

A identidade e a escrita femininas no conto “O papel de parede amarelo”, de Charlotte Perkins Gilman

Arthur Barboza Ferreira²⁴

A escrita feminina tem sido censurada ao longo da história, ora de modo mais tácito, ora de modo mais evidente, não raro relegando o gênero feminino à condição da invisibilidade. Denúncias de atos de censura e outras repressões ao gênero feminino – não só provenientes do gênero masculino, mas com frequência da sociedade de um modo geral – têm sido incisivamente feitas por mulheres escritoras, em notáveis manifestações de não consentimento, resistência e afirmação de suas identidades. Exemplo digno de nota encontra-se no conto “O papel da parede amarelo” (1892), da estadunidense Charlotte Perkins Gilman (1860-1935).

“O papel de parede amarelo” é considerado hoje um clássico da literatura feminista. Uma escritora brasileira contemporânea explica que, após longo tempo de obscuridade, Gilman foi redescoberta nos anos de 1970 e seu conto “passou a ser uma espécie de bandeira feminista” (TIBURI, 2016, p. 7). O conto trata do progressivo colapso mental de uma mulher casada que permanece anônima durante a narração. Seu relato é contado em primeira pessoa por ela mesma, através de uma escrita diarística. No início do relato, a narradora-diarista escreve que está convalescendo de uma “depressão nervosa passageira” (GILMAN, 2016 [1892], p. 12), segundo o diagnóstico de seu próprio marido, John, médico de renome. De acordo com o marido, trata-se de uma espécie de depressão nervosa passageira, uma “ligeira propensão à histeria” (p. 12).

A palavra “histeria” aparece no conto e decerto não está ali gratuitamente. A palavra vem de *hystera*, do grego, cujo significado é útero. Segundo dois estudiosos da psicanálise, ela remonta a Hipócrates (LAPLANCHE; PONTALIS, 1988 [1967], p. 275). Inicialmente, e por muito tempo, a histeria parece ter sido concebida como uma doença exclusivamente feminina. À época do conto de Gilman, contudo, a psicanálise freudiana a concebia como uma doença de ordem psíquica, uma classe de neurose, não tendo mais relação direta com o útero, embora ainda vinculada à mulher. Rotula-se amiúde a psicanálise freudiana, justa ou injustamente, como “sexista” por isso – por atribuir uma doença de ordem psíquica sobretudo às mulheres. Assim, o conto de Gilman parece indicar um certo estigma incidente sobre a mulher de seu tempo, o estigma de que a mulher estaria sujeita a um tipo de doença psíquica, vinculada sobremaneira a seu sexo.

Em seu diário, a narradora do conto de Gilman escreve que John, seu marido, decidiu retirar-se com ela para uma

24. Graduado em Letras: Bacharelado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente, é mestrando do Programa de Pós-Graduação da mesma instituição.

casa no interior, a fim de que ela restabelecesse a saúde psíquica. A casa, segundo ela, é confortável, mas o quarto de casal tem um papel de parede de aparência perturbadora: “Nunca vi na vida um papel tão feio” (GILMAN, 2016 [1892], p. 17). A narradora convalescente pede ao marido que remova o papel da parede do quarto, mas o marido tenta justificar que não há razão, e não lhe atende o pedido: “A princípio pensou em trocá-lo, mas em seguida afirmou que eu estava me deixando incomodar demais por ele, e que não havia nada pior para um doente dos nervos do que entregar-se a tais fantasias” (p. 20-21).²⁵

O marido, significativamente, além de não levar a sério os pedidos da esposa, julgando-os como meros caprichos de mulher, ainda a infantiliza e a diminui reiteradamente: “Daí ele me tomou nos braços e me chamou de tolinha (...)” (p. 21); mais a frente, no conto, ele diz: “O que foi, minha menina? (...) Não fique andando por aí desse jeito, ou vai se resfriar” (p. 40); e, ainda: “Pobrezinha! (...). Pode ficar doente o quanto quiser! Mas agora vamos dormir, para podermos aproveitar as horas de sol (...)” (p. 41). O diminutivo sintético “-inha” da tradução para o português, em dois dos exemplos acima, indica essa infantilização e diminuição. A mulher é considerada, então, não só como propensa a uma doença psíquica estigmatizando seu sexo – a histeria –, mas também é tratada como um ser menor e infantil. A figura de John, vale notar ainda, pode ser lida não só como a de um marido e médico, mas como um representante da sociedade patriarcal e do *establishment* científico, “esclarecido” da época.

Quanto ao tratamento de John para com sua esposa, infantilizando-a, diminuindo-a em sua condição de mulher, é enriquecedor notar que não se trata de um caso isolado em textos de escrita feminina. Algo semelhante se dá também no romance distópico *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood. Na sociedade patriarcal do livro, há uma classe de mulheres usada somente para reprodução. São as aias. Elas se tornaram necessárias no universo da narrativa, uma sociedade na qual as taxas de fertilidade despencaram dramaticamente, devido a desastres de ordem ambiental. Nessa sociedade, as mulheres tidas como férteis são usadas para fins de procriação. Particularmente num de seus encontros forçados com a figura patriarcal da casa onde reside, Offred, a protagonista-narradora, conta receber um tratamento depreciativo vindo de seu “*commander*” – figura masculina de prestígio, autoridade máxima da casa onde ela reside, e sexualmente interessado nela. Ele a chama, no capítulo 26, de “lindinha” (“*fair little one*”), pergunta-lhe em seguida se está “a fim de umas emoçõezinhas fortes” (“*up for a little excitement*”), que ele tem uma “surpresinha” (“*little surprise*”) para ela. A narradora nota que “(...) tudo esta noite é –inha ou –inho. Ele deseja diminuir as coisas, inclusive eu mesma” (“*...everything this evening is little. He wishes to diminish things, myself included*”) (ATWOOD, 2017 [1985], p. 241).

