



**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura**

JULIANA DE AZEVEDO BORGES

**OPRESSÃO QUE ADOECE:
UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES DE GÊNERO EM
*O PAPEL DE PAREDE AMARELO***

Brasília - DF

1/2018

ALUNA: JULIANA DE AZEVEDO BORGES (13/0011762)

**OPRESSÃO QUE ADOECE:
UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES DE GÊNERO EM
*O PAPEL DE PAREDE AMARELO***

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de bacharelado em Letras – Inglês.

Orientadora: Profa. Dra. Cintia Carla Moreira Schwantes

Data da aprovação: ___ de _____ de 2018.

Profa. Dra. Cintia Carla Moreira Schwantes

Universidade de Brasília

À todas as mulheres que sofreram e sofrem as
consequências físicas e mentais da dominação
de um modelo patriarcal que subjuga e adocece.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família que, ao longo desses anos, me apoiou em todas as minhas escolhas e decisões. De maneira especial, gostaria de agradecer aos meus pais, Ana Paula e Valdeci, que sempre fizeram o possível para garantir que eu me dedicasse aos meus estudos por completo e que me encorajaram a escrever este trabalho.

Também agradeço aos meus amigos, principalmente Paula, Melissa e Arthur, com quem partilhei esta jornada.

Ao corpo docente da Universidade de Brasília, especialmente, aos professores de literatura da instituição, pois me inspiraram e me fizeram querer me aprofundar nos estudos literários.

Finalmente, agradeço à minha orientadora, a professora Dr^a. Cíntia Schwantes por todo apoio durante o processo de escrita deste trabalho e pelas colocações sempre pontuais e coerentes sobre este.

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de análise o conto *O Papel de Parede Amarelo*, publicado em 1891, pela escritora norte-americana Charlotte Perkins Gilman. A narrativa é um relato em primeira pessoa de uma mulher que, ao ser diagnosticada por seu marido e médico, John, com uma depressão nervosa, é submetida ao tratamento de repouso que a impede de realizar qualquer tipo de trabalho, principalmente o de escrever, e a isola do convívio social. O objetivo desta análise é, então, evidenciar como as relações desiguais de poder determinadas a partir do gênero contribuem para o adoecimento da mulher, bem como o papel que o isolamento feminino tem para o destino final da protagonista do conto: a insanidade. Para este fim, são abordadas as temáticas das dinâmicas de gênero representadas nas narrativas do gótico feminino que eram reflexo da sociedade patriarcal do século XIX.

Palavras-chave: patriarcado, gênero, insanidade, opressão.

ABSTRACT

This paper analyzes the short story *The Yellow Wallpaper*, published in 1891 by the American writer Charlotte Perkins Gilman. The narrative is a first-hand account of a woman that, after being diagnosed by her husband and doctor, John, with a nervous depression, is subjected to the rest cure treatment that prevents her from doing any type of work, especially writing, and isolates her from social life. The objective of this analysis is, therefore, to show how the unequal relations of power determined by gender contribute to the illness of the woman, as well as the role that female isolation plays in the fate of the protagonist of the story: her insanity. To this end, this paper addresses the themes of gender dynamics represented in the female gothic narratives that were a reflection of the dynamics in the nineteenth century patriarchal society.

Key words: patriarchy, gender, insanity, oppression.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. CONCEITUAÇÃO TEÓRICA: GÊNERO, GÓTICO E GÓTICO FEMININO.....	10
1.1 Gênero.....	10
1.2 O Gótico.....	12
1.3 Gótico Feminino.....	15
2. <i>O PAPEL DE PAREDE AMARELO</i> : RELAÇÕES DE GÊNERO DENTRO DO GÓTICO FEMININO NO PERÍODO VITORIANO.....	19
2.1 Relações entre a protagonista e as personagens femininas do conto.....	19
2.2 Dinâmica homem x mulher em <i>O Papel de Parede Amarelo</i>	22
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	32
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	33

INTRODUÇÃO

O tema do aprisionamento feminino foi utilizado diversas vezes por autoras do século XIX. Estas escritoras se utilizavam da imagem da mulher confinada a um espaço físico para ilustrar a situação vivida pelas mulheres da época, que se encontravam enclausuradas em suas próprias vidas. Em *The Madwoman in the Attic*, Sandra M. Gilbert e Susan Gubar apontam que esta obsessão das autoras em representar o aprisionamento das mulheres era um reflexo de sua intenção em expor a forma sufocante da cultura dominante daquele tempo.

Neste sentido, a questão do gênero se mostra importante para entender a relação feminina com a literatura e com a sociedade em que viviam, pois, a opressão patriarcal e as expectativas sociais para que as mulheres e homens ocupassem os papéis tidos como naturais de acordo com seu sexo apresentavam graves consequências, principalmente para a mulher. Estas expectativas sociais tornavam impossível para as mulheres expressarem livremente suas opiniões, sentimentos e ideias sobre sua condição e sobre a sociedade que as cercava. Desta forma, ao evocar nos seus escritos imagens que remetiam a este aprisionamento físico e mental vivido por elas, as autoras conseguiam de alguma forma denunciar esta situação e faziam afirmações sobre a sociedade (CARLSON, 2010).

Assim, apesar de serem retratadas por muito tempo na literatura como submissas e dóceis, a partir do século XIX as mulheres começaram a ser retratadas como vítimas da sociedade, da cultura e da influência masculina. Com o advento do estilo literário, que mais tarde ficaria conhecido como Gótico Feminino, as escritoras conseguiam denunciar a situação de opressão enfrentada pelas mulheres e demonstrar seu descontentamento para com as normas estabelecidas pelo patriarcado. Segundo Muhi (2009), naquela época, qualquer mulher que não se encaixasse nos moldes estabelecidos era considerada indigna e, assim, as consequências desta opressão levavam muitas das mulheres à loucura – vítimas de doenças como a histeria. Desta forma, as histórias escritas pelas autoras do período vitoriano e que tinham a loucura como um de seus temas representavam esta intenção feminina de se libertar das limitações impostas pelo cenário literário masculino da época, bem como explicitar o quanto o comportamento do homem para com a mulher era nocivo à sua saúde mental.

Esta estratégia, de mostrar como o poder desigual nas relações de gênero é adoecedora para as mulheres, fica evidente no conto de Charlotte Perkins Gilman, *O Papel de Parede Amarelo*, publicado em 1891. No conto, o patriarca da casa e marido da protagonista, John, é o representante do típico homem da era vitoriana. Ele é um médico de renome que ao

diagnosticar sua esposa com uma depressão nervosa e uma leve propensão à histeria, prescreve um tratamento para ela. A heroína do conto é obrigada a ficar confinada em uma casa de campo e impedida de fazer qualquer tipo de trabalho, principalmente o da escrita, pois o marido considera que estas atividades, por não serem correspondentes ao papel de mulher, agravariam sua doença.

Além disso, a presença feminina no conto se dá na forma de outras duas personagens – além da protagonista, há Mary, a babá do filho do casal, e Jennie, irmã de John. Estas mulheres existem na história para preencher o papel – de mãe e esposa – que a narradora não consegue exercer. Assim, Mary e, principalmente, Jennie se tornam a representação da mulher conformada em viver sob os valores e a opressão de uma sociedade sexista. Não há, então, uma aproximação entre estas duas personagens e a protagonista, pois a última não consegue se encaixar no modelo de mulher ideal da época, o que contribui para seu isolamento

Desta forma, a narradora do conto se encontra sem voz, sem autonomia e sem independência para opinar e tomar decisões sobre sua vida. Ela se encontra subjugada por um marido que por ser médico e, principalmente, por ser homem, exerce todo o poder sobre sua vida e a trata de uma maneira condescendente e infantilizadora, bem como não dá ouvidos aos apelos de sua esposa quando esta percebe que sua saúde mental se deteriora cada vez mais. As mulheres que vivem na mesma casa que ela, não representam para a protagonista uma fonte de apoio e de solidariedade feminina, mas sim a lembrança do fracasso dela como mãe, mulher e esposa. Por encontrar-se totalmente dominada pelo marido e isolada das mulheres com quem convive, bem como da sociedade em geral, a heroína de Gilman sucumbe à loucura – que acaba se tornando para ela uma libertação.

A análise do conto perpassa, então, os pontos apresentados acima e se dá na conceituação do que é gênero, a partir da ideia de que este é um construto social e de que os papéis assumidos por homem e mulher são determinados dentro da sociedade na qual estão inseridos. Além disso, as características do gênero literário gótico, especialmente, no que diz respeito ao gótico feminino, são utilizadas para esclarecer como as relações de gênero influenciam estas histórias e como a opressão feminina é denunciada. O conto é então examinado a partir dos trabalhos de Carol Margaret Davison, Wanwadee Chaichankul, Maysoon Taher Muhi, Lisa Kasmer, Ann Oakley e Virginia Woolf, ilustrando como as relações de gênero dentro do estilo gótico feminino enfermam a mulher.

