sentir por si só, sem a intervenção das demais personagens, o que implica uma falta de influência da sociedade sobre seus pensamentos mais secretos. Com isso, passa a haver um distanciamento entre a imagem que a sociedade faz de Mrs. Mallard e a imagem que ela faz de si mesma, principalmente depois de suas descobertas a respeito da liberdade.

Por causa desse recurso, a sociedade, representada aqui pela irmã e pelo amigo da família, conserva a ideia de que Mrs. Mallard está em seu quarto sofrendo com a morte do marido, como se espera de uma esposa dedicada e amorosa. Assim, o comportamento feminino aceito pela sociedade é revelado essencialmente por meio da visão que as outras personagens, escolhidas intencionalmente por fazerem parte de seu convívio social, têm a seu respeito e não se questiona o que realmente se passou no quarto da protagonista. Dá-se então um conflito entre a imagem interna que se tem da personagem principal e a imagem que as demais personagens fazem dela, a partir de modelos apresentados pela sociedade, estabelecendo um contraste mais amplo entre a sua aparência e a sua essência. Isso ocorre quando,

de acordo com Stephen Cornell e Douglas Hartmann em sua obra *Ethnicity and race - making identities in a changing world* (1998), a definição de identidade se dá por meio de um processo dinâmico e contínuo em que duas forças agem simultaneamente: o que os autores denominam de “assignment”, ou seja, aquilo que os “outros” dizem a respeito de um grupo social ou indivíduo, e o que denominam “assertion”, isto é, o que o próprio grupo ou indivíduo afirma em relação a si. (SOUZA, 2002, p. 46)

Já em “Marido”, conto que reflete a cultura portuguesa e sua íntima relação com a Igreja Católica, essa é a força opressora de maior relevância. Logo no primeiro parágrafo do conto, a oração *Salve Rainha* aparece com destaque, em latim, misturando-se a palavras em português que podem ser compreendidas como o pensamento da personagem que reza. Assim, somos apresentados a Lúcia por meio de sua ligação com o sagrado cristão, representado pela imagem de Nossa Senhora, a *Regina* da oração em latim e das menções que ocorrem ao longo do texto.

Essa menção inicial cumpre uma função essencial na economia da narrativa: revelando o apego da porteira à tradição de uma oração católica, o narrador prepara o leitor para as diversas vezes em que a imagem da *Regina* aparecerá nos pensamentos de Lúcia, mostrando-se, por um lado, a única forma de ajuda a que a porteira acredita ter acesso, e, por outro, uma forma onipresente de resolução de conflitos. É nas mãos da *Regina* que ela deposita suas aflições, suas esperanças e seus pedidos de socorro.

Além dessa onipresença da imagem de Nossa Senhora ao longo do conto, o pensamento católico aparece também na percepção de Lúcia com relação aos vizinhos que lhe oferecem ajuda para que denuncie a violência que sofre e possa separar-se do marido.

Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo. E perdeu a doçura porque um homem é um homem, spes nostra ad te clamamus, Rex, Jessus, benedictus fructus ventris tui nobis post hoc exilium, ostende. E assim sucessivamente. Isto é, um homem é um homem e um sacramento ainda é mais do que um homem porque esse é uma liga entre dois e nem parte dele perece na terra. Oh, vita, dulcedo! (JORGE, 2014, p. 21)

Como já se disse, são dois os mecanismos opressivos que agem sobre Lúcia, guiando-lhe o pensamento, os sentimentos e as reações. Em primeiro lugar, aparece o patriarcado, a sociedade em que a existência masculina se sobrepõe à feminina. Ao enunciar que “um homem é um homem”, fica implícita a ideia de que essa entidade constitui um valor absoluto, uma vez que o enunciado aponta para o fato de que a simples menção a um homem o define, sem a necessidade de maiores explicações. É ele o parâmetro pelo qual se rege toda a convenção social que dita os caminhos da vida da mulher, é a ele que está submetida toda forma de existência na sociedade.

