

UMA MORTE IRÔNICA: *THE STORY OF AN HOUR*, DE KATE CHOPIN.

Aparecido Donizete Rossi (UNESP)

Neste trabalho — que gostaríamos que fosse tomado como um ensaio introdutório às questões suscitadas pela autora em *toda* a sua obra — um dos contos mais famosos de Kate Chopin (1850 – 1904), importante escritora realista norte-americana, será objeto de reflexão: “The Story of an Hour”¹. Escrito provavelmente em 1894 e publicado no mesmo ano na revista **Vogue**, há nele uma forte presença da ironia, uma ironia mordaz e destrutiva — trágica, pode-se dizer — que transforma a protagonista em vítima de um Destino traiçoeiro. Contudo, por traz dessa ironia trágica há, na verdade, um movimento textual que procura desarticular a sociedade patriarcal na qual a mulher está inserida, sociedade esta que atribui à mulher um papel completamente passivo e secundário de esposa e mãe.

Esse movimento textual desfaz as barreiras que separam de forma estanque o universo literário dos seus sujeitos (autor e leitor) e traz à tona um texto/subtexto que comporta, nas palavras de Barbara Johnson, “um *processo* aberto e infinito, que é ao mesmo tempo gerador e subversor de significado” (1995, p. 40 – grifos da autora); e que Roland Barthes, em “Da obra ao texto”, vai chamar de *Texto* por oposição à *obra*. Tal processo aberto e infinito constitui-se em um movimento escritural que excede os limites das estruturas narrativas para englobar o mundo, aqui entendido como textualidade, em toda a sua miríade de significados. É nesse processo aberto e infinito que está, na verdade, a desarticulação da sociedade patriarcal empreendida por Kate Chopin em toda a sua obra, sendo “The Story of an Hour” talvez um dos exemplos mais bem acabados dessa abertura desarticuladora.

“The Story of an Hour” conta, como seu próprio título nos revela, a história de um momento da vida de Louise Mallard, uma mulher casada e possivelmente aristocrata ou, ao menos, de posses. Mrs. Mallard, nos diz o narrador, era “afligida por problemas de coração” (CHOPIN, 2002, p. 756). O momento narrado começa com Josephine, irmã da protagonista, recebendo a notícia de que um grave acidente de trem aconteceu e o nome de Brently Mallard, marido de Mrs. Mallard, consta entre as vítimas. Josephine, com todos os cuidados necessários, encarrega-se de dar a notícia da tragédia à irmã.

Faz-se necessário aqui um parêntese sobre o acidente em si. É claro que a biografia da autora não pode ser considerada um ponto determinante de sua obra, visto que desde 1969 sabe-se que “a função autor é [...] característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p. 274), logo tal função não está necessariamente ligada ao sujeito histórico. Entretanto, o acidente mencionado em “The Story of an Hour” tem elementos excessivamente parecidos com um acidente real que fez parte da vida da autora e certamente era um de seus traumas. Em 1º de novembro de 1855, quando Kate Chopin tinha cinco anos de idade, um acidente de trem durante a inauguração de uma ponte que ligava a cidade de Saint Louis a Jefferson City matou seu pai, um dos dignitários que eram passageiros do trem. Um acidente de trem é o que “mata” Brently Mallard. Logo, tem-se como fio condutor deste conto uma espécie de exorcismo, exorcismo do trauma da perda paterna impregnado de forma indissociável ao enredo que, ao final, de forma muito reveladora em relação ao aspecto aqui abordado, traz à vida Mr. Mallard, pois a notícia de sua morte era um engano.

Depois do relato de Josefine à irmã, o narrador do conto, na sua onisciência, invade o pensamento de Mrs. Mallard e “pensa” por ela, ou seja, revela o que está

passando por sua mente e os sentimentos suscitados por estes pensamentos em algo que chega ao limiar do monólogo interior. Por si só, esta invasão caracteriza um distanciamento por parte desse narrador em relação à personagem: ele é um demiurgo. Contudo, um demiurgo não crítico, já que ele apenas mostra e descreve, sem nunca emitir um juízo de valor sobre o que está mostrando e descrevendo. Na verdade, narrador e protagonista se fundem a partir deste momento.

Ela não ouviu o relato da mesma forma que outras mulheres teriam ouvido, com uma incapacidade paralisada para aceitar seu significado. Chorou imediatamente, nos braços de sua irmã, com súbito e selvagem abandono. Quando desanuviou-se a tempestade da dor ela se recolheu, solitária, em seu quarto. Não queria que ninguém a acompanhasse (CHOPIN, 2002, p. 756).