CAPÍTULO I

1. CONCEITUAÇÃO TEÓRICA: GÊNERO, GÓTICO E GÓTICO FEMININO

1.1 Gênero

O termo gênero pode ser visto de diferentes perspectivas de acordo com a área da ciência a qual está conectada. Originada do latim *genus*, que significa "família", "tipo" ou "nascimento", a palavra gênero é geralmente utilizada para assinalar e diferenciar homens e mulheres. Stelmann (2007) aponta que a palavra é comumente utilizada para a classificação de palavras de uma língua e pode ser dividida entre masculino, feminino e neutro, mas que a partir do século XV passou a ser utilizada como um marcador do sexo biológico dos indivíduos: o vocábulo masculino passou a ser empregado em associação aos machos e o feminino em associação às fêmeas.

A convicção que existia até o século XVIII era a de que homens e mulheres eram biologicamente iguais no que dizia respeito aos seus órgãos genitais, com a diferença de que o órgão masculino era externo e o feminino era interno. Assim, a distinção de sexos era estabelecida como uma condição social, onde o homem era visto como um ideal de perfeição. Somente a partir do fim do século XVIII é que a dualidade dos sexos como opostos começou a ser reconhecida, a partir de estudos sobre a anatomia dos corpos masculinos e femininos.

Conforme cita a historiadora Schiebinger (1987), estudos do esqueleto salientavam diferenças entre os sexos. Descrevia-se, por exemplo, que a mulher, por ter um crânio menor, teria menos capacidade intelectual e, portanto, menos condições de participar dos domínios do governo, comércio, educação e ciência. (STELMANN, 2007, p. 15)

Desta forma, as diferenças anatômicas entre os sexos eram utilizadas pelo homem branco para explicitar a inferioridade das mulheres – povos negros e indígenas também foram incluídos nesta análise - e para justificar a não concessão de direitos iguais a elas. Assim, nos séculos XIX e XX a solidificação da oposição binária entre os sexos dentro de um modelo heterossexual biologicamente estabelecido já era um fato. Às mulheres, por possuírem útero e ovário, ficou destinada a maternidade e os serviços domésticos e aos homens foi atribuído o papel de provedor do lar, o trabalho, a política, etc.

As ciências sociais começaram a se interessar pelas questões da diferenciação dos sexos e a relação homem-mulher, principalmente na área da Psicologia, para desenvolver

"teorias de processos psicológicos de aplicabilidade universal" (STELMANN, 2007, p. 16) através de estudos feitos em homens, pois os resultados por eles apresentados eram compatíveis com as hipóteses defendidas, diferentemente das mulheres. Uma das mais proeminentes teorias desenvolvidas dentro desta área foi a Teoria do Papel Social, de 1930, que dá conta de que existem expectativas, comportamentos, normas e direitos pré-concebidos que regem o ser humano e determinam o papel que cada um vai exercer dentro da sociedade. Portanto, a concepção de masculinidade e feminilidade se definia a partir das características biológicas de cada indivíduo.

O papel sexual do homem de preencher as funções externas da família e o papel sexual feminino de preencher as funções internas estava internalizado e contribuía para a manutenção da ordem social. Características como a racionalidade, agressividade, autossuficiência eram consideradas como tipicamente masculinas, enquanto a emotividade, delicadeza e fragilidade eram consideradas como traços femininos. Desta forma, qualquer comportamento de um indivíduo que se diferenciasse das concepções de feminilidade e masculinidade, estabelecidas em conformidade com os órgãos genitais, era tido como detentor de algum desvio emocional ou sexual.

Esta configuração começou a se modificar a partir do fortalecimento do movimento feminista no fim do século XIX e início do século XX com a Primeira Onda Feminista que teve seu início no Reino Unido e nos Estados Unidos e que uniu as mulheres na luta pela igualdade de direito com os homens. As principais reivindicações destas mulheres estavam nas questões das diferenças contratuais e da dificuldade para conquista de propriedades, bem como a luta contra os casamentos arranjados, que não levavam em consideração os desejos da mulher.

Mas foi a partir da publicação do livro *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir e do advento da chamada Segunda Onda Feminista, que o termo gênero ganhou uma nova conotação. Como coloca Lopes (2017):

A partir do livro de Beauvoir, portanto, o uso do termo “gênero” começou a ser questionado, passando a ser diferenciado de sexo; sendo sexo a classificação dos seres como macho e fêmea de acordo com seu órgão sexual, e gênero passando a ser usado em escritos feministas, a partir de 1970, como o conjunto de características socialmente convencionadas como naturais de cada sexo. Desta forma, o gênero passou a ser o termo designado para falar do que era esperado de homens e mulheres nas esferas comportamental e psicológica a partir da diferenciação sexual, e de como isso foi historicamente usado como ferramenta que define relações sociais desiguais de poder entre os sexos dentro de uma sociedade. (LOPES, 2017, p. 11)

A luta feminista pela politização das mulheres e pelo combate às estruturas sexistas de poder, característica deste segundo momento do movimento, fez com que começassem a surgir diversas teorias e pesquisas problematizando a situação da mulher dentro da sociedade patriarcal, colocando-a como objeto de estudo. Estes estudos tinham como o principal objetivo analisar a opressão da mulher e entender as origens históricas da subordinação feminina. Portanto, Stelmann (2007) aponta que em um dos estudos mais relevantes sobre gênero, *The Psychology of Sex Differences* (1974), Maccoby e Jacklin concluíram que muitos trabalhos considerados científicos sobre as diferenças entre homens e mulheres continham muitas crenças populares e perpetuavam pressupostos sexistas, se utilizando de um determinismo biológico para justificar uma suposta inferioridade feminina.

1.2 O gótico

De acordo com Rossi (2008), em meados do século VI d.C., o Império Romano começou a ser invadido pelos povos nórdicos que estavam estabelecidos na região da Escandinávia e que buscavam expandir seus territórios com a conquista de novas terras. Estes povos, que ficaram conhecidos genericamente como *vikings*, eram constituídos pelos jutos, vândalos, suevos, visigodos, ostrogodos, godos e invadiram os territórios dominados pelo Império Romano através de expedições marítimas. Por não terem tido a influência do pensamento e cultura grega e por não falarem a língua latina, estes povos eram considerados bárbaros, porém com a conquista de terras antes romanas eles conseguiram se estabelecer em várias regiões da Europa e lá constituíram colônias.

Ao se fixarem nestas regiões, os povos *vikings* trouxeram com eles a sua própria cultura e a impuseram aos demais habitantes daquelas terras. Por serem um povo nômade e guerreiro, acostumado com invernos escandinavos extremamente rigorosos e com as mais diversas calamidades naturais, os *vikings* tinham uma cultura que era o reflexo destas características e que se contrapunha com o caráter refinado da cultura romana. Suas construções eram práticas e tinham como o maior objetivo a proteção contra o frio e na religião suas figuras divinas apresentavam um caráter bélico, como afirma Rossi (2008):

[Suas construções] são basicamente quadradas e com tetos pontiagudos para que a neve não se acumule e destrua o telhado das casas. Seus deuses são fundamentalmente guerreiros originados do derretimento do gelo que prendia o gigante Ymir, o ser primordial (cf. FRANCHINI e SEGANFREDO, 2004). Dentre esses deuses-guerreiros estão figuras que acabaram conhecidas no Ocidente, como os deuses Odin, Thor (com seu martelo) e Loki (o deus trapaceiro); e figuras que deram origem aos nomes dos dias da semana na língua inglesa: Tuesday (terça-feira), o dia de Tyr, deus da guerra; Wednesday (quarta-feira), o dia de Wotan, outro nome de Odin, o deus dos deuses; Thursday (quinta-feira), o dia de Thor, deus do trovão; e Friday (sexta-feira), o dia de Freya, deusa do amor e da fecundidade. (ROSSI, 2008, p. 59-60)

A cultura viking foi então incorporada pela civilização europeia romanizada e cristianizada e deu origem a línguas como o alemão, o norueguês, o islandês e o inglês. Além disso, foi derivado também da cultura viking um estilo artístico que teve na arquitetura uma de suas maiores fontes de expressão e que ficou denominado como estilo gótico.

O adjetivo gótico é derivado dos godos, povo germânico que invadiu a Europa romana, e significa algo que é originário, relativo ou usado por este povo. Por suas constantes migrações, os godos acabaram dividindo-se em dois grupos: os tervíngios, povo gótico que provavelmente deu origem aos visigodos, e os grutungos, povo gótico do qual se originaram os ostrogodos. O dicionário Merriam Webster apresenta ainda outras duas definições para a palavra, uma relacionada à arquitetura e outra à literatura.