25. Pode-se encarar criticamente a tradução aqui e retraduzir “um doente dos nervos” para “uma doente dos nervos”, pois tal doença de ordem psíquica marcaria sobretudo as mulheres, segundo a doxa da época. No texto original, em inglês, o artigo indefinido “a” (um/uma) não marca gênero, como em português. Como a “doença dos nervos” atingiria preponderantemente o sexo feminino, convém reproduzir esse sexismo na tradução para o português. Trata-se, discutivelmente, de um erro de tradução. Em língua portuguesa, o discurso machista presente no conto deveria fazer, no trecho acima indicado, uma distinção de gênero gramatical, motivado pelo discurso científico sexista de então.

Quase um século depois de Gilman denunciar, em seu conto, a infantilização e diminuição da mulher pelo gênero masculino, Atwood o faz à sua maneira em seu romance distópico. O que apontam esses dois textos, ao serem aproximados, tendo em vista esse aspecto discriminatório? Eles apontam para uma não superada infantilização da mulher, sugerindo ser essa infantilização um traço recorrente em textos de escrita feminina.²⁶

Voltando ao conto de Gilman. No transcorrer de seu diário, a narradora anônima conta que vai percebendo, aos poucos, dois planos no papel de parede do quarto de casal onde tem de passar a maior parte do dia. O primeiro plano do papel de parede apresenta um padrão com ramos vegetais; o segundo, só visível à noite, especialmente à luz da Lua, apresenta a figura de uma mulher. Quando é noite, os ramos se apresentam como “grades” (GILMAN, 2016 [1892] p. 45). Paulatinamente, vai ficando claro à narradora que, de dia, à luz do Sol, só o primeiro plano do papel de parede aparece, ocultando o segundo; porém, de noite, especialmente à luz da Lua, a mulher do segundo plano reaparece, fica visível. A narradora nota que, à noite, a mulher do segundo plano parece querer se libertar do primeiro plano superposto a ela, como se ele a estivesse confinando. O Sol aí remete ao masculino, também a Apolo, deus da mitologia grega associado ao Sol e à medicina, e também, a um só tempo, por extensão, ao próprio marido da narradora, que é médico; ao passo que a Lua remete ao feminino. A narradora relata que o primeiro plano esconde a mulher do papel de parede durante o dia, quando há Sol; no entanto, quando a Lua é visível no firmamento, à noite, surge a mulher do segundo plano. Ora, a narradora relata dormir de dia e ter insônia à noite. O conto apresenta, então, a dualidade masculino/Sol vs. feminino/Lua. O masculino/Sol oprime o feminino durante o dia, e o feminino toma pé de sua condição aprisionada à noite, à luz da Lua, manifesta na aparição do segundo plano do papel de parede amarelo. Uma hierarquia entre Sol e Lua parece ficar evidente, pois um aspecto marcante do papel de parede é sua cor amarela, aparentemente remetendo ao Sol.

Além de a Lua remeter ao feminino, parece remeter, a um só tempo, à loucura. Michel Foucault (1972, p. 23) lembra, de passagem, a associação entre a loucura e a Lua no primeiro capítulo de *A História da Loucura*. Trata-se do que é conhecido como “lunatismo”. O romance *A Lua Vem da Ásia* (1956), de Campos de Carvalho (1916-1988), remete a esse lunatismo, esse elo entre a Lua e a loucura. O narrador-protagonista, também um diarista, a certa altura escreve em seu diário alguns aforismos, dentre os quais se destaca um, que dá título ao livro: “À noite a lua vem da Ásia, mas pode não vir, o que demonstra que nem tudo neste mundo é perfeito” (CARVALHO, 2008 [1956] p. 52). A obsessão pela Lua, pelo narrador-diarista inegavelmente louco, também fica sugerida em vários trechos, nos quais, sem mais nem

26. Recorrente não significa exclusivo ou particular. O romance do escritor japonês Junichiro Tanizaki, *Voragem* (1928-1930), por exemplo, também denuncia a infantilização da mulher em sua relação conjugal com o marido. É significativo, contudo, que a narradora de seu romance seja uma mulher e não um homem. No capítulo 7, a narradora se queixa do tratamento recebido pelo marido: “Sinto que ele me trata como a uma criancinha” (こっちを子供扱いにして) (TANIZAKI, 2018 [1928-1930], p. 50). Se, por um lado, Tanizaki dá voz a uma narradora denunciadora de um tratamento masculino que infantiliza a mulher, sintomaticamente ela conta seu relato oralmente a um “sensei” que, por sua vez, presumidamente, compõe o livro enfeixando seu relato. Exegetas têm especulado ser esse sensei a própria figura de Tanizaki ficcionalizado. Resta a questão intrigante: nesse caso, estará o leitor diante de uma escrita masculina ou feminina? A voz da personagem é feminina, mas é recontada por uma masculina, uma voz masculina sensível à condição e às vicissitudes das mulheres. Parece prudente assumir uma postura crítica quanto à dicotomia rígida “escrita masculina vs. escrita feminina”. No caso desse romance japonês, pode-se defender que o leitor está diante de um compósito, uma escrita tanto feminina quanto masculina.

menos, faz observações sobre a Lua: “Ao passar sobre uma sepultura rasa, porém – o luar era magnífico – pude com assombro constatar (...)” (p. 71). O seguinte trecho também ilustra bem esse lunatismo, essa obsessão lunar do narrador, e o elo entre a Lua e a loucura.