Percebe-se, a partir do momento que o narrador passa a “pensar” pela protagonista, que ele se coloca em posição claramente intermediária entre as personagens e o leitor e, com isso, exerce seu poder tanto sobre aquelas quanto sobre este, pois ao mesmo tempo em que revela apenas a nós o que está pensando Mrs. Mallard — colocando-nos vários passos à frente das demais personagens do conto —, ele também nos torna cúmplices de sua morte ao nos permitir concluir, e somente a nós, o real motivo do fatídico acontecimento (justamente o engano quanto à morte de Mr. Mallard). Com esse movimento, “The Story of an Hour” abre-se para o universo do leitor e não se fecha, constituindo então a primeira manifestação do processo aberto e infinito de gerar e subverter significados, que aqui objetiva desarticular o universo patriarcal ao instaurar, no narrador, um ponto de intersecção entre o universo ficcional do conto e o universo real do leitor, ou seja, ao relativizar as tão sólidas barreiras que o universo patriarcal ergueu entre a ficção e a realidade. Dessa intersecção, desse interdito é que, ao final da obra, surgirá a avassaladora ironia.

Como se pode notar na citação acima, Mrs. Mallard recolheu-se para iniciar seu luto. Sem crises histéricas, sem desmaios, sem vertigens diante da perda, sem maiores dramas. Como representante da elite letrada e culta do século XIX, Mrs. Mallard aceitou com resignação a morte do cônjuge, resignação demasiado tácita, frise-se. Certamente que a reação do choro e o imediato recolhimento no quarto acabaram disfarçando essa resignação diante das outras personagens do conto, mas não diante do leitor, o qual tudo vê e ouve pelos olhos e ouvidos do narrador, e o narrador nos mostra e nos faz ouvir o que as demais personagens não podem ver e/ou ouvir.

O fato da personagem se dirigir ao quarto e não querer ser incomodada é o início do que poderíamos chamar de *epifania* — não no sentido bíblico de transfiguração, mas no sentido joyceano de revelação súbita de algo oculto, mas que sempre esteve presente —, pois será no quarto, um ambiente fechado, útero simbólico que representa tudo que foi *escondido e reprimido* — por isso *proibido* —, porém desprovido da escuridão que caracteriza o espaço do escondido e do reprimido, é que ocorrerá o despertar ou a manifestação do *eu* feminino. Nesse sentido, o subir para o quarto representa a ascensão a uma descoberta (o próprio ato de subir) e um retorno ao espaço de sublimação que é o inconsciente (o próprio quarto fechado), onde estão todas as respostas, mas também todos os medos e frustrações.

No quarto de Mrs. Mallard há uma janela. Essa janela está aberta e por ela entra a luz do dia e as imagens, cheiros e sons do que há do lado de fora: ela se abre para a liberdade do espaço aberto, em contraposição às amarras e opressões do espaço fechado

do quarto. É um ponto de desarticulação, um ponto que fica entre o fechado e o aberto, a interligação entre um e outro, o limiar igualmente da liberdade e da prisão. O narrador deter-se-á na descrição detalhada do que se pode ver e/ou ouvir através dessa janela: o quarteirão, as árvores, um mascate, alguém distante cantando uma música, pardais gorjeando e pedaços de céu azul entrecortados por nuvens, além da sensação de umidade de chuva que paira no ar. É nesse cenário povoado de símbolos de liberdade contrastando incessante e intensamente com símbolos de opressão que se dará a epifania, a revelação do *eu* feminino ou o despertar propriamente dito:

Havia algo vindo em sua direção e ela estava esperando por isso, temerária. O que era? Ela não sabia; era demasiado sutil e indefinível para nomear. Mas ela o sentiu, deslizando furtivamente do céu, atingindo-a através dos sons, dos odores, da cor que preenchia o ar. [...]. Quando ela abandonou-se a si mesma uma palavra sussurrada escapou por entre seus lábios semi-abertos. Ela a repetiu de novo e de novo por entre sua respiração: ‘livre, livre, livre!’ (CHOPIN, 2002, p. 757).