Na arquitetura, o gótico representa uma série de características de um estilo desenvolvido na França no século XII – estendendo-se até o século XVI – e que tem em suas principais construções as catedrais medievais. Dentre os traços mais comuns nas edificações góticas estão arcos de ogiva e abóbodas pontiagudas, gárgulas e outras esculturas religiosas, como imagens da Virgem Maria e de outros santos. Além disso, a iluminação era também algo importante nas construções góticas. A utilização de vitrais e rosáceas nos pontos mais altos das catedrais, por exemplo, criava uma atmosfera de misticismo e evocava sensações de purificação dentro dos templos, bem como o verticalismo presente em tais construções que buscava aproximá-las de Deus e chamar atenção para sua magnificência.

As características arquitetônicas do estilo gótico apresentavam então uma grande subjetividade e representavam os preceitos que regiam o catolicismo na época: "resignação, recolhimento espiritual, silêncio, vida austera e totalmente voltada para Deus" (ROSSI, 2007, p. 60). Exemplos deste estilo são encontrados nas catedrais de Notre-Dame, Chartres, Saint Denis e Colônia. Ademais, a arquitetura gótica contrastava diretamente com a arquitetura românica, caracterizada por construções mais simples e robustas, com grandes colunas que visavam suportar ataques e invasões.

Na literatura o gênero gótico é caracterizado por cenários misteriosos e macabros localizados em lugares remotos e por incidentes violentos. No século XVIII com o nascimento do Iluminismo na França, qualquer relação com a subjetividade e com o sobrenatural foi rejeitada para dar lugar ao pensamento racional e lógico. No entanto, concomitante a esta corrente surgiu na Inglaterra uma literatura que se opunha às ideias defendidas pelo Iluminismo, a literatura gótica. (ROSSI, 2008)

Socialmente engajada, esta literatura buscava representar os medos e questionamentos presentes na sociedade burguesa daquela época. As convicções e pensamentos racionalistas são postas em dúvida por meio de um discurso que privilegia o sentimento exagerado e a expressão das emoções. Os autores góticos abarrotavam suas obras com imagens lúgubres e símbolos, utilizando-se da presença da noite, do horror, do medo, do sobrenatural, do insano e da morte para compor suas histórias.

O cenário é extremamente importante dentro das narrativas góticas, pois ajuda a criar uma atmosfera de terror, suspense e mistério, além de ser propício às mais bizarras formas de manifestação do sobrenatural. Ambientes muito utilizados pelos romancistas eram castelos macabros ou mansões abandonadas onde viviam figuras sinistras e tirânicas e onde eram ouvidos ruídos misteriosos, onde velas se apagavam sozinhas e portas se fechavam sem motivo aparente, causando sensações horripilantes ao leitor. Além dos ambientes internos, a natureza também é utilizada nos romances góticos, porém coberta pelo terror, sendo descrita com um uso excessivo de adjetivos - que tornam a paisagem horripilante e intimidadora.

O desejo pela morte e o temor são temas recorrentes nestes escritos e seus enredos perpassam as barreiras entre o mundo real e concreto e o mundo sobrenatural. Publicado em 1764, o romance *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, marca o início da literatura gótica. A história se passa no sul Itália, no castelo de Otranto, onde Conrad, o filho do príncipe usurpador Manfred, morre misteriosamente no dia de seu casamento, o que confirma a existência de uma maldição para punir o príncipe por seu crime. Para tentar escapar da maldição e com as consequências políticas do casamento não realizado, Manfred fica obcecado pela ideia de se casar com a noiva de seu falecido filho, Isabella, que se vê desesperada com a possibilidade. No decorrer da narrativa ocorre todo tipo de eventos sobrenaturais – poças de sangue aparecem, fantasmas são vistos, um elmo gigante flutua sobre o pátio, etc – que só cessa ao final do romance, quando o herdeiro legítimo do castelo de

Otranto reclama o que é seu por direito. A história de Walpole apresenta, assim, todos os elementos característicos de um romance gótico, como coloca Rossi (2008):

[...] há um espaço insólito (no caso o castelo, mas poderia ser também prisões, florestas ou cemitérios), normalmente estrangeiro (que é sempre exótico e desconhecido), e a história se passa na Idade Média (característica temporal do gênero, diretamente mencionada ou insinuada pelo espaço); o medo, o terror e o horror se revelam motivados por crimes contra a virtude (a usurpação do castelo por Manfredo e seu posterior casamento iníquo com aquela que deveria ter sido sua nora) e são, por isso, uma espécie de clamor pelo restabelecimento desta; há a perseguição (da virtuosa Isabela, que não quer se casar com aquele que seria seu sogro; e do padre, por inicialmente se negar a realizar o casamento); e, finalmente, há uma psicologia do medo. (ROSSI, 2008, p. 66)

A psicologia do medo, citada por Rossi, circunda todas as narrativas góticas e se fundamenta em três pilares: o estranho, o terror e o horror. O estranho, determinado por um ponto de desequilíbrio na ordem de funcionamento do mundo, rompe com a noção de realidade e contraria as leis da física, causando o medo. Já o terror é "suspensão momentânea do nosso senso de realidade" (ROSSI, 2008, p. 67), resultado deste desequilíbrio da realidade; é o suspense que pode culminar na própria realidade, produto de uma alucinação, ou no horror. Por último, o horror se trata da manifestação de um ato de violência emocional e/ou física que deixa o leitor sem reação ao mesmo tempo em que provoca a catarse.

O romance gótico teve seu auge na década de 1790, com publicação de diversas obras que seguiam essa fórmula e que tiveram entre seus maiores expoentes na Inglaterra, Ann Radcliffe com *The Mysteries of Udolpho* (1794), Matthew Lewis com *The Monk* (1796), além Mary Shelley com *Frankenstein* (1820). Já nos Estados Unidos, o imaginário gótico foi moldado pelos contos de Edgar Allan Poe e por Nathaniel Hawthorne. Os romances eram produzidos em larga escala com o objetivo de serem vendidos rapidamente e por isso não apresentavam nenhuma grande inovação – donzelas em perigo, lugares distantes e castelos eram tropos utilizados frequentemente. Após o seu auge, a literatura gótica se tornou obsoleta e sofreu um declínio no período vitoriano, mas ainda dava seus lampejos através de autores com Charles Dickens, por exemplo.

1.3 Gótico Feminino

A questão do gênero é vital dentro do romance gótico, apesar de, inicialmente, não ter sido analisada o suficiente, principalmente no que diz respeito ao Gótico Americano. Segundo Carol Margaret Davis, a tradição da literatura gótica americana é masculina e protesta contra a

mulher, além de apresentar uma fuga dos ambientes domésticos e do feminino, apesar da "escrita gótica ser concebida em termos de gênero"¹ (DAVISON, 2004, p. 50, tradução minha) desde seus primórdios no século XVIII. Desta forma, as teorias que dizem respeito ao gênero neste tipo de romance são algo que vem sendo desenvolvido recentemente.

O termo "Gótico Feminino" foi utilizado pela primeira vez por Ellen Moers em seu estudo *Literary Women*, de 1976, no qual ela o classifica como sendo "o trabalho que as escritoras têm feito na modalidade literária que, desde o século XVIII, temos chamado de Gótico"² (MOERS, 2004, p. 123, tradução minha). Os textos literários considerados representantes do gótico feminino se diferenciam do gótico masculino no sentido das técnicas narrativas utilizadas, nos enredos, na abordagem do sobrenatural e no uso dos elementos de horror e terror, além de permitirem um modo de literatura que lidasse com as questões referentes exclusivamente às mulheres, como o medo do aprisionamento doméstico, as questões da sexualidade feminina e de natalidade e que diferem drasticamente dos medos e desejos masculinos. Ademais, esta ramificação da literatura gótica tem entre suas principais representantes Ann Radcliffe, Charlotte Brönte e Mary Shelley.

Davison (2004) aponta que a narrativa gótica feminina difere do modelo gótico tradicional por centrar o seu enredo no rito de passagem da moça que se torna mulher, bem como na ambiguidade de sua relação com as convenções domésticas de sua época, principalmente no que diz respeito ao casamento e a maternidade. Além disso, outra importante característica que se destaca dentro do gótico feminino é a explicação do sobrenatural – o que não ocorre no gótico masculino. As manifestações do sobrenatural devem ser explicadas de maneira lógica e, geralmente, se mostram como o produto de uma "imaginação fértil" ou de uma "sensibilidade muito aflorada". Davison afirma que no gótico feminino o sobrenatural é utilizado para um fim político e acrescenta:

Como Eugenia C. DeLamotte explica em seu estudo incisivo sobre este gênero, *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*, "o 'medo do poder' incorporado no romance Gótico é um medo não só de poderes sobrenaturais, mas também das forças sociais tão vastas e impessoais que parecem ter uma força sobrenatural (17). (DAVISON, 2004, p. 48, tradução minha)³

¹ "Gothic writing has been conceived of in gendered terms."

² "the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called 'the Gothic.'"

