



Cristina Löff Knapp  
(organizadora)

# Charlotte Perkins Gilman

escritora, socióloga e feminista



Charlotte  
Perkins  
Gilman  
escritora, socióloga e feminista

## **Fundação Universidade de Caxias do Sul**

*Presidente:*  
Dom José Gislon

### **Universidade de Caxias do Sul**

*Reitor:*  
Gelson Leonardo Rech

*Vice-Reitor:*  
Asdrubal Falavigna

*Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:*  
Everaldo Cescon

*Pró-Reitora de Graduação:*  
Terciane Ângela Luchese

*Pró-Reitora de Inovação e Desenvolvimento  
Tecnológico:*  
Neide Pessin

*Chefe de Gabinete:*  
Givanildo Garlet

*Coordenadora da EDUCS:*  
Simone Côrte Real Barbieri

### **Conselho Editorial da EDUCS**

André Felipe Streck  
Alexandre Cortez Fernandes  
Cleide Calgaro - Presidente do Conselho  
Everaldo Cescon  
Flávia Brocchetto Ramos  
Francisco Catelli  
Guilherme Brambatti Guzzo  
Jaqueline Stefani  
Karen Mello de Mattos Margutti  
Márcio Miranda Alves  
Simone Côrte Real Barbieri - Secretária  
Suzana Maria de Conto  
Terciane Ângela Luchese

## **Comitê Editorial**

Alberto Barausse  
*Università degli Studi del Molise/Itália*

Alejandro González-Varas Ibáñez  
*Universidad de Zaragoza/Espanha*

Alexandra Aragão  
*Universidade de Coimbra/Portugal*

Joaquim Pintassilgo  
*Universidade de Lisboa/Portugal*

Jorge Isaac Torres Manrique  
*Escuela Interdisciplinar de Derechos  
Fundamentales Praeeminentia Iustitia/Peru*

Juan Emmerich  
*Universidad Nacional de La Plata/Argentina*

Ludmilson Abritta Mendes  
*Universidade Federal de Sergipe/Brasil*

Margarita Sgró  
*Universidad Nacional del Centro/Argentina*

Nathália Cristine Vieceli  
*Chalmers University of Technology/Suécia*

Tristan McCowan  
*University of London/Inglaterra*





Cristina Löff Knapp  
(organizadora)

# Charlotte Perkins Gilman

escritora, socióloga e feminista



© da organizadora

1ª edição: 2024

Preparação de texto: Giovana Letícia Reolon

Revisão: Maria Teresa Echevengúá Maldonado

Editoração: Ana Carolina Marques Ramos

Capa: Ana Carolina Marques Ramos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Universidade de Caxias do Sul  
UCS – BICE – Processamento Técnico

C479 Charlotte Perkins Gilman [recurso eletrônico] : escritora, socióloga e feminista / organizadora Cristina Löff Knapp. – Caxias do Sul, RS : Educs, 2024.  
Dados eletrônicos (1 arquivo).

Vários autores.

Apresenta bibliografia.

Modo de acesso: World Wide Web.

DOI: 10.18226/9786558073659

ISBN 978-65-5807-365-9

1. Gilman, Charlotte Perkins, 860-1935 - História e crítica . 2. Mulheres na literatura. 3. Feminismo e literatura. I. Knapp, Cristina Löff.

CDU 2. ed.: 82.09-055.2

Índice para o catálogo sistemático:

- |  |             |
|--|-------------|
| 1. Gilman, Charlotte Perkins, 1860-1935 – História e crítica | 82.09-055.2 |
| 2. Mulheres na literatura                                    | 82-055.2    |
| 3. Feminismo e literatura                                    | 82:396      |

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária  
Márcia Servi

Direitos reservados a:



EDUCS – Editora da Universidade de Caxias do Sul  
Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130 – Bairro Petrópolis – CEP 95070-560 –  
Caxias do Sul – RS – Brasil  
Ou: Caixa Postal 1352 – CEP 95020-972 – Caxias do Sul – RS – Brasil  
Telefone/Telefax: (54) 3218 2100 – Ramais: 2197 e 2281 – DDR (54) 3218 2197  
Home Page: [www.ucs.br](http://www.ucs.br) – E-mail: [educs@ucs.br](mailto:educs@ucs.br)

Pouco a pouco, lenta, gradualmente, e contra a mais injusta e cruel das oposições [...], diversos martírios vêm estabelecendo que o trabalho humano pertence tanto à mulher quanto ao homem. Harriet Martineau precisava esconder sua escrita por trás da costura quando a visitavam, porque “costurar” era um verbo feminino e “escrever” um verbo masculino. Mary Somerville precisava se esforçar para esconder seu trabalho até mesmo dos parentes, porque a matemática era uma atividade “masculina”. O sexo foi criado para dominar todo o mundo humano. Todas as principais avenidas da vida trazem a sinalização “homem”, enquanto à mulher resta ser uma mulher e nada mais.