‘Livre, livre, livre’. O *eu* feminino está livre. Uma mistura de euforia e disforia, de felicidade e medo pelo despertar após séculos de clausura. Enfim, é a vida que irrompe com toda força resultante da morte do marido. Claramente, temos aqui uma revelação epifânica, um momento de suspensão no espaço-tempo da personagem para que esta possa introjetar sua descoberta. Em termos subtextuais, da repetição da palavra *livre* pela protagonista — único momento em que ela assume sua própria voz na narrativa — emerge o grito, a denúncia feminina: Mrs. Mallard sentia-se subjugada, reprimida em seu papel secundário de esposa devotada e mãe zelosa. Ela se deu conta, como muitas mulheres se deram conta em tantos séculos, que Mr. Mallard, seu marido, é representante de uma sociedade repressora, é a barreira — consciente ou inconsciente — que impede o desabrochar de um ser que não se resume a modelos determinados.

De certa forma esse despertar, essa tomada de conhecimento da feminilidade, é também o re-encontro de uma identidade que foi lançada ao esquecimento pela sociedade patriarcal, um re-encontro que é, agora, estranho ao ser que com ele se depara, pois este ser não se lembra mais o que foi um dia: restaram apenas traços, rastros que precisam ser religados, re-preenchidos e reinterpretados: a mulher/fênix retorna das cinzas que lhe foram imputadas por outrem como se de fato fossem suas e que ela descobriu, agora, não o serem.

Com esse exemplo de despertar do *eu* feminino — eco longínquo do estrondo que seria **O despertar** (1899), a obra-prima da autora, cinco anos depois —, Kate Chopin desestabiliza o ideário patriarcal. Com este movimento de descoberta individual e subjetiva da personagem a autora levanta o véu do patriarcado e deixa entrever por um momento, um derradeiro momento, o que está por baixo: uma teia infinita, a tudo conectada e em tudo entranhada; uma contaminação incurável à espera que um fio do tênue véu se solte e o que está velado sobrevenha e misture-se com a superfície. E se todo o ideário patriarcal, ideário este já inerente ao inconsciente feminino — ou seja, reificado, tornado verdade absoluta e indiscutível —, se desintegrasse e revelasse que o ser feminino não depende *necessariamente* do ser masculino para poder existir? Assim, com o despertar de Mrs. Mallard a autora mina a essência, o arquétipo supremo da sociedade patriarcal: a oposição binária e hierarquizada entre feminino e masculino, que não passa de um maniqueísmo. “Não haveria ninguém para viver por ela durante

aqueles anos vindouros; ela viveria por si mesma. Não haveria um desígnio mais poderoso submetendo-a naquela persistência cega com que homens e mulheres acreditam ter o direito de impor um desígnio pessoal sobre outro ser humano” (CHOPIN, 2002, p. 757).

Kate Chopin sacode, assim, as bases sobre as quais o Ocidente foi erigido e, com isso, vislumbra uma resposta à ameaçadora pergunta que Hélène Cixous lançará ao patriarcado mais de oitenta anos depois de “The Story of an Hour”, pergunta que, por outro lado, só se tornou possível graças ao esforço de mulheres como Chopin: “O que aconteceria ao logocentrismo, aos grandes sistemas filosóficos, à ordem do mundo em geral se a rocha sobre a qual os homens fundaram sua igreja se esfacelasse?” (1986, p. 65).

Apesar de todas estas nuances, o irônico final do conto vem aparentemente arrefecer esse ideário libertador: como Mrs. Mallard passara muito tempo no quarto, sua irmã preocupara-se e fora buscá-la para voltarem à sala. Quando ambas adentram o recinto da sala, eis que alguém está abrindo a porta e entra Brently Mallard, vivo. Houve um erro de informação: ele não estava no trem que se acidentara. Mrs. Mallard cai *morta*, vítima de um ataque cardíaco — “uma alegria que mata” (CHOPIN, 2002, p. 758), diz o irônico narrador —, com a visão do marido *vivo*. Todas as outras personagens vêem como causa dessa morte a alegria em rever o cônjuge. Contudo, nós leitores sabemos — tivemos acesso ao não-dito do pensamento da personagem — que Louise Mallard morrera de desgosto por ter visto na vida do marido a impossibilidade de se tornar independente, de se tornar verdadeiramente um ser *livre*. A revelação que tivera em seu quarto demonstra-se impraticável enquanto Mr. Mallard estiver vivo. O despertar do seu *eu* feminino, que é também um despertar para a vida, torna-se então a causa de sua morte, e aqui está a ironia do Destino neste conto: Mrs. Mallard foi vítima de um Destino traiçoeiro.