³ "As Eugenia C. DeLamotte explains in her incisive study of this genre, *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*, "[t]he 'fear of power' embodied in Gothic romance is a fear not only of supernatural powers but also of social forces so vast and impersonal that they seem to have supernatural strength (17)."

Assim, fica evidenciado que os romances góticos femininos, mais do que apresentar histórias de horror, tinham o fim de evidenciar e criticar o poder masculino dentro de uma sociedade sexista.

As primeiras narrativas do Gótico Feminino apesar de muitas vezes serem vistas como advertências às leitoras, foram também revolucionárias no sentido de que estas não estabelecem o casamento como o principal objetivo feminino e por promoverem a consciência financeira da mulher quanto a assuntos monetários e de propriedade. Davison exemplifica isso citando o romance de Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* (1774), onde a jovem protagonista tem sua honra e herança ameaçadas pelo típico herói-vilão gótico, mas que em sua jornada acaba se autodescobrindo e triunfando sobre o vilão. Neste sentido, ao final da história, a protagonista se encontra amadurecida e com uma visão mais sensata e realista sobre o mundo, principalmente no que diz respeito ao casamento e a vida doméstica – por isso, ela é recompensada com um casamento que a preenche nos aspectos afetivos e práticos, e com a retomada do controle de sua herança.

O ambiente onde se passam os eventos destas narrativas também é extremamente importante, pois o espaço é um componente significativo para a catarse das personagens. O sofrimento da personagem feminina gótica provém das instituições que estão presentes em sua vida – principalmente no fim dos anos 1790 e início dos anos 1800 –, mas que são completamente alheias a ela, como a família e o casamento patriarcais, os sistemas educacionais, legais, econômicos, etc (DELAMOTTE, 1990). Neste sentido, o ambiente doméstico se torna a representação da ambiguidade da experiência feminina – o lar ao mesmo tempo em que representa segurança, também aprisiona –, e que dentro do romance gótico se torna um ambiente de opressão, como aponta Davison (2004):

Talvez a descrição mais provocativa do gótico feminino até hoje seja a de que ele se concentra em “mulheres que simplesmente não conseguem sair da casa” (DeLamotte 10). Eva Figs observou que a casa, “uma imagem tão central nos romances de mulheres, assume uma nova dimensão” na ficção gótica: à luz do romance de namoro, ela representa segurança e status. A casa do noivo, para a qual a heroína se mudará depois do casamento, é sempre de primordial importância [...] *Mas no romance gótico a casa muda de símbolo de privilégio e proteção masculinos conferidos à mulher afortunada de sua escolha, para o retrato do poder masculino em seu aspecto sinistro, ameaçador e opressivo.* (74) (DAVISON, 2004, p. 54, tradução minha, grifo meu)⁴

⁴ Perhaps the most provocative description of the Female Gothic to date is that it focuses on “women who just can’t seem to get out of the house” (DeLamotte 10). Eva Figs has noted that the house, “such a central image in women’s novels, takes on a new dimension” in Gothic fiction: In the clear light of the courtship novel it represents security and status. The house of the bridegroom, into which the heroine will move after marriage, is

Ainda segundo Davison (2004), é essa ideia ambivalente do cosmos doméstico que possibilita a exposição e o aprofundamento da relação entre a mulher e a maternidade e entre a mulher e o casamento. Assim, o romance gótico feminino se utiliza do aspecto obscuro da domesticidade e o representa fisicamente – a casa é uma prisão onde o marido é o carcereiro, fazendo com que o casamento se converta então na forma mais definitiva do confinamento feminino. O enclausuramento da mulher dentro de um casamento e de uma família patriarcal faz, então, com que ela perca sua identidade e sua independência, pertencendo unicamente ao marido e fazendo as suas vontades, como coloca a autora:

Os terrores aparentemente exagerados e irrealistas muitas vezes enigmáticamente articulados no Gótico Feminino se tornam mais compreensíveis quando é considerado que a mulher casada da época e frequentemente era tratada como uma mercadoria tornando-se uma *femme couverte* aos olhos da lei estabelecida — uma mulher cuja a autonomia e identidade eram negadas enquanto ela era tida como propriedade de seu marido. Sob essas circunstâncias, o casamento sinalizava uma morte figurativa para as mulheres. (DAVISON, 2004, p. 55, tradução minha)⁵

Deste modo, Davison destaca que o Gótico Feminino assume diferentes significados e formas dependendo do contexto histórico e nacional da sociedade em que ocorre, como aponta Elaine Showalter. Foi através da escrita gótica feminina que as mulheres puderam expressar seus desejos e medos dentro da sociedade que as cercava. Por esta razão, mais que um estilo literário, o Gótico Feminino se tornou um instrumento de luta contra a hierarquia de gênero e contra os valores de uma sociedade dominada pelos homens, principalmente no fim do século XVIII e no século XIX.

always of prime importance [...]. But in the Gothic novel the house changes from being a symbol of male privilege and protection conferred on the fortunate female of his choice, to an image of male power in its sinister aspect, threatening and oppressive. (74)”

⁵ “The seemingly exaggerated and unrealistic terrors often cryptically articulated in the Female Gothic are rendered more comprehensible when one considers that the married woman of the period was frequently commodified and became a *femme couverte* under established law—a woman whose autonomy and identity were denied as she was regarded as her husband’s property. Under such circumstances, marriage signalled a figurative death for women.”

CAPÍTULO II

2. O PAPEL DE PAREDE AMARELO: RELAÇÕES DE GÊNERO DENTRO DO GÓTICO FEMININO NO PERÍODO VITORIANO

2.1 Relações entre a protagonista e as personagens femininas do conto

A presença feminina no conto de Gilman se dá na forma de três personagens, que com exceção da narradora, não desempenham um papel tão ativo na história. A narrativa apresenta, então, além da protagonista e narradora do conto, outras duas personagens femininas, Jennie, a irmã de John e cunhada da heroína, e Mary, a babá do bebê do casal. Estas três mulheres se encontram dominadas pelas forças masculinas que atuam sobre elas e oprimidas pelas pressões sociais para que elas ocupem os papéis que lhe são correspondentes dentro da sociedade patriarcal. No entanto, ao contrário da narradora, que não consegue assumir e cumprir tais funções, as outras duas se encaixam perfeitamente ao modelo ideal da mulher do século XIX.

Mary, que tem a função de cuidar do bebê do casal – já que a protagonista está impossibilitada devido a sua doença – é mencionada pela narradora que afirma que “é uma sorte que Mary seja tão boa com o bebê” (GILMAN, 2017, p.20). No ensaio *The Feminist's Inner-Conflict Success in Personal Experiences: Charlotte Perkins Gilman's The Yellow Wallpaper*, Wanwadee Chaichankul aponta que o nome escolhido para esta personagem é proposital, pois evoca a imagem de Maria – no inglês Mary –, a mãe de Jesus, que é tida como o símbolo maior da maternidade dentro da cultura cristã ocidental. Desta forma, a babá evoca uma imagem divina da figura materna que tem como o único objetivo cuidar do filho do casal e atender todas as suas necessidades como uma verdadeira mãe.

A babá, no entanto, só é citada uma vez durante todo o conto. Isso ocorre porque a narradora não tem quase nenhum contato com o pequenino – a presença dele a deixa extremamente nervosa – e, por consequência, a relação dela com a cuidadora da criança é inexistente. Assim, não é estabelecido entre estas duas mulheres qualquer tipo de proximidade e muito menos uma relação de amizade. Não há qualquer registro de um diálogo estabelecido entre elas.

A outra mulher do conto, Jennie, também não aparece muitas vezes ao longo da narrativa, porém o seu contato com a narradora é maior. Ela aparece para substituir a protagonista do conto no cosmos doméstico, assumindo as funções domésticas da casa. Além disso, ela confia cegamente no diagnóstico dado por John para a cunhada e isso pode ser notado na descrição feita pela protagonista:

Lá vem a irmã de John. Ela é tão querida, tão atenciosa comigo. Não posso permitir que me veja escrevendo.

Ela é uma dona de casa primorosa e entusiasmada e não aspira a uma ocupação melhor. Não tenho dúvidas de que ela pensa que foi a escrita que me deixou doente! (GILMAN, 2017, p. 26)

Jennie acredita que a escrita é a causa da doença da narradora e não entende o porquê dela não se submeter às normas sociais do patriarcado, onde a figura masculina é superior a feminina. Muhi (2009) destaca que assim como John representa o típico homem opressor que existe nas sociedades, Jennie é um símbolo das mulheres que estão em conformidade com sua situação de inferioridade. Para a cunhada da narradora, as mulheres são criadas para serem submissas aos homens e para acatarem todas as suas ordens.