(...) Houve até uma noite, plena madrugada, em que vim vê-lo [um cipreste] sob um luar esplêndido, e em razão justamente desse luar: é que sob o meu quarto mora agora uma pobre louca, que não suporta a lua cheia e se põe a uivar desesperadamente – e eu não suporto o uivo dos loucos, sobretudo dos que não conheço. (Sempre ouvi falar dessa história dos loucos ladrarem à lua cheia como se fossem cães desesperados, mas nunca lhes dei maior atenção; agora sei que é verdade) (p. 135).

Esse narrador louco de Campos de Carvalho enxerga a loucura noutras pessoas, mas, sintomaticamente, não a enxerga em si mesmo.

Daí se pode refinar a dicotomia masculino/Sol vs. feminino/Lua. Ela formula-se agora masculino/Sol/lucidez vs. feminino/Lua/insanidade mental, de sorte que o conto de Gilman denuncia uma concepção dualista de gênero, ou uma concepção simplesmente sexista, apartando radicalmente o masculino e o feminino. O símbolo do Sol para o homem é sugestivo. Tido como o mais majestoso dos astros, ele ofusca as outras luzes celestes (eis a razão de não se ver outras luzes celestes durante o dia). No mundo terreno se daria algo correlato, com o majestoso brilho masculino ofuscando o brilho feminino, menos intenso. É fundamental apontar que o conto de Gilman não naturaliza ou endossa essa concepção dualista, ele apenas empreende uma denúncia à sua existência e vigência.

O romance de Atwood reitera o *leitmotiv* do elo entre a Lua e o feminino de maneira belíssima. No capítulo 31, Offred, a aia narradora-protagonista, reflete sobre o tempo que, para ela, arrasta-se lentamente: “(...) parece que estacamos no verão” (“(...) *it seems to have stopped on summer*”) (ATWOOD, 2017 [1985], p. 209). Ela reconhece a temporalidade do verão, mas não está satisfeita somente com esse dado sazonal: “(...) eu determino o tempo através da lua. Lunar, não solar” (“...*I tell time by the moon. Lunar, not solar*”) (p. 209). Aqui há uma clara oposição entre o que a Lua e o Sol indicam temporalmente (tempo ao longo do mês e tempo ao longo do ano, respectivamente). As estações do ano são determinadas pela posição observável do Sol, correspondendo a uma determinada latitude sobre a qual ele (“aparenta”) cobrir/varrer sobre a Terra; quando ele passa sobre o Trópico de Capricórnio, abaixo do Equador, a 23,5° de latitude sul, a posição mais austral em seu (“aparente”) curso anual, é solstício de verão no sul, o que corresponde temporalmente, grosso modo, a fins de dezembro; similarmente, quando ele passa sobre o Trópico de Câncer,

acima do Equador, a 23.5° de latitude norte, a posição mais setentrional em seu curso (“aparente”) anual, é solstício de verão no norte, o que corresponde, grosso modo, a fins de junho. Os períodos intermediários entre dezembro e junho e junho e dezembro (março e setembro) correspondem aos equinócios (literalmente, noites iguais, pois o Sol varre justamente sobre a linha de latitude intermediária aos trópicos: o Equador). Quer dizer que o Sol não só informa a hora do dia, como se pensa correntemente, mas também pode informar o dia e a estação do ano exatos (nos dois solstícios do ano), a partir da latitude sobre a qual ele varre. Os equinócios são ambíguos pois ele passa sobre o equador duas vezes ao longo do ano (daí tais regiões equatoriais sofrerem menos flutuação de temperatura ao longo do ano). O que importa sublinhar é isto; o Sol possui uma qualidade sazonal. Offred sente estar travada na estação do verão, em inglês, *summer*, palavra remontando etimologicamente à *sama* do sânscrito, cujo significado é estação. A Lua, por seu turno, tem outra qualidade temporal, uma qualidade “mensal”. Em inglês, “*month*” remete etimologicamente à palavra *moon* da mesma língua – Lua. A Lua “aparenta” mover-se pelo céu um pouco mais lentamente que o Sol, também de leste a oeste. Só que, diferentemente do Sol, a Lua completa um ciclo no céu, retomando sua posição inicial perfeita (em termos longitudinais, não latitudinais), a cada 28 dias aproximadamente. Por causa desse ciclo/período de 28 dias, a Lua abarca a ideia de mês. A palavra *menstruação* não é um acidente – tampouco a palavra que lhe é correspondente em inglês, *period*, remetendo ao período de um mês ou uma Lua. A relação entre Lua e mês, comum a tantas culturas, pode ser ainda complementada com uma observação: em japonês, o caractere chinês (ou “*kanji*”) usado para Lua é o mesmíssimo usado para mês (月) (cf. HEISIG, 2001, p. 19).²⁷ (O leitor curioso poderia perguntar-se como, afinal, o falante de japonês desfaz essa ambiguidade entre mês e Lua. A resposta simples é: através do contexto. Se o contexto for uma data no topo de uma página de agenda, o caractere será obviamente lido como “mês” (“*kagetsu*”) e não como “Lua” (“*tsuki*”).)