A ironia em “The Story of an Hour” tem uma função quase humorística. O narrador, como já mencionado, utiliza-se da sua onisciência para informar apenas ao leitor o que se passa na mente da personagem, de forma que o mesmo leitor possa, ao final, observar que o verdadeiro motivo da morte de Mrs. Mallard não foi resultado de alegria, mas sim de desgosto ou, mais provavelmente, desespero. É como se a autora quisesse, *aparentemente*, zombar do despertar do *eu* feminino. Na verdade, temos aqui uma espécie de humor trágico, um humor que advém do limiar entre o riso e a tragédia: o riso sibilino que nós leitores — só nós, detentores de um conhecimento que as outras personagens do conto não têm e que nos foi falsamente dado pelo narrador, que nos transformou também em personagens (neste movimento tão ao gosto de Machado de Assis, mestre supremo da ironia...) ao nos tornar seus cúmplices — esboçamos sem perceber ao nos depararmos com a morte da protagonista, ao mesmo tempo em que somos acometidos por um estranho sentimento de pena de Mrs. Mallard. É o patético aristotélico. É a tragédia grega no fio da navalha que a separa da comédia latina e do dramalhão mexicano.

Kate Chopin quis, com esse final, mostrar talvez a impossibilidade de um pleno despertar do *eu* feminino (subjetivo) no seio da sociedade ocidental (objetiva), ou seja, a impossibilidade da mulher ser mulher dentro de uma sociedade patriarcal, num mordaz movimento de crítica a essa sociedade utilizando-se de seus próprios preceitos (a mulher submissa ao homem até mesmo na hora da morte, já que Mrs. Mallard morre para que Mr. Mallard viva) disfarçados nas malhas da ironia, caracterizando uma auto-

desestabilização em um movimento que nos remete à figura do uróboro. Um movimento antropofágico por excelência.

Na verdade, toda repressão do feminino desemboca na base de um medo ilusório masculino: o medo de não reconhecer-se no outro, logo não reconhecer-se a si mesmo e por isso perder-se na existência, tornando-se possível vítima de um Destino implacável (lembramos que Édipo decreta sua própria prisão e condena a si próprio à morte sem o saber quando toma conhecimento do assassinato do rei de Tebas a quem sucedera) — o medo de não ter identidade, portanto, de não ter um *pai*. É desse medo que vem todo preconceito imputado ao sexo feminino pelo masculino, pois o homem não consegue fazer-se homem sem um outro, sem um duplo de si mesmo, duplicidade esta que é uma das bases de sustentação da sociedade e que gera o falso conflito entre vida e morte, eu e outro, verdade e mentira, natureza e ciência etc. É claro que esse outro não poderia ser uma mulher, pois nela falta a essência, a origem metafísica da sociedade patriarcal, aquilo que verdadeiramente faz com que um homem reconheça-se no outro (o *seu* outro, frise-se): o falo. Além disso, o *eu* feminino é múltiplo: abarca e reconhece a si mesmo tanto no feminino quanto no masculino. Aceita, vive e convive com e na diferença, portanto, enquanto o homem fora sempre “treinado para aspirar a uma gloriosa monossexualidade fálica” (CIXOUS, 1986, p. 85).

Diante disso, compreende-se por que Kate Chopin impossibilitou que sua personagem vivesse após seu despertar: porque ela seria reduzida ao falocentrismo da sociedade patriarcal ou se tornaria Medusa, tão plena de si que seria impossível para o patriarcado olhá-la nos olhos. Portanto, ela seria morta de qualquer forma. Qual a arma que a sociedade patriarcal usa para erradicar as ameaças a seus preceitos? A morte, seja ela física, psíquica ou imaginária. Assim, a sociedade patriarcal a mataria no plano simbólico, no plano de contato com os outros membros da sociedade, pois ela necessariamente rebelar-se-ia e não mais aceitaria a submissão que lhe era imposta (lembramos do Movimento Feminista de 1960 e 1970). Isso implicaria, necessariamente, a aceitação — como consequência — de uma vida que seria vivida no submundo (pobreza, fome, doença etc.), uma vida que é morte.