*Charlotte Perkins Stetson*

# Sumário

## Apresentação ¶ 8

*Cristina Löff Knapp*  
*Organizadora*

## Conhecendo Charlotte Perkins Gilman: fatos da escritora e da ativista feminista ¶ 12

*Cristina Löff Knapp*  
*Daiane Bernardi*

## O gótico botânico na contística de Charlotte Perkins Gilman ¶ 20

*Cristina Löff Knapp*  
*Daiane Bernardi*

## “O Papel de Parede Amarelo”: atos performáticos e feminização da Psiquiatria ¶ 36

*Júlia Blenda Pombeiro Bonella*

## “A cadeira de balanço”, de Charlotte Perkins Gilman, sob o ponto de vista da teoria da literatura fantástica ¶ 51

*Alana Brezolin*

## Uma visita inusitada e um coração libertado: o gótico feminino de Gilman ¶ 72

*Cristina Löff Knapp*  
*Bibiane Ferreira Borges*

## Análise do conto “Quando fui uma bruxa”, de Charlotte Perkins Gilman: seria a magia capaz de salvar as mulheres? ¶ 86

*Daiane Bernardi*  
*Gimerson Ferreira Alves*

**Diversos olhares para a narrativa de Charlotte Perkins Gilman: análise do conto “Água Antiga” (1911) sob o viés dos estudos de gênero ¶ 106**

*Gisele Troian Guerra  
Brenda Padilha França*

**Reflexões sobre as denúncias femininas e as nuances fantásticas do conto “Se eu fosse um homem” (1914), de Charlotte Perkins Gilman ¶ 133**

*Gisele Troian Guerra  
Nicole dos Santos Varela*

**Língua e literatura, uma união possível: a Linguística de Corpus e as ideias de Charlotte Perkins Gilman ¶ 164**

*Cristina Löff Knapp  
Sabrina Bonqueves Fadanelli  
Gisele Troian Guerra*

**Posfácio ¶ 178**

*Cláudia Cristina Ferreira*

**Minibiografias ¶ 181**



# Apresentação

O Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero, da Universidade de Caxias do Sul (UCS), vinculado ao Programa de Mestrado em Letras e Cultura, vem se dedicando aos estudos de gênero e às manifestações do insólito escrito por mulheres. Assim, o atual projeto de pesquisa do grupo, intitulado “A representação do medo na literatura de autoria feminina”, tem como objetivo estudar a literatura insólita escrita por mulheres, seja no século XIX, XX ou XXI, com a intenção de verificar como se manifesta o sentimento de medo nessas narrativas. O *corpus* de pesquisa é composto por escritoras latino-americanas, que ficaram à margem do cânone historiográfico.

Assim, nos estudos de gênero, especificamente, quando nos referimos aos textos clássicos do pensamento feminista o nome da escritora estadunidense Charlotte Perkins Gilman é sempre lembrado. A autora destacou-se não somente com a produção literária, mas também com seus artigos que adiantaram muitas das bandeiras defendidas pelo movimento feminista em sua segunda fase.

Ao analisar os textos fundadores do pensamento feminista, o Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero deparou-se com os escritos de Gilman, tanto ensaísticos como literários. É importante salientar que muitos contos da autora se ambientam no terreno do insólito, provocando o sentimento de medo, pauta que norteia os nossos estudos no projeto MEDO. Dessa forma, o Grupo passou a ler e a estudar a obra *O papel de parede amarelo e outros contos* (2019), de Gilman, livro que reúne uma seleção de sete contos da autora.

Além de estudar e analisar os contos, compartilhamos nossas descobertas com a comunidade acadêmica por meio de um Curso de Extensão, ministrado no ano de 2023, sob o título *Literatura de autoria feminina: estudando Charlotte Perkins Gilman*

e a obra *O papel de parede amarelo e outros contos*. O curso iniciou em 27 de março de 2023 e finalizou em 10 de outubro de 2023, ministrado pela Líder do Grupo, Professora Doutora Cristina Löff Knapp, as bolsistas de Iniciação Científica Gisele Troian Guerra (PIBIC/CNPQ), Carla Giovana Chies Orlandi (PROBIC/FAPERGS), Brenda Padilha França (BIC/UCS) e Raíssa Moraes (BIC/UCS). Ao longo dos meses os sete contos que compõem a obra foram analisados. Ao final dos encontros, depois de muito aprendizado, cresceu o desejo de ampliar ainda mais nossa pesquisa. E assim surge esta obra, que reúne artigos trazendo à tona análises dos contos de Gilman. É relevante evidenciar que em muitas das narrativas aqui analisadas quase inexitem o referencial bibliográfico em português. Por isso, a magnitude deste estudo que é composto por nove ensaios.

O primeiro ensaio escrito por Cristina Löff Knapp e Daiane Bernardi, intitulado *Conhecendo Charlotte Perkins Gilman: fatos da escritora e da ativista feminista*, apresenta a biografia da autora e comenta as principais ideias defendidas em alguns de seus textos ensaísticos.