Seguindo os acontecimentos do conto de Gilman, a narradora anônima conta que recebeu prescrição do marido para não trabalhar nem escrever. Tudo que lhe é lícito, conta ela, é repousar bastante e comer bem: “John diz que não devo perder as forças e me faz tomar óleo de fígado de bacalhau e muitos tônicos e afins, para não falar de cerveja e vinho e carne malpassada” (GILMAN, 2016 [1892], p. 36).

Ela também não pode deixar a casa para visitar conhecidos seus. Para intensificar seu confinamento, a maior parte do tempo fica no quarto de casal onde, relata ela, costumava ser outrora um quarto de brinquedos para crianças (reaparece aí, de novo, o tema da infantilização da mulher). As janelas desse quarto, significativamente, são

27. Convém notar, é claro, que a dualidade masculino-sol e feminino-lua não é uma regra absoluta. Para dar só um contraexemplo, em língua alemã o Sol é feminino e a Lua, masculina (Cf. CHEVALIER, 1982, p. 892). Não se quer com isso sugerir uma correspondência automática entre “gênero” em termos culturais e “gênero” em termos gramaticais. Seria um erro. Existem línguas sem gêneros gramaticais, como libras e indonésio, o que não implica a inexistência de “gêneros”, no sentido cultural da palavra.

gradeadas. A narradora está confinada, como a mulher que ela vê à noite, no segundo plano do papel de parede amarelo.

O tema do confinamento reaparece com grande força no romance distópico de Atwood. A narradora-protagonista não só é uma mulher – o que já lhe solapa inúmeros direitos no universo do livro –, mas também uma aia. Diferentemente da esposa do *commander*, que, enquanto mulher de um homem relativamente poderoso, não leva uma vida tão miserável quanto as aias, Offred vive confinada e deve cumprir seu papel social de reprodutora. Quando ela sai da casa onde reside, é obrigada a sair acompanhada de outra mulher, e para fins muito específicos não pré-determinados por elas. Assim, por mais diferentes que os universos das obras de Gilman e Atwood se apresentem, alguns temas são recorrentes neles, como a noção da mulher estando numa condição de confinamento e a dicotomia feminino/Lua vs. masculino/Sol.

No conto de Gilman, ainda se percebe o tema da solidão. Não há sinais muito claros de que as outras personagens do conto também percebam as anomalias e transformações do papel de parede. A narradora, em processo de ensandecimento, parece ser a única que percebe esses traços sobrenaturais no papel. Estaria ela efetivamente louca? Seria ela, ao invés, clarividente? Ela relata ter vontade de trabalhar, ter projetos, e, no entanto, não receber apoio de ninguém: “É tão desanimador não ter ninguém para me dar conselhos ou acompanhar meu trabalho” (GILMAN, 2016 [1892], p. 23). Além de seu trabalho de escrita ter lhe sido proscrito pelo marido, na residência temporária em que se encontra, ela não pode cuidar sequer do próprio bebê. Quem cuida de seu bebê é uma mulher chamada Mary. Além de Mary, há uma mulher chamada Jennie, que “(...) cuida de tudo” (p. 29).

Ao se aproximar dos últimos dias de sua estadia na casa, a narradora, enfim, começa a ver que a mulher do segundo plano rasteja pela parede; por vezes ela parece até ser várias mulheres e, mais intrigante ainda, por vezes a mulher também se se lhe afigura fora do papel de parede, no quintal da casa, lá fora (!). Loucura ou clarividência?

Que tal ambos?

Nas páginas finais de seu relato, a narradora conta experiências cada vez mais sobrenaturais, nas quais ela tenta ajudar a mulher do papel de parede amarelo a sair daquela espécie de prisão. Contudo, por fim, ela chega a se identificar totalmente com a mulher do papel. Quando seu marido consegue finalmente reaver a chave do quarto e entrar no cômodo, ele desmaia ao ver sua mulher num estado completamente alterado. Assim o conto de encerra.

N'O papel de parede amarelo, um dos temas mais notáveis é o da proscricção da escrita da mulher. No conto, a narradora escreve senão secretamente: “Lá vem John; preciso pôr isto de lado – ele detesta que eu escreva” (GILMAN, 2016 [1892], p. 18); “Lá vem a irmã de John. Ela é tão querida, tão atenciosa comigo. Não posso permitir que

me veja escrevendo” (p. 26). Em Atwood, o mesmo tema da proscrição da escrita da mulher ressurgue, com algumas peculiaridades. Na sociedade do livro, as mulheres não podem escrever; muitas delas sequer têm autorização para manusear livros. A narradora Offred, como a narradora de Gilman, põe-se a escrever um diário secretamente. Mas ela não o “escreve” de modo usual; antes, ela usa um artifício curioso: grava sua voz, sobrepondo-a a faixas musicais de fita cassete: “Contar, ao invés de escrever, porque eu não tenho nada com o que escrever e escrever é, em todo caso, proibido” (*Tell, rather than write, because I have nothing to write with and writing is in any case forbidden*) (ATWOOD, 2017 [1985], p. 49). Novamente, o romance de Atwood intensifica o sentido encontrado no conto de Gilman: mulheres são reprimidas e suas vidas intelectuais abafadas, em particular na seara da escrita.²⁸

O livro-diário *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, também conta as vicissitudes de uma mulher que escreve. Só que, ao contrário de Gilman e Atwood, Jesus não se vale de uma personagem ficcional, mas de um relato autobiográfico. Ela conta em seu diário o dia a dia difícil que leva como mulher, mãe solteira, negra, pobre e escritora, residindo na hoje extinta favela do Canindé, na cidade de São Paulo. Para se sustentar, e para sustentar seus dois (logo três) filhos, ela costuma catar papel para fazer algum dinheiro.