Em *Professions for Women*, Virginia Woolf fala sobre um fantasma com o qual ela batalhava ao escrever, fantasma que ela chama de “*The Angel in the House*” (“O Anjo da Casa”). O nome dado a este ser faz alusão ao poema homônimo de Coventry Patmore e é utilizado por Woolf de forma irônica. Ela descreve este fantasma:

E o fantasma era uma mulher, e quando eu vim a conhecê-la melhor eu a chamei de O Anjo da Casa, em homenagem ao famoso poema. [...] Eu irei descrevê-la o mais brevemente possível. Ela era intensamente complacente. Ela era imensamente encantadora. Ela era totalmente altruísta. Ela se destacava nas difíceis artes da vida familiar. Ela se sacrificava diariamente. Se havia frango, ela pegava a coxa; se havia uma corrente de ar ela se sentava nela — em resumo, ela era tão constituída que ela nunca teve uma mente ou um desejo próprio, mas preferiu compreender sempre as mentes e os desejos dos outros. Acima de tudo — eu não preciso dizer — ela era pura. Sua pureza deveria ser sua principal beleza — seu rubor, sua maior graça. Naqueles dias — os últimos da Rainha Vitória — toda casa tinha seu Anjo. (WOOLF, 1931, tradução minha)⁶

O Anjo da Casa é a representação do ideal da mulher vitoriana: a mulher sem autonomia, sem pensamento próprio, que é solícita e charmosa, atenciosa e compreensiva; é a

⁶ “And the phantom was a woman, and when I came to know her better I called her after the heroine of a famous poem, *The Angel in the House*. [...] I will describe her as shortly as I can. She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it — in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all — I need not say it — she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty — her blushes, her great grace. In those days — the last of Queen Victoria — every house had its Angel.”

mulher que se sacrifica pelo bem da família e a coloca acima de tudo, até de si mesma. Jennie é a personificação do Anjo da Casa no conto de Gilman, cumprindo os deveres domésticos com alegria e resignação. Há, portanto, um contraste marcante entre Jennie e sua cunhada, enquanto a segunda está debilitada e não consegue cumprir suas funções de esposa e dona de casa – além de acreditar que atividades como a escrita podem ser estimulantes para a mulher –, a primeira aparece como a substituta perfeita que toma para si todas as funções domésticas deixadas de lado pela narradora.

Em *Haunted House/Haunted Heroine: Female Gothic Closets in "The Yellow Wallpaper"*, Davison (2010) nota que há também uma ligação entre Jennie e a descrição feita pela protagonista sobre o papel de parede amarelo do quarto, pois o padrão apresentado por ele aponta para o modelo feminino ideal feminino do período vitoriano. Ela afirma que:

A decisão [da narradora] de se fixar no padrão do papel de parede ao invés de focar na textura, por exemplo, deve ser levada em conta (690). A palavra "padrão" se refere, geralmente, a "um exemplo ou modelo que merece imitação", mas foi popularmente usada, especialmente no século XIX, em associação ao ideal feminino. [...] Na história de Gilman, Jennie funciona como um "padrão", pois ela se conforma com o modelo de feminilidade. A perspectiva da narradora sobre este "padrão" de feminilidade é, em contradição, notavelmente ambivalente. Enquanto pesa sobre ela estar separada de seu filho e "não cumprir... [seu] dever de nenhum modo", ela também sugere que o ideal de feminilidade é irracional e pode engendrar a insanidade (681)" (DAVISON, 2004, p. 62, tradução minha)⁷

Jennie é, assim, o exemplo a ser seguido e o fato de não conseguir esse padrão se torna penoso para a heroína do conto, porque ela gostaria de ser esse Anjo da Casa para seu marido e seu filho. Porém, viver a mercê da vontade masculina e ter que se submeter a este papel inferior e ao modelo de feminilidade estabelecido deterioram a sua saúde mental.

Apesar de estarem lado a lado diariamente, Jennie e a cunhada também não constroem um vínculo que as una. Ao contrário, Jennie na verdade se converte em um tipo de espiã que tem a função de vigiar a narradora e fazer relatórios que respondam as "perguntas profissionais" que John faz sobre a esposa, fazendo com que a protagonista acredite que ambos conspiram contra ela. O que existe entre as duas mulheres é, pois, uma distância que só se acentua com o decorrer dos eventos narrados.

⁷ "[The narrator's] decision to fixate on the wallpaper's pattern as opposed to, for example, its texture, must be heeded (690). The word 'pattern' refers, generally, to "an example or model deserving imitation" but it was popularly used, especially in the nineteenth century, in association with the feminine ideal. [...] In Gilman's story, Jennie functions as such a "pattern" as she conforms with to the established model of femininity. The narrator's perspective on this 'pattern' of femininity is, in contradistinction, markedly ambivalent. While it weighs on her to be separated from her child and 'not to do... [her] duty in any way,' she also suggests that the social ideal of femininity is irrational and may engender insanity (681)."

As personagens femininas da história vivem na mesma casa, mas não convivem e nem partilham nada juntas. Cada uma está totalmente inserida em um contexto diferente: Mary se dedica ao bebê, Jennie está totalmente voltada para a manutenção da vida doméstica e a heroína do conto se isola cada vez mais em seu quarto/berçário. Isolamento este que contribui para o declínio de sua saúde mental.

2. 2 Dinâmica homem x mulher em *O Papel de Parede Amarelo*

A dinâmica homem-mulher dentro do conto se dá a partir da ambivalência das características de gênero. A questão da autoridade masculina em oposição à experiência feminina é destacada por Davison (2010) em sua análise sobre o conto. Ela destaca que o diagnóstico e o tratamento de John, apesar de terem o respaldo do irmão da narradora e de outros médicos, se contrapõem à experiência da narradora que se encontra totalmente sem defesa. A narradora afirma:

“O fato é que ele não acredita que estou doente! Se um médico de renome, que vem a ser seu próprio marido, assegura aos amigos e parentes que não há nada grave, que se trata apenas de uma depressão nervosa passageira – uma ligeira propensão à histeria -, *o que se pode fazer?* Meu irmão é médico, e também de renome, e diz o mesmo.” (GILMAN, 2017, p.12, grifo meu)

Desta maneira, a autoridade exercida pelo marido e as forças sociais da época transformam a personagem feminina no que Davison chama de uma *femme couverte*, que, assim como suas representantes da vida real, não tem qualquer tipo de poder sobre si mesma. Além disso, destaca que afirmações do marido sobre a condição da esposa são sustentadas “por um espectral, mas poderoso estabelecimento médico” e que “não é de se estranhar que a esposa tenha cada vez mais medo dele e suspeite que ele conspire com a irmã contra ela” (DAVISON, 2004, p. 48, tradução minha).⁸

As diferenças entre homem e mulher são, então, estabelecidas de acordo com traços típicos de seu gênero. Assim, as tendências criativas, imaginativas e emocionais da narradora do conto – que são a causa de sua doença – contrastam diretamente com o pensamento “prático ao extremo” e racional de seu marido, John. Além disso, até os conselhos médicos dados por ele à sua esposa, para que ela controle seus pensamentos, enfatizam a dualidade das

⁸ “by a spectral yet powerful medical establishment, it is no wonder that his wife grows increasingly fearful of him and suspects him of conspiring with his sister against her.”

características femininas e masculinas – o racionalismo é associado ao homem e a sensibilidade e as emoções estão relacionadas à mulher.

As sociedades do século XIX eram organizadas de forma que era esperado das mulheres o cumprimento dos deveres domésticos e esposais, e a total dependência destas para com seus maridos. A tomada consciência por parte das mulheres da situação alienante em que se encontravam fez com que houvesse um choque com esta realidade opressiva e ocasionou um tipo de histeria em várias mulheres naquele tempo. No conto de Gilman, a narradora se encontra completamente à mercê de seu marido, por conta de sua depressão após dar à luz ao filho do casal, e os seus desejos não entram em conformidade com o padrão ideal de mulher da época.

Ao falar sobre a narradora, Chaichankul expõe como esta anseia por se encaixar no modelo de mulher ideal e ser, assim, uma boa esposa para John. No entanto, ela se sente um fracasso com esposa, como mulher, como mãe e expressa esta frustração:

Claro que é apenas uma questão de nervos. *Fico tão triste de não poder cumprir os meus deveres!*

Queria tanto ajudar John, *ser para ele uma fonte de apoio e conforto*, e, no entanto, eis-me aqui *convertida num fardo!*

Ninguém acreditaria no quanto me custa fazer o pouco de que sou capaz: vestir-me, receber visitas e encomendar coisas. (GILMAN, Charlotte, 2017, p.20, grifos meus)

Assim, o fracasso sentido pela protagonista em atender as expectativas do marido e cumprir seu papel de esposa faz com que ela vá, ao longo da história, se distanciando cada vez mais deste ideal. Ela se volta então para o seu diário, pois seu desejo de se expressar através da escrita e de usar a sua imaginação é maior do que a satisfação esperada na vida doméstica.