O gótico e sua vertente chamada de gótico botânico é explorado no segundo artigo, sob o título de *O gótico botânico na contística de Charlotte Perkins Gilman*, pelas autoras Cristina Löff Knapp e Daiane Bernardi com a análise do conto “A glicínia gigante”. A intenção é compreender como acontece a caracterização do *locus horribilis* na narrativa de Gilman.

O terceiro artigo desta coletânea analisa um dos contos mais conhecidos de Gilman: “O papel de parede amarelo”. Com o título de *Papel de Parede Amarelo: atos performáticos e feminização da Psiquiatria*, Júlia Blenda Pombeiro Bonella analisa a representação literária de depressão pós-parto da personagem protagonista do conto sob concepção crítica da elaboração histórica e da percepção social de transtornos puerperais como forma de construção performática de gênero e imposição do trabalho reprodutivo feminino em detrimento da feminização da Psiquiatria.

Alana Brezolin escreve o quarto ensaio, com o título “A cadeira de balanço”, de Charlotte Perkins Gilman, sob o ponto de vista da teoria da literatura fantástica objetivando compreender o conto “A cadeira de balanço”, da escritora estadunidense sob o ponto de vista da teoria da literatura fantástica, a fim de apresentar um estudo não encontrado na literatura em língua portuguesa da área. Para chegar ao propósito estabelecido, partiu-se, inicialmente, da apresentação do enredo do conto em análise, “A cadeira de balanço”. Em seguida, foi estudada a obra *Introdução à literatura fantástica*, publicada pela primeira vez em 1970, do autor búlgaro Tzvetan Todorov, o principal nome ao nos referirmos ao fantástico tradicional. Em um terceiro momento, a narrativa de Gilman é analisada sob a perspectiva da teoria da literatura fantástica, a partir da obra de Todorov, e, além disso, destaca como a principal figura feminina da obra, uma bela garota de cabelos dourados, é apresentada.

Ainda enfocando o sobrenatural, temos a análise de Cristina Löff Knapp e Bibiane Borges Ferreira do conto “A porta não vigiada”. O artigo intitulado *Uma visita inusitada e um coração libertado: o gótico feminino de Gilman* tem o propósito de discutir como os elementos góticos e o sentimento de medo podem estar representados nessa narrativa.

O sexto artigo é *Análise do conto “Quando fui uma bruxa”, de Charlotte Perkins Gilman: seria a magia capaz de salvar as mulheres?*, de Daiane Bernardi e Gimerson Ferreira Alves, tem como objetivo estudar o conto “Quando fui uma bruxa”, levando em consideração a manifestação do insólito, os aspectos mitológicos e imaginários que se revelam intrínsecos à figura tradicional da bruxa e, obviamente, a questão da condição feminina que é representada na narrativa, bem como os aspectos históricos que o tema “bruxaria” evocam. Além disso, propôs-se discutir brevemente a submissão da mulher às figuras masculinas e o subversivo papel que as bruxas desempenham no que diz respeito à não aceitação de um lugar subalternizado na sociedade.

Já Gisele Troian Guerra e Brenda Padilha França, com o título *Diversos olhares para a narrativa de Charlotte Perkins*

*Gilman: análise do conto “Água Antiga” (1911) sob o viés dos estudos de gênero*, pretendem analisar o conto “Água antiga” trazendo à baila os estudos de gênero focalizando a representação masculina, feminina e mitológica na narrativa, além de contextualizar historicamente o feminismo estadunidense e a publicação do conto na imprensa.

*Reflexões sobre as denúncias femininas e as nuances fantásticas do conto “Se eu fosse um homem” (1914), de Charlotte Perkins Gilman* é o título do ensaio redigido por Gisele Troian Guerra e Nicole dos Santos Varela, com a intenção de realizar a análise do conto “Se eu fosse um homem” sob a perspectiva dos estudos de gênero e da teoria insólita da representação do duplo.

Por fim, Cristina Löff Knapp, Sabrina Bonqueves Fadanelli e Gisele Troian Guerra assinam o último artigo, que tem como título *Língua e literatura, uma união possível: a Linguística de Corpus e as ideias de Charlotte Perkins Gilman*, texto que utiliza a metodologia da Linguística de *Corpus* com a intenção de verificar a ocorrência de algumas palavras-chaves repetidas nas obras da autora para discutir o seu ativismo e a defesa dos direitos das mulheres. Dessa forma, os ensaios aqui apresentados pretendem contribuir para suprir a lacuna de estudos críticos da contística da autora estadunidense Charlotte Perkins Gilman, que foi de extrema relevância para a consolidação dos estudos feministas.

*Cristina Löff Knapp*  
*Organizadora*



# Conhecendo Charlotte Perkins Gilman: fatos da escritora e da ativista feminista

Cristina Löff Knapp  
Daiane Bernardi

*A independência econômica das mulheres envolve necessariamente uma mudança na casa e nas relações familiares. E como essa mudança é vantajosa para o indivíduo e para a raça, não é necessário teme-la.*

*Charlotte Perkins Stetson*

A literatura de horror e medo foi palco para muitos artistas expressarem-se diante de suas inquietações, uma delas foi Charlotte Perkins Stetson Gilman. O