Sua escrita é fragmentária e desconexa, como costuma ocorrer com esse tipo de gênero. (Diários costumam ser desconexos porque a vida retratada neles é ela mesma desconexa). Deve-se notar, é claro, que o lugar de fala de Carolina é muito peculiar, comparada ao lugar de fala de Gilman e Atwood. Carolina Maria de Jesus era mesmo muito pobre e moradora de uma favela. Sua escrita carrega marcas de sua baixa escolaridade, como desvios quanto à norma “padrão”/”cultura” da língua portuguesa. Sua escrita inclui frequentes desvios ortográficos. Mesmo assim, a escritora mostra possuir uma sensibilidade e inteligência admiráveis.

Carolina Maria de Jesus se apresenta, na leitura de *Quarto de despejo*, como escritora de diários e poemas. Tem afeição por livros e por escrever. No barraco onde mora nos anos de 1950, relata ter uma biblioteca. Ela conta, na entrada do dia 8 de julho de 1958, que “(...) ganhei umas tabuas e vou fazer um quartinho para eu escrever e guardar meus livros” (JESUS, 2014 [1960], p. 86). Sua biografia conta que ela só teve dois anos de estudo. Apesar disso, tinha consciência da importância dos livros. Na entrada do dia 23 de julho de 1955, alguém lhe diz: “Nunca vi uma preta gostar tanto de livros como você” (p. 26); e, em 2 de junho de 1958, ela escreve: “... um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com o lapis e papel debaixo do travesseiro (...)” (p. 49). Nesses exemplos, fica evidente a importância da educação para que ela, na condição de ser humano, tenha mais dignidade.

28. A proscrição do letramento (ler e escrever) é comum em grupos humanos marginalizados e abafados. No romance de Campos de Carvalho, o protagonista louco, confinado num hospício, chega a observar que lápis e borracha são raridade no espaço fechado onde ele reside. A figura do louco, como a figura da mulher, não tem voz nem vez: a vida intelectual lhe é proibida.

Um sacrifício, contudo, haveria de ser feito, que seria o de deixar de agradar os homens. O caso de Jesus reafirma o que se percebe no conto de Gilman e no romance de Atwood: a escrita feminina sofre censura, ora mais evidente, ora mais tácita, ora mais intensa, ora menos intensa. Uma censura que decerto, ainda em nossos tempos, existe em algum grau.

Há uma famosa frase latina que sintetiza toda a ideia do poder da escrita como sendo superior ao da oralidade: *Verba volent scripta manent* – as palavras voam, a escrita fica. É justamente pela escrita que a denúncia da repressão da própria escrita feminina, entre outras repressões, é capaz de se conservar e servir de artefato para o mundo futuro. Os textos de Gilman, Atwood e Jesus parecem sugerir que uma mulher escritora é uma *outsider* ou uma mulher que faz sacrifícios diante da própria vida amorosa. Esse sacrifício valeria a pena? Carolina Maria de Jesus sugere que sim. É válido, contudo, questionar sua assertiva categórica: certamente não é todo homem que tem alguma aversão a uma mulher apegada a livros e a escrever.

Acima, buscou-se empreender uma leitura intertextual do conto de Gilman, sobretudo uma leitura intertextual de ordem temática.

O conto ainda legitima várias possibilidades de leitura, como explica a comentadora feminista estadunidense Elaine R. Hedges (1927-1997), num texto que serve de posfácio para a tradução do conto publicado pela editora José Olympio. Num primeiro momento, explica ela, a história foi lida como um conto de terror na esteira dos contos do conterrâneo estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849). Quer dizer que todos esses elementos apontados acima, de denúncia a uma dualidade radical entre feminino e masculino, do ofuscamento social da mulher pelo homem, parecem ter passado despercebidos pelos leitores de Gilman, por muitas décadas. O mesmo se aplica à questão central da proscricção da escrita feminina.

Eventualmente, no entanto, na segunda metade do século XX, com a ascensão do movimento feminista, a narrativa de Gilman foi resgatada e lida a partir de uma ótica feminista, incorporando diversos tipos de crítica, como por exemplo a biográfica, que buscou – e encontrou – correlações pertinentes entre elementos da vida de C. P. Gilman e da sua narradora-protagonista.