Só lhe restaria o desterro, como só o restou a Édipo e à Medéia, ou a decapitação, sina de Medusa. Seria uma decaída, um retorno ao preconceito original de uma sociedade que inventou uma origem de si para justificar seus preconceitos (a culpa imputada à Eva, por exemplo), tudo o que Kate Chopin não queria. Por isso, viu na morte de Mrs. Mallard a salvação. É claro que a autora não poderia ver essa salvação de outra forma, pois o Movimento Feminista só ocorreria mais de sessenta anos após sua morte e ainda está para se ver mulheres medusinas na literatura, que se dirá no mundo “real”. Como podemos notar, a morte, em “The Story of an Hour”, tem uma irônica função salvífica e redentora, como o terá também em **O despertar** e como o tem — ironia das ironias — na origem do patriarcado: a religião judaico-cristã.

No judaísmo-cristianismo, da mesma forma que nas antigas religiões do Egito, da Grécia e da Escandinávia, a morte é a passagem para a Vida Eterna — outro nome para Campos Elíseos, Valhala etc. —, para a infinita e eterna felicidade dos eleitos (e basta amar ao próximo como a si mesmo para ser um eleito, ou seja, basta aceitar a diferença) na presença de Iahweh, o Pai-Primordial. Entretanto, o Catolicismo medieval deturpou essa idéia para caçar bruxas e transformou para sempre o conceito de morte em algo ruim e amedrontador, tanto que atualmente a pena de morte é a punição máxima que um país pode adotar em sua legislação. A morte, que antes era esperança, hoje é punição e todos — cristãos, judeus, ateus e existencialistas — a temem.

O patriarcado vê, portanto, a morte como danação, como algo terrível a ser imposto àqueles que descumpram ou deturpem suas regras. Por isso o narrador de **Madame Bovary** (1857) se regozija, veladamente, ao descrever em detalhes os efeitos do veneno no corpo de Emma; por isso só resta à **Ana Karênina** (1877) atirar-se sobre o trem. Assim, o patriarcado lê a morte de Mrs. Mallard e o suicídio de Edna Pontellier (protagonista de **O despertar**) como uma punição por ambas merecida. Esquece-se, contudo, o sentido salvífico contido no conceito nas origens do próprio patriarcado.

Se puxarmos esse fio solto para junto de “The Story of an Hour”, então um novo jogo irônico sobrepor-se-ia aos que já apontamos acima para compor a arqui-desarticulação que deixa o conto obscenamente aberto: a morte de Mrs. Mallard é sua salvação e não sua danação. Dentro dos próprios preceitos originais do patriarcado, ainda que esquecidos ou modificados por este, a morte de Mrs. Mallard pode ser lida como uma bênção, a bênção de permanecer no diferenciar *ad infinitum* que é o ciclo vida morte/morte vida: “Uma Bênção obtive que tão grande/ Ao meu Olhar se revelou/ Que nada mais eu quis – e satisfeita/ Na vida me deixou –” (2006, p. 215), nos dirá Emily Dickinson, com palavras muito mais fortes, profundas e cheias de significado.

Este é o sentido irônico que emerge de “The Story of an Hour”: a desarticulação do patriarcado está implícita a ele mesmo, o que não implica sua destruição, mas também não implica a aceitação tácita de suas “verdades absolutas”. Resta então permanecer na ironia, no eterno diferenciar; permanecer na abertura desse infinito processo gerador e subversor de significado que é o Texto. É Linda Hutcheon quem talvez nos torne mais clara essa interessante relação sentido irônico/ ironia/ diferença. Meditemos sobre suas palavras.

o sentido “irônico” não é, assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito: ele é sempre diferente — *o outro do* dito e mais que ele. É por isso que não se pode confiar na ironia: ela mina o sentido declarado, removendo a segurança semântica de ‘um significante: um significado’ e revelando a natureza inclusiva complexa, relacional e diferencial da criação do sentido irônico (2000, p. 30 – grifo da autora).

* * *

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CHOPIN, Kate. The Story of an Hour. In: GILBERT, Sandra M. (org). **Kate Chopin**. Complete Novels and Stories. New York: The Library of America, 2002.
- CIXOUS, Hélène. Sorties: Out and Out: Attacks/ Ways Out/ Forays. In: CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. **The Newly Born Woman**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001.
- DICKINSON, Emily. **Alguns poemas**. Trad. José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006 (Ditos e Escritos, v. 3).
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

JOHNSON, Barbara. Writing. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas. **Critical Terms for Literary Study**. 2. ed. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995.

* * *

¹ Não há tradução desse conto em língua portuguesa. Por essa razão, todas as citações de “The Story of an Hour” foram traduzidas pelo autor deste ensaio, bem como as citações de Barbara Johnson e Hélène Cixous.