A essa imagem masculina, aparece vinculada a ideia, expressa nas orações *Ave Maria* e *Salve Rainha*, de que o homem é uma espécie superior de existência, o “bendito fruto”, filho do ventre de uma mulher que, na mitologia católica, possui um significado especial, por extensão atribuído a todas as mulheres: a função feminina no mundo é dar a ele os homens com os quais se constitui a sociedade.

No entanto, a menção à *Salve Rainha* cumpre outra função dentro deste trecho da narrativa, qual seja a de fazer a ponte entre o patriarcado e o outro mecanismo opressivo ao qual a mulher se vê submetida: a religião. Lúcia “perdeu a doçura” não apenas porque seus vizinhos questionaram a autoridade absoluta do homem que regia sua vida, mas também, senão mesmo principalmente, porque o casamento que os une é um sacramento católico, o qual, aos olhos da porteira, “é ainda mais do que um homem” e “nem parte dele perece na terra”.

Dessa forma, fica evidenciado o peso da opressão católica sobre a mulher na sociedade portuguesa. A violência cotidiana, sofrida em silêncio, revelada apenas aos pés de uma imagem de Nossa Senhora, é incumbência da mulher na relação matrimonial, à qual ela está presa pela força moral imposta pela ideia de sacramento. Ainda que Lúcia tivesse o desejo de separar-se do marido, ainda que ela não pensasse que “um homem é um homem”, esse desejo seria asfixiado pela moral católica, segundo a qual o que Deus uniu, o homem não separa.

O conto de Lídia Jorge, portanto, articula esses dois planos opressivos - o social e o religioso - a fim de denunciar a condição feminina naquela sociedade e, por extensão, em qualquer outra sociedade na qual a questão religiosa tenha tanto peso na regulação moral das ações da mulher perante um contexto de predomínio do pensamento androcêntrico, machista e patriarcal.

Outra questão relevante para a leitura que se propõe neste artigo é a da relação com a realidade, no tocante à posição das mulheres, Mrs. Mallard e Lúcia, nas sociedades em que estão inseridas. Em que pese o distanciamento temporal entre as narrativas (precisamente 103 anos separam “The Story of an Hour” e “Marido”), nota-se que, em ambos, a mulher encontra-se oprimida por relações sociais estabelecidas em sociedades patriarcais.

Por um lado, Mrs. Mallard vê-se cercada por pessoas que têm expectativas bem definidas quanto ao comportamento de uma mulher que acaba de se tornar viúva. Espera-se que ela sofra a morte do marido, que não tenha nenhuma espécie de sentimento de libertação, ainda que o casamento, como indicam outros elementos do conto, fosse, para ela, uma prisão. Essas expectativas estão diretamente ligadas a uma visão androcêntrica, que rege a sociedade de acordo com os ditames de um patriarcado. Não é dado à mulher nem mesmo o direito de viver seus sentimentos.

Por outro lado, Lúcia encontra, a certa altura da narrativa, pessoas que se propõem a ajudá-la a sair dessa relação violenta, constituindo uma espécie de rede de apoio com a qual ela

podia contar:

[...] Primeiro foi o advogado. O advogado do quinto, simulando um recibo perdido, chamou-a para lhe dizer que, se ela desejasse separar-se do marido, ele mesmo asseguraria a papelada da separação. Esclareceu, com o recibo na mão, como era só uma questão de papéis [...]. Bastavam umas testemunhas, mas, segundo o advogado do quinto, em cada andar do prédio havia duas pessoas dispostas a testemunhar pela porteira e pela lei. Também o médico. O médico do segundo andar encontrou-a como por acaso e disse-lhe, sem qualquer preâmbulo, que lhe passaria os atestados de que ela precisasse para mostrar em tribunal [...]. Contudo, mais esclarecedora tinha sido a assistente social do terceiro, naquele mesmo dia. Chamou-a para lhe falar de direitos, com a veemência com que habitualmente se fala de deveres [...]. (JORGE, 2014, p. 20-21)

Se, por um lado, essa rede de apoio aponta para uma flexibilização das expectativas em relação à mulher (infere-se que, nesta sociedade, a mulher teria a possibilidade de levar sua vida sem estar vinculada necessariamente a uma figura masculina), por outro, as falas atribuídas às pessoas que se dispõem a ajudar Lúcia aponta para a própria violência da relação. Ao dizer que, “em cada andar do prédio havia duas pessoas dispostas a testemunhar pela porteira e pela lei”, o advogado aponta para a percepção que a vizinhança toda tem daquela relação indisfarçavelmente abusiva.