É notável que essa obra de ficção é autobiográfica. Charlotte Perkins Gilman submeteu-se aos cuidados de um proeminente especialista de nervos, o dr. S. Weir Mitchel, por causa de suas queixas de depressão. O médico diagnosticou-a com “depressão pós-parto” decorrente do nascimento de sua filha. (...) A prescrição do médico para sua situação foi como se segue: “Leve a vida mais doméstica possível. Mantenha sua filha consigo o tempo todo. Deite-se por uma hora após cada refeição. Tenha não mais que duas horas de vida intelectual por dia. E jamais toque em caneta, pincel ou lápis enquanto você viver” (...). Como resultado, o

tratamento do médico incluiu o isolamento dela quanto à família e quanto ao ambiente cotidiano à sua volta e ela foi forçada a fazer repouso total na cama. Ademais, ela foi advertida por seu médico a não empreender quaisquer experimentos intelectuais como escrever ou pintar. Nessa história, Gilman indica o terror de tal tipo de tratamento e como ficar isolada da vida cotidiana pode levar alguém, todas as mulheres, à completa loucura (...) (GHANDEHARION, 2016).²⁹

O conto de Gilman constitui uma concretização do questionamento à ordem patriarcal vigente, além de denunciar a condição da mulher na sociedade como o de uma aprisionada. A narrativa dá voz a uma mulher e suas vicissitudes, insatisfações, emoções e desejos; desejos como a vontade de ser mais ativa social, profissional e intelectualmente. Essa mulher não é uma mera personagem. Pode ser realmente entendida em certa medida como a própria Gilman e todas as mulheres de sua época.

Também se pode fazer uma leitura (não apontada por Hedges) notando uma correlação entre a escrita diarística da narradora e sua escrita subterrânea, encerrada num diário e desprovida de atenção alheia ou dos olhos do mundo. Nesse tocante, alguns aspectos formais em particular se destacam. Um deles é a extensão dos parágrafos, que são muito curtos. Elaine R. Hedges atribui essa pequena extensão dos parágrafos ao estado mental da narradora. “As frases curtas e picadas, a brevidade dos parágrafos, que muitas vezes consistem em apenas uma ou duas frases, transmitem o estado mental tenso e angustiado da narradora. O estilo cria uma tensão controlada, tudo é comedido e discreto” (HEDGES, p. 88, 2016). Também se pode justificar essas “fitas verbais” ou essa “escrita filiforme” pela situação de vigilância sob a qual a narradora está submetida. Ela não tende a escrever parágrafos nem frases longas, aparentemente porque pode ser interrompida a qualquer minuto em sua escrita. Para ela, é melhor do que nada escrever pequenas frases, cada frase fruto de um esforço rápido, que não pode durar muito, já que não tem voz nem vez no mundo, e ela pode ser interrompida a qualquer instante (na residência, uma empregada a vigia). Com efeito, a descrição do diário se evidencia quando a narradora tem de interromper sua escrita sempre que alguém se aproxima de seu quarto, a fim de não ser pega escrevendo.

Outro elemento textual deve ser apontado, ao se cotejar o conto traduzido com o conto na língua original. A tradução publicada pela José Olympio, conquanto deva ser vista como uma boa tradução, apresenta uma perda considerável quanto à tradução do vocábulo *creep*, do inglês, presente no texto original. O vocábulo *creep* da língua inglesa é rico semanticamente, podendo tanto remeter a um verbo, correspondente a “rastejar” em português, quanto a um substantivo (*creep*) que significa “um sentimento

29. Tradução nossa. Original: It is notable that this work of fiction is autobiographical. Charlotte Perkins Gilman put herself in care of a prominent nerve specialist, Dr. S. Weir Mitchel, because of her complaint of depression. Her doctor diagnosed her with ‘postpartum depression’ as a result of her daughter’s birth. ... Her doctor’s prescription for her situation was as follows: ‘Live as domestic a life as possible. Have your child with you all the time. Lie down an hour after every meal. Have but two hours intellectual life a day. And never touch pen, brush or pencil as long as you live’ (...) As a result, his treatment included isolation of the patient from family and everyday surroundings and she was forced to go through total rest in the bed. Moreover, she was warned by her doctor against undertaking any intellectual attempts such as writing or painting. In this story, Gilman indicates the terror of such kind of treatment and how being isolated from everyday life can drive someone, all women, to total madness...

desconfortável de nervosismo ou medo” (“*an uncomfortable feeling of nervousness or fear*” – segundo o dicionário online Merriam-Webster), o que remete ao alegado problema de nervos da narradora do conto. O mesmo dicionário oferece ainda, entre suas definições do verbo *creep*, a seguinte acepção: “mover-se lenta e quietamente especialmente a fim de não ser notado(a)”. E ainda há o adjetivo *creepy* em inglês, que deriva da mesma palavra, cujo significado pode ser algo como “estranho” ou “assustador”. O verbo *creep* ainda apresenta como sinônimo o verbo *worm*, que remete ao inseto anelídeo cujo *habitat* é frequentemente abaixo da terra. Esse verbo poderia ser traduzido para português como “minhocar”. O rastejar ou “minhocar” da narradora no fim do conto, refletido pela mulher que ela vê no papel de parede amarelo de seu quarto, não é só psicológico e físico; quiçá também é uma metáfora de suas próprias palavras “enterradas” num diário, rastejantes num mundo subterrâneo, fadadas a serem esquecidas. Suas frases e parágrafos são como fitas verbais e assumem, no espaço da página, uma forma geométrica similar à de um cilindro, isto é, justamente a forma de uma minhoca ou verme (*worm* remete etimologicamente a *vermis*, do latim).