Ann Oakley, em seu ensaio *Beyond the Yellow Wallpaper*, destaca que o envolvimento da mulher em atividades produtivas é algo que contribui para a sua saúde. A ideia Vitoriana de que a mulher não deve se engajar em trabalhos de qualquer tipo que não sejam domésticos e de que "Deus punirá a mulher que se assexuar fazendo qualquer coisa que não seja ficar sentada ou deitada como a sua mente vazia e com um sorriso ainda mais vazio em seu rosto"⁹ (OAKLEY, 1997, p.33) é errônea. A prática de proibir a realização de atividades desassociadas do papel feminino é, na verdade, a perpetuação de um padrão estipulado pela sociedade patriarcal.

⁹ "God will punish any woman who unsexes herself by doing anything except sitting or lying still with a blank mind and even blanker smile on her face."

De fato, essa ideia é evidenciada no conto quando John, ao diagnosticar sua esposa apenas com uma "depressão nervosa passageira" e com uma "leve propensão à histeria", prescreve o tratamento de repouso¹⁰ que a proíbe de fazer qualquer tipo de trabalho, principalmente o de escrever, pois ele como homem da ciência sabe o que é melhor para ela. A mulher, então, apesar de discordar do tratamento, é obrigada a acatar, revelando sua conformidade com o que é estabelecido pelo marido e pelo irmão:

Assim, tomo os fosfatos ou fosfitos - não sei ao certo -, e tônicos e ar fresco e dou caminhadas e faço exercícios e estou absolutamente proibida de "trabalhar" até me restabelecer.

Em particular, discordo da opinião deles. Em particular acredito que um trabalho adequado, com estímulos e variedade, iria me fazer bem.

Mas o que se pode fazer? (GILMA, Charlotte, 2017, p.13, grifo meu)

A protagonista se sente impotente para contradizer as ordens dos homens de sua vida e, por isso, faz o natural nesta situação, ela acata o que eles dizem. Lisa Kasmer, em *Charlotte Perkins Gilman's The Yellow Wallpaper: A Symptomatic Reading*, destaca que é possível perceber que a mulher aceita esta situação e reconhece que o fato de John ser um médico renomado torna sua opinião uma lei que deve ser seguida. A heroína de Gilman, então, se encontra sem "voz" e se enquadra no discurso alienante de John:

Sem outra escolha, ela toma a medicação que ele (John) prescreveu e adere ao seu regime. O fato de ela tomar a medicação oralmente tem um significado metafórico monumental. Fica claro que ela engoliu a linguagem de John também. De fato, ela repete as mesmas palavras de seu marido, falando de sua doença nos termos dele. Quando ela tenta falar em voz alta que sente que não está bem mentalmente, ela para porque John olha para ela com um "olhar sério e reprovador." Por um lado, o marido da narradora tirou a sua habilidade de falar seus próprios pensamentos assegurando aos seus amigos que "não há nada de errado" com ela. Qualquer queixa por parte dela é reprimida antes que ela possa falar. Mas mais insidiosamente, ela perdeu sua habilidade de aceitar pensamentos que contradigam os de seu marido. (KASMER, 1990, p. 3 e 4, tradução minha)¹¹

¹⁰ “Desenvolvido por Silas Weir Mitchell, um renomado neurologista norte-americano, no fim dos anos 1800, o tratamento de repouso era utilizado para curar a neurastenia, a histeria e outras doenças nervosas, principalmente em mulheres. Com duração de seis a oito semanas, o tratamento consistia no isolamento do convívio social com amigos e família, e as pacientes eram obrigadas e ficarem de repouso o tempo inteiro com uma dieta que consistia em leite.”

¹¹ “With no other choice, she takes the medication which he has prescribed and adheres to his regimen. Her taking the medication orally takes on monumental metaphorical significance, however. It becomes clear that she has swallowed John's language as well. Indeed, she "mouths" her husband's very words, only speaking of her illness in his terms. When she attempts to say aloud that she feels she is not well mentally, she stops because John looks at her with such a "stern reproachful look." On one level, the narrator's husband has taken away his wife's ability to speak her own thoughts by reassuring her friends that there is "really nothing the matter" with

A narradora é submetida, então, ao que Kasmer chama de linguagem do falo ou do patriarca, criado pela sociedade dominada pelo homem excluindo, assim, a mulher e que é a linguagem que rege o discurso de John. Este discurso é estruturado pelas oposições binárias existentes e que se materializam nos escritos da narradora. Ao colocá-la na posição de criança dentro do cosmos familiar – ao dirigir-se a ela chamando-a de "minha pequena", "pobrezinha" e "tolinha" – e deixando com que sua irmã, Jennie, assuma as responsabilidades de mulher que seriam da narradora, John a coloca como uma criança que, ao ser inserida no mundo da linguagem, não se reconhece como um "sujeito autogerador", mas que se encontra restrita a um discurso que não a caracteriza.

O marido a trata de uma maneira infantilizadora, ele não a enxerga como igual, como uma companheira, mas sim como uma criança que deve ser protegida e controlada. Como exemplo disto, John a coloca em um cômodo que foi antes um berçário, depois uma brinquedoteca e por último um ginásio. Essa interpretação evoca a imagem infantilizada da protagonista do conto e mostra a relação hierárquica presente em seu casamento, onde o homem está em posição de poder, enquanto a mulher deve se submeter a sua autoridade. No entanto, alguns críticos possuem posições diferentes. Neste sentido, Davison coloca que:

De acordo com Conrad Shumaker, a narradora descreve inconscientemente um quarto "que aparentemente foi usado para confinar casos violentos de distúrbios mentais" (594). [...] Elaine Showalter concorda, afirmando que "parece claro que se trata de um hospital psiquiátrico particular abandonado. As janelas gradeadas não estão lá para proteger crianças, mas para impedir que os pacientes pulem. As paredes e a cama foram arrancadas e roídas por outros prisioneiros. As mulheres que ela vê rastejando pelas sebes são talvez os fantasmas de antigos pacientes" (529, n. 11), (133-4). Sandra Gilbert e Susan Gubar ampliam as possibilidades interpretativas quando argumentam que "as 'argolas e coisas', apesar de lembrarem equipamentos de ginástica, são na verdade a parafernália do confinamento, como o portão no alto das escadas, instrumentos que definitivamente indicam o seu aprisionamento" (90). (DAVISON, 2004, p. 58, tradução minha)¹²

her. Any complaint of hers is halted before she can speak. But more insidiously, she has lost her ability to accept this thought which contradicts her husband's."

¹² "According to Conrad Shumaker, the narrator unwittingly describes a room "that has apparently been used to confine violent mental cases" (594). [...] Elaine Showalter concurs, stating that "it seems clear that it is an abandoned private mental hospital. The barred windows are not to protect children, but to prevent inmates from jumping out. The walls and the bed have been gouged and gnawed by other prisoners. The women she sees creeping in the hedges are perhaps the ghosts of former patients" (529, n. 11), (133-4). Sandra Gilbert and Susan Gubar broaden the interpretative possibilities when they argue that "[t]he 'rings and things,' although reminiscent of children's gymnastic equipment, are really the paraphernalia of confinement, like the gate at the head of the stairs, instruments that definitively indicate her imprisonment" (90)."

Davison chama este local de “asilo”¹³ que tem em John a figura de um carcereiro e que, dotado uma mentalidade paternalista típica do século XIX, se comporta como o vilão gótico. Ao isolar sua esposa do convívio social e ao proibir que ela faça qualquer tipo de trabalho – principalmente o de escrever –, John tira dela sua independência e autonomia. Esta atitude é então um reflexo da situação vivenciada pelas mulheres norte-americanas daquela época, que tinham suas vidas restritas a fazer as vontades do marido (DAVISON, 2004), o que contribui para o declínio da saúde mental da protagonista.

Despojada de sua identidade e sem nome, a heroína de Gilman recorre à escrita – justamente a atividade proibida por seu marido – como uma forma de se manter sã. Assim, ela secretamente mantém um diário onde detalha o seu dia-a-dia e onde pode escrever seus pensamentos e sentimentos sem medo de sofrer represálias de seu esposo ou de qualquer outra pessoa e, assim, tentar de alguma forma encontrar a si mesma. A escrita se converte, desta maneira, em um ato de resistência.

No entanto, o esforço para ultrapassar as dificuldades impostas pelo marido para a escrita, bem como o isolamento ao qual ela é submetida, a deixa mais debilitada. Ela afirma, "Não sei porque escrevo isso. Não é algo que eu queira fazer. Não me sinto capaz. E sei que John acharia um absurdo. Mas tenho que expressar de alguma forma o que sinto e penso - é um alívio tão grande! O esforço, contudo, está se tornando maior do que o alívio" (GILMAN, 2017, p.35). Não é, portanto, o trabalho em si que lhe faz mal, mas sim a falta de estímulos e o esforço contínuo de se esconder do marido. Além disso, o exercício de escrever se converte em um fardo para ela "não porque ela escreve contra os desejos de seu marido, mas porque ela só consegue escrever os desejos de seu marido" (KASMER, 1990, p.5)¹⁴. Isto ocorre porque ela se utiliza do discurso masculino para expressar suas impressões e a utilização deste discurso para externar sentimentos e ideias femininos é comprometedor para a mulher.