No entanto, chamam atenção duas passagens desse trecho: a situação de Lúcia é reduzida por um homem, o advogado, a “uma questão de papéis”, e sua separação é colocada para ela por uma mulher, a assistente social, “com a veemência com que habitualmente se fala de deveres”. Um olhar mais atento para essas passagens permite ao leitor associá-las com seus equivalentes sociais, quais sejam: a indiferença de um homem em relação à situação de uma mulher e a solidariedade - ou, para usar um termo mais contemporâneo e específico, a *sororidade* - entre duas mulheres.

Enquanto a fala do advogado reduz a situação de Lúcia a papéis que devem ser arranjados e assinados, desconsiderando completamente a dimensão emocional de uma separação - especialmente em um contexto de relação abusiva -, a manifestação da assistente social carrega em si um chamamento, uma exortação à ação por parte das mulheres. É direito de uma mulher posicionar-se contra a violência em uma relação; e esse direito é tão inalienável, que chega a ser comparado a uma obrigação: é dever das mulheres não tolerar esse tipo de relação, ajudando-se umas às outras e confrontando o patriarcado.

Contudo, ainda outra leitura faz-se possível, quando consideramos a relação socioeconômica entre Lúcia e os vizinhos que lhe sugerem a separação. Trata-se de pessoas que, socioeconomicamente, pertencem a uma esfera diferente daquela em que se enquadra a porteira. São todos moradores de um prédio no qual ela é funcionária e todos têm profissões de mais prestígio social (um advogado, um médico e uma assistente social) do que a dela. Ainda que se considere que tais circunstâncias, por si só, não deveriam impedir que aquelas pessoas se solidarizassem com Lúcia, fica sugerida, no conto, a ideia de que a relação delas com a porteira pauta-se, na esfera pessoal, pelos mesmos parâmetros em que se pauta a relação profissional. São apenas papéis que ela deveria assinar; é um direito que lhe é exposto com a ênfase com que se fala de um dever, mais uma das obrigações da porteira do prédio.

Por fim, a leitura cruzada dos contos de Kate Chopin e Lídia Jorge aponta para a permanência, ao longo de minimamente um século, da condição subalterna da mulher em relação à dominação masculina. Em ambos os contos, os maridos são, de certa forma, responsáveis pelos destinos trágicos das protagonistas. Se, em “The Story of an Hour”, fica implícito que o retorno do marido teria provocado, involuntariamente, um desgosto tão profundo que teria levado Mrs. Mallard à morte, no conto de Lídia Jorge, deliberadamente, Lúcia tem seu destino selado pela decisão do marido, que lhe atea fogo.

Em contextos díspares, em tempos diferentes, essas mulheres da ficção, assim como tantas outras da realidade, foram vítimas do machismo nosso de cada dia, arraigado em nossas sociedades e que segue fazendo vítimas. Torna-se, então, ainda mais relevante o papel da literatura de autoria feminina e da crítica feminista, a fim de provocar discussões e reflexões que possam efetivamente promover transformações estruturais no *modus operandi* da sociedade em relação à existência feminina.

Referências

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CHOPIN, K. *Complete novels and stories*. New York: The Library of America, 2002.

DAGHLIAN, C. *A obsessão irônica na poesia de Emily Dickinson*. 1987. Tese (Livre Docência em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto.

GILBERT, S.; GUBAR, S. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. London: Yale University, 1984.

JORGE, L. *Antologia de contos*. São Paulo: Leya, 2014.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PERROT, M. (org.). *História da vida privada*. Trad. Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. v. 4.

SOUZA, E. G. Sexo e identidade em Alice Walker. In: *Crop* - Revista da área de Língua e Literatura Inglesa e Norte-americana, Departamento de Letras Modernas, Humanitas, São Paulo, n. 8, FFLCH/ USP, 2002.

Recebido em: 09/07/2021

Aceito em: 28/09/2021