Assim, a tradução para o português perde um pouco da riqueza do original, a partir do exemplo dado, o que, vale dizer, não significa por si só que essa tradução para o português deve ser deixada de lado e ignorada. Como observa Paulo Henriques Britto, um dos maiores tradutores literários brasileiros da atualidade, o ofício da tradução, embora deva visar o impossível e o inatingível, que é recriar num idioma uma obra escrita noutra idioma, encontrando correspondências para cada um dos termos do texto original, resulta sempre num produto imperfeito; contudo, os produtos dos esforços são amplamente satisfatórios (BRITTO, 2012, pp. 54-55).

As frases “cilíndricas” mencionadas, em sua forma filiforme ou “de minhoca”, podem ser concebidas como um traço importante do estilo “subterrâneo”, rastejante do conto. É pertinente notar, então, que muitas edições do conto espremam as linhas ao invés de alongá-las, o que pode interferir nesse efeito visual picotado e estilhaçado. Edições como a da José Olympio, por exemplo, em formato *pocket book*, dão um efeito visual preenchido e espesso às linhas, ao invés de um aspecto espichado³⁰.

Um aspecto digno de nota no conto é a narradora permanecer anônima. Esse traço é particularmente importante, porque permite mulheres se identificarem mais facilmente com a personagem. O anonimato da narradora de Gilman também reflete seu ocultamento numa sociedade dominada por homens. Seu marido se chama John, um nome masculino extremamente comum. Com isso fica sugerido que a história narrada não é tão exótica assim, mas algo da vida ordinária: quer dizer, a discriminação sofrida pela mulher.

30. Ver, a propósito, a edição do conto do link abaixo. Nela, ao invés de as linhas irem até o fim da página, elas ocupam menos de sua metade, com duas colunas de parágrafos por página, deixando-os com aspecto espesso e corpulento, prejudicando, portanto, o efeito visual das frases e parágrafos breves. <https://www.nlm.nih.gov/theliteratureofprescription/exhibitionAssets/digitalDocs/The-Yellow-Wall-Paper.pdf>

Convém comparar ainda o conto de Gilman com o conto “Diário de um louco”, de Nikolai V. Gógol (1809-1852), publicado em 1835. O conto de Gógol narra o processo de enlouquecimento de um funcionário público. A evolução da loucura do protagonista se dá correlatamente a vários fatos, um deles sendo sua paixão não correspondida pela jovem Sofia, filha de seu chefe, que já está noiva de outro homem. O narrador-protagonista Ivánovitch relata episódios em que ele ouve animais e conversa com eles, além de ver coisas que ninguém mais vê. Sua loucura progride, aparentemente devido aos maus-tratos a que ele é submetido, por seus superiores, no trabalho, levando-o mesmo a desejar morrer.

Os dois contos, o de Gilman e o de Gógol, tematizam personagens em processo de enlouquecimento progressivo; ambos são narrados em primeira pessoa; ambos constituem uma escrita diarística. Algumas características gerais marcam diferenças elementares entre as duas obras. Cabe elencá-las despretensiosamente aqui: Gilman estabeleceu uma protagonista mulher e Gógol, um protagonista homem; a protagonista de Gilman está num cenário desconfortável, em que o casamento, o marido e a estadia forçada numa casa, sem ter o que fazer, são assuntos tratados por ela, ao passo que o protagonista de Gógol está noutra posição social, também desconfortável, porém sob os mandos de um patrão (um diretor de departamento), por cuja filha ele sofre de amores; a protagonista de Gilman enxerga uma mulher no papel de parede amarelo de seu quarto (uma possível metáfora de si mesma e de todas as mulheres de seu tempo), já o de Gógol alucina cadelas falantes e, julga ele, capazes de escrever cartas.

A seguir, alguns trechos dos dois contos. Primeiro, do conto de Gilman: “Tão logo despontou a lua e a pobre mulher começou a rastejar e a sacudir o padrão, levantei-me e corri para ajudá-la” (GILMAN, 2016, p. 63). Alucinação ou clarividência? Vimos que a narradora de Gilman não é assim tão categoricamente louca; ela parece na realidade ser uma mulher a frente de seu tempo, além de ser inteligente e perspicaz. Agora, um trecho do conto de Gógol: “Ah, essa cadelinha! Confesso que fiquei muito surpreso ao vê-la falando como gente (...) Nunca na vida ouvi dizer que cachorro escrevesse” (GÓGOL, 2015, p. 47); “Confesso que desde algum tempo venho ouvindo e vendo coisas que ninguém jamais viu nem ouviu” (p. 48). Fica claro, aqui, que a loucura do narrador de Gógol é acentuadíssima em comparação ao da narradora de Gilman. No entanto, o narrador de Gógol só é mandado para um hospício depois que fica demasiadamente evidente para a sociedade.

Nos dois contos, a manifestação da “loucura” é evidenciada não somente através de “alucinações” reportadas pelos próprios narradores, mas também como um fenômeno que necessita do olhar do outro, do olhar da sociedade. Em Gilman, lê-se: “Se um médico de renome, que vem a ser seu próprio marido, assegura aos amigos e parentes

que não se passa nada de grave, que se trata apenas de uma depressão nervosa passageira - uma ligeira propensão à histeria (...)” (GILMAN, 2016, p. 12). Já em Gógol, lê-se:

Há muito tempo ele vem me dizendo: “o que é que você tem, meu rapaz? Sua cabeça é uma eterna barafunda. Ora parece um possesso de tão agitado, ora embaralhada as coisas de tal modo que nem satanás entende, escreve títulos com minúsculas, não põe data nem número” (GÓGOL, 2015, p. 45).