Ao perceber que sua condição mental não sofre nenhuma melhora, a protagonista tenta de todas as formas se comunicar com John, mas é impedida por ele todas as vezes. Ela expressa a sua dificuldade em falar sobre sua condição com o marido:

¹³ A palavra utilizada por Davison em inglês é *asylum* que pode significar asilo, refúgio ou hospício/manicômio. A autora provavelmente usa este termo em seu último sentido.

¹⁴ “not because she writes against her husband's wishes, as Kolodny suggests, but because she can only write her husband's wishes.”

É muito difícil falar com John sobre o meu caso, porque ele é tão inteligente e me ama tanto. Mas fiz uma tentativa ontem à noite. [...] Pensei que era um bom momento para uma conversa, então disse a ele que não estava melhorando nada aqui e que desejava que ele me levasse embora.

"Por que, *minha querida?*", perguntou "Nosso aluguel só vence daqui a três semanas, e não vejo motivo para irmos embora. [...] É claro que eu faria isso se você estivesse correndo qualquer tipo de perigo, mas você está realmente melhor, ainda que não perceba. *Sei do que estou falando, querida, sou médico.* Você está ganhando peso e cor, seu apetite melhorou, sinto-me muito mais tranquilo a seu respeito."

[...]

"Então você não quer ir embora?", perguntei, triste.

"Ora, como poderia, *querida?* São apenas mais três semanas [...] Estou falando sério, querida, você está melhor!"

"Talvez fisicamente...", comecei, mas logo me interrompi, porque ele se endireitou e *me lançou um olhar tão severo e repreensivo* que não pude dizer mais uma palavra sequer.

"*Minha querida*", disse John. "Eu lhe imploro, pelo amor que tem a mim e ao nosso bebê, pelo amor que tem a si mesma, que nem por um momento permita que essa ideia lhe entre na cabeça! *Não há nada tão perigoso, tão fascinante para um temperamento como o seu. Trata-se de uma ideia falsa e tola.* Não confia em minha palavra de médico?" (GILMAN, 2017, p.39-42, grifos meus)

John se utiliza de um tom amoroso para desmerecer os pensamentos e medos de sua esposa e para forçá-la aceitar o seu ponto de vista, e quando ela insiste em tocar no assunto, ele se torna severo. Ele se utiliza de sua condição de médico para fazer com que ela se cale e não cultive tais ideias que a seu ver são tolas e fantasiosas.

Apesar de garantir que eles só se mudaram para aquela propriedade pela esposa, John desconsidera todas as vontades e desejos dela. Ela quer dormir no andar de baixo, em um quarto no qual ela tenha acesso ao ar fresco que vem de fora da casa, mas é mandada para o andar de cima; ela avisa a John que o papel de parede amarelo do quarto a incomoda e pede para que ele o troque, e apesar de dizer que vai fazê-lo, ele não o faz, apenas pede para que ela não dê importância ao papel; ele pede para que ela evite pensar sobre sua doença e não expresse tais pensamentos. O pensamento feminino que não concorda com o raciocínio masculino é colocado, assim, como prova de instabilidade mental, como afirma Muhi (2009):

O marido a encoraja a evitar expressar pensamentos negativos sobre sua doença; ela diz que "John não sabe o quanto eu realmente sofro. Ele sabe que não há razão para sofrer e isto o satisfaz" (p.323) ela é também impelida a manter suas fantasias e superstições sob controle. Em outras palavras, pode ser dito que *o marido define o que é sanidade para sua esposa*, e o que ela sente e pensa como insanidade. *Sanidade para a mulher é ela acreditar e concordar com o que o marido diz; ela deve permanecer quieta, altruísta e submissa*. Por outro lado, quando uma mulher tem sentimentos e pensamentos que se opõem aos desejos e sentimentos de seu marido, ela é tida como louca. (MUHL, 2009, p.9, tradução minha, grifos meus)¹⁵

John tenta, ao longo do conto, fazer com que a protagonista seja submissa a ele e o tratamento indicado por ele tem o objetivo de fazê-la acreditar que há algo de errado com ela, e não culpabiliza a si mesmo ou as pessoas e valores sociais que os circundam – a culpa de seu declínio mental é toda da mulher. É ela quem não se esforça para melhorar, é ela quem se deixa levar pela imaginação, é ela quem é tola e fraca por pensar demais sobre sua situação. A heroína de Gilman está física e mentalmente confinada ao mundo de seu marido, todo poder de escolha lhe foi retirado. John é quem escolhe e aluga a propriedade na qual o casal vai passar uma temporada, é ele quem decide onde a esposa vai dormir e o que ela deve fazer.

O ambiente, componente comum dos romances góticos em geral, e principalmente no gótico feminino, tem extrema importância para a narrativa e para a dinâmica homem-mulher no conto. A propriedade na qual o casal vai passar uma temporada se converte em um reflexo da situação psicológica da mulher e de seus sentimentos em relação ao seu casamento e a sua doença. De acordo com Davison (2004), a propriedade é uma versão americanizada dos típicos castelos góticos e está cercada de simbologia. O fato de ter sido John quem decidiu alugar a casa em um local isolado causa na narradora uma resposta à atmosfera deste ambiente. Além disso, até a cama em que o casal dorme – mas onde também ela passa a maior parte do tempo sozinha, pois o marido está sempre fora trabalhando – reforça a ideia de que a narradora está em um relacionamento opressor, como comenta a autora, "o tema 'o amor é um campo de batalha' é composto pela descrição de outro símbolo de seu casamento opressivo – a 'grande, imóvel' e 'pesada' cama que está pregada ao chão e parece como se tivesse passado por guerras." (DAVISON, 2004, p. 58, tradução minha)¹⁶

¹⁵ The husband encourages her to avoid expressing negative thoughts and fears about her illness; she says that "John does not know how much I really suffer. He knows there is no reason for suffer and that satisfies him" (p.323) she is also urged to keep her fancies and superstitions in check. In other words, it can be said that the husband defines what sanity to his wife is, and what his wife feels and thinks as insanity. Sanity for a woman is that she has to believe in and agree with what her husband says; she has to be quiet, selfless, and submissive. On the other hand, when a woman has her own feeling and thought that opposes to her husband's desires and feelings, she is regarded insane.

¹⁶ "this 'love is a battlefield' imagery is compounded by the description of another symbol of her oppressive marriage – their 'great immovable' and 'heavy' bed that is nailed to the floor and looks as if it had been through the wars."

Cansada de tentar estabelecer um diálogo com John e debilitada pelo tratamento por ele prescrito, a heroína do conto se volta para o único objeto da casa que consegue capturar sua atenção na casa, o papel de parede amarelo do quarto. Quarto este que se assemelha a uma prisão, pois suas janelas são gradeadas, e que não consegue cumprir sua função de reprimir os pensamentos "fantasiosos" da mulher, mas os incentiva. Na busca por um propósito, por uma identidade, a narradora examina cuidadosamente os padrões e desenhos apresentados no papel e identifica uma mulher presa, escondida atrás dos traçados. Ela nota que:

O padrão em primeiro plano de fato se move... e não é de surpreender! A mulher ao fundo o balança! [...] E o tempo todo tenta escapar, mas não há quem consiga atravessar esse padrão - ele é asfixiante; acho que é por isso que tem tantas cabeças.

Assim que elas conseguem atravessar, o padrão as estrangula e as vira de cabeça para baixo, e faz com que seus olhos fiquem brancos. (GILMAN, 2017, p. 55-56)

A mulher no papel de parede se converte, em um primeiro momento, em uma companhia para a narradora, bem como na representação da dominação imposta às mulheres pelo patriarcado no período vitoriano. Porém, a partir do momento em que a narradora começa a se aprofundar em sua análise do papel de parede, as duas mulheres se tornam uma só.

O papel de parede é, então, a projeção da situação enfrentada pela protagonista do conto. A dualidade do padrão do papel – que fica diferente dependendo da hora do dia – e que revela uma figura feminina aprisionada, reforça a ideia presente nas obras do gótico feminino de que o casamento é uma prisão. Além disto, ele espelha os escritos da narradora, que revelam a natureza aprisionadora do patriarcado.

Kasmer (1990) destaca que além de representar o casamento opressivo da protagonista, de acordo com Haney-Peritz, o papel de parede é também um símbolo do discurso opressor que a aprisiona. Assim, por utilizar-se desta linguagem para descrever o papel, os sentimentos da narradora só são perceptíveis se forem analisadas as entrelinhas de suas descrições. Através das descrições de seus padrões, a heroína de Gilman consegue externar as emoções que é forçada a reprimir, como raiva, curiosidade, excitação, etc. Sobre o odor do papel, a narradora menciona:

Há outra coisa a respeito [do papel] - o cheiro! Percebi-o no momento em que viemos para o quarto, mas com todo o ar fresco e toda a luz não era tão ruim. Agora tivemos uma semana de nevoeiro e chuva e, quer as janelas estejam aberta, quer não, o cheiro está sempre presente. Ele se espalha por toda casa. Posso senti-lo na sala de jantar, esgueirando-se pelo salão, escondendo-se no vestíbulo, aguardando-me na escada.

Ele penetra em meus cabelos.

Mesmo quando saio a cavalo, se viro a cabeça de repente, acabo por surpreendê-lo - lá está o cheiro! E que odor peculiar! Passei horas tentando analisá-lo, tentando descobrir com o que se parece.

Não é ruim, a princípio. É muito suave. Mas é o odor mais sutil e persistente que já conheci. (GILMAN, 2017, p. 52-53)

Esta descrição do odor do papel demonstra uma sexualidade aflorada da protagonista. Kasmer associa o odor emitido pelo papel à sexualidade feminina, que desconstrói a imagem de esposa idealizada por John:

Essa descrição do cheiro claramente o liga à sexualidade feminina, uma ideia que Mary Jacobus explora em seu artigo "An Unnecessary Maze of Sign-Reading." Ela cita Jane Gallop que diz, "O pênis pode ser mais visível, mas a genitália feminina tem um cheiro mais forte." Assim, para Jacobus, aquele cheiro se torna identificado como "o cheiro da sexualidade" (243). Este sinal da sexualidade fascina a narradora e permeia a casa inteira: "Eu o encontro pairando sobre sala de jantar, ocultando-se na sala de estar, se escondendo no corredor, esperando por mim nas escadas. Ele fica no meu cabelo" (29). Sua sexualidade se torna uma penetrante e duradoura força dentro da casa, quebrando a imagem que John criou de sua esposa como uma garotinha. (KASMER, 1990, p. 7)¹⁷

Desta forma, apesar de ser um símbolo da linguagem de John, o papel de parede apresenta elementos que o tornam uma potencial força libertadora para esta mulher, pois através dele a narradora consegue ultrapassar os limites da linguagem do marido.

O discurso da protagonista começa, assim, a se modificar, por causa de sua interação com o papel de parede, se tornando mais desafiador. O que antes era uma narrativa de sentenças curtas e que apenas externavam o pensamento de John e sua lógica binária – o que o tornava contraditório –, passa a ser agora formado por sentenças complexas e descrições que transmitem emoções. No entanto, a narradora não consegue manter as representações de seus sentimentos, através do papel, no plano simbólico, mas as leva para o mundo real (KASMER,

¹⁷ This description of the smell clearly links it to female sexuality, an idea Mary Jacobus explores in her article "An Unnecessary Maze of Sign-Reading." She quotes Jane Gallop as saying, "The penis may be more visible, but female genitalia have a stronger smell." Thus, for Jacobus, that smell becomes identified with the smell of sexuality itself" (243). This sign of sexuality that entrances the narrator permeates the whole house: "I find it hovering in the dining-room, skulking in the parlor, hiding in the hall, lying in wait for me on the stairs. It gets into my hair" (29). Her sexuality becomes a pervasive and enduring force within the household, disrupting the image John has created of his wife as a little girl.

1990). Ao se debruçar cada vez mais sobre o papel, seus padrões, e sobre a mulher nele escondida, a heroína sucumbe à loucura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto de Charlotte Perkins Gilman, *O Papel de Parede Amarelo*, mostra os percalços enfrentados por uma mulher dominada pelo marido, que sofre por não conseguir se encaixar no ideal feminino esperado por ele, ao mesmo tempo em que sente que este modelo é o fator causador de sua doença. Enquanto luta para manter sua sanidade, ela não encontra, nas demais personagens femininas do conto, o auxílio de que necessita para se manter forte e conseguir se recuperar. Em um estado de total dominação e desespero, causados pelo isolamento em que se encontra e pelo tratamento prescrito a ela por John, ela se volta para o papel de parede amarelo do quarto.

A fim de mostrar como as relações desiguais de gênero engendram a insanidade na mulher, foram analisadas como são estabelecidos os papéis de homem e mulher dentro da sociedade vitoriana. Da mesma forma, foi examinada como o isolamento feminino também contribui para o agravamento da situação da mulher dentro de um contexto de dominação e solidão na sociedade patriarcal. É evidenciado, então, que no conto de Gilman a derrocada da sanidade da protagonista se dá por ela estar inserida justamente dentro deste contexto.

Alguns críticos, como Gilbert e Gubar (1984), defendem que a insanidade da personagem é um triunfo, pois ao perder a razão ela consegue escapar do domínio de John e se libertar das amarras sufocantes do patriarcado, além de conseguir se expressar e fugir de seu confinamento simbólico. No entanto, críticos como Haney-Peritz (1986), salientam que apesar de conseguir se livrar das amarras em seu subconsciente, o fato da protagonista não conseguir manter sua sanidade a converte em uma figura de fantasia em uma casa mal-assombrada. Apesar de estas duas visões terem seus méritos, não se pode deixar de notar que apesar do destino trágico da personagem, sua loucura pavimenta o caminho para a liberação feminina, pois causa uma mudança na atitude de John, com um fim subversivo: ele que nunca se descontrola, acaba gritando e desmaiando. Desta forma, Gilman consegue em seu conto contestar o papel de submissão atribuído à mulher do século XIX e mostrar como o patriarcado e as relações desiguais engendradas por ele são adoecedoras para a mulher.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAICHANKUL, Wanwadee. **The Feminist's Inner Conflict Success in Personal Experiences: Charlotte Perkins Gilman's *The Yellow Wallpaper***. Disponível em: <<https://docplayer.net/57360493-The-feminist-s-Inner-conflict-success-in-personal-experiences-charlotte-perkins-gilman-s-the-yellow-wallpaper.html>> Acesso em: Abril, 2018.

CARLSON, Hannah. Enclosed Women: On the Use of Enclosure Imagery by 19th-Century Female Authors to Expose Societal Oppression. **Edgings - Santa Maria Del Fiore: A Philosophical Context for Understanding**, p. 30-40, 2010.

DAVISON, Carol M. Haunted House/Haunted Heroine: Female Gothic Closets in *The Yellow Wallpaper*. **Women's Studies**. v. 33, n. 1, p. 47-75, 2004.

DELAMOTTE, Eugenia C. **Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic**. Nova Iorque e Oxford: Oxford UP, 1990.

GILBERT, S. M.; GUBAR S. **The Madwoman in the Attic**. New Haven: Yale University Press, 1984.

GILMAN, Charlotte P. **O Papel de Parede Amarelo**. Trad. Diogo Henriques. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

HANEY-PERITZ, Janice. Monumental feminism and literature's ancestral house: Another look at *The Yellow Wallpaper*. **Women's Studies**. v. 12, n. 2, p. 113-128, 1986.

KASMER, Lisa. Charlotte Perkins Gilman's *The Yellow Wallpaper*: A Symptomatic Reading. **Literature and Psychology**. v. 36, n. 3, p. 1-15, 1993.

LOPES, Melissa M. **Relações de Gênero em *Hibisco Roxo*: O Homem Branco como Paradigma**. 2017. 49f. Monografia – Universidade de Brasília, Brasília, 2017, p.11-14.

MOERS, Ellen. Female Gothic. **Gothic – Critical Concepts in Literary and Cultural Studies**. v. 1, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004. Editado por Fred Botting & Dale Townshend

MUHI, Maysoon T. **Much Madness is the Divinest Sense: Madness in Charlotte Gilman's *The Yellow Wallpaper***. 2009. 17f. Universidade de Bagdá, Bagdá, 2009.

OAKLEY, Ann. Beyond The Yellow Wallpaper. **Reproductive Health Matters**. v. 5, n.10, p. 29-39, Novembro, 1997.

PAZHAVILA, Angie. The Female Gothic Subtext: Gender Politics in Charlotte Brönte's *Jane Eyre* and Charlotte Perkins Gilman's *The Yellow Wallpaper*. **Lethbridge Undergraduate Research Journal**. v. 1, n. 2, p. 1-8, Seattle, 2007.

ROSSI, Aparecido D. Manifestações e Configurações do Gótico nas Literaturas Inglesa e Norte-Americana: Uma Panorama. **ÍCONE – Revista de Letras**. v.2, p. 55-76, São Luís de Montes Belos, Julho, 2008.

STELMANN, Renata. **A Masculinidade na Clínica**. 2007. 250f. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 14-53

WOOLF, Virginia. Professions for Women. 1931. **The Death of Moth, and Other Essays**. Adelaide: The University of Adelaide Library, 2015. Disponível em: <<https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/index.html>> Acesso em: Junho, 2018.