Não é um acidente, portanto, que ambos os personagens sejam internados. A protagonista de Gilman é reclusa dentro de uma casa, em companhia do marido e de uma criada que cuida da casa; já o de Gógol é internado num sanatório. Diferenças no tratamento da sociedade ante essas duas personagens ficam evidentes, contudo. A “loucura” da protagonista anônima de Gilman está fortemente baseada em sua condição de mulher. Nos tempos do conto de Gilman, como já se notou acima, a ciência já havia circunscrito a patologia mental da histeria ao gênero feminino.

O que é chocante, ao se comparar os contos, é isto: a saúde mental da protagonista de Gilman é posta em cheque em parte porque ela simplesmente quer ser intelectualmente ativa, enquanto escritora. E, ao contrário de outras mulheres, está condenada a ser tida como esquisita: “Lá vem a irmã de John (...). 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!” (p. 26). Ao passo que o personagem de Gógol, homem economicamente ativo, trabalhador, mesmo após apresentar inúmeras extravagâncias e caprichos, só é internado quando sua loucura se torna insuportável e atinge um nível intolerável. A personagem de Gilman, por sua vez, é reprimida muito antes de qualquer nível realmente crítico (como, dubiamente, enxergar uma mulher se movendo num papel de parede); qualquer “extravagância” feminina é absolutamente inaceitável na época de então e deve ser abafada o mais rápido possível. Já extravagâncias masculinas são aceitáveis e só são reprimidas em casos extremos. Um homem alucinado não mora necessariamente numa casa de Orates. Já uma mulher tida como um extravagante há de ser confinada, silenciada e finalmente apagada do corpo social, o que pode se dar pura e simplesmente no insuspeito meio doméstico.

Ainda outro aspecto significativo da personagem de Gógol que pode ser comparada à de Gilman é sua relação com o repouso. Ambos os narradores relatam seus repousos em camas. O personagem de Gógol, uma vez livre de seu trabalho burocrático, passa um bom tempo estirado na em sua cama: “Depois do almoço passei a maior parte do tempo estirado na cama” (GÓGOL, 2015, p. 52); “Passei a maior parte do tempo estirado na cama” (p. 55); “Passei a maior parte do tempo deitado na cama, matutando sobre os problemas

da Espanha” (p. 64). A protagonista de Gilman, outrossim, é recomendada a ficar deitada durante o dia. “Agora, na maior parte do tempo, sinto uma preguiça terrível, e me deito com muita frequência” (GILMAN, 2016, p. 35); “Durante o dia, porém, durmo bastante tempo” (p. 51). Em Gógol, o repouso é feito espontaneamente pelo protagonista masculino; já em Gilman, o repouso da protagonista feminino é basicamente forçado e prescrito pelo próprio marido dela.

Outra diferença significativa, por fim: se os parágrafos da narradora de Gilman são em geral curtos, “cilíndricos”, da forma de minhoca, os de Akcenti Ivánovitch são relativamente espessos, corpulentos. Isso é facilmente explicável: o narrador louco de Gógol não é vigiado, enquanto a narradora de Gilman é. Com efeito, a narradora relata: “Lá vem John; preciso pôr isto de lado – ele detesta que eu escreva” (GILMAN, 2016, p. 18). Esse aspecto formal do conto de Gilman – os parágrafos curtos – parece corresponder à repressão da sociedade sobre a mulher, solapando seu trabalho sempre que ela busca empreender algo para além da maternidade e da vida doméstica. Se tanto a narradora de Gilman quanto o de Gógol podem ser considerados “loucos”, nota-se maior repressão do lado da mulher tida como louca do que do homem tido como louco.

Referências

ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. Londres: Vintage, 2017 [1985].

BRITTO, Paulo Henriques. Algumas considerações teóricas. In: *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARVALHO, Campos de. A Lua Vem da Ásia. In: *Obra reunida*. Prefácio Jorge Amado; introdução Carlos Felipe Moisés. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CHEVALIER, Jean., GHEEBRANT, Alain. *Dictionnaire de symboles*. 1 ed. Éditions Robert Laffont S.A, 1982.

DANTAS, Audálio. “A atualidade do mundo de Carolina” (prefácio). In: *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014 [1993].

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.

GHANDEHARION, Azra. Women Entrapment and Flight in Gilman's 'The Yellow Wallpaper'. In: *Alicante Journal of English Studies* 29, 2016, p. 113-129.

GILMAN, C. P. *O papel de parede amarelo*. Trad. Diogo Henriques. 1 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2016 [1892].

GÓGOL, Nikolai. Diário de um louco [1835]. In: *O capote e outras histórias*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 45-72.

HEISIG, James W. *Remembering the Kanji: A complete course on how not to forget the meaning and writing of Japanese characters*. Japan Publications Trading Co., Ltd., 4 ed. 2001.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014 [1960].

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 10 ed. São Paulo: Livraria Martins Pontes, 1988 [1967].

HEDGES, Elaine R. Posfácio. In: *O papel de parede amarelo*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016, pp. 71-110.

TANIZAKI, Junichiro. *Voragem*. Tradução Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TIBURI, Marcia. Apresentação. In: *O papel de parede amarelo*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016, p. 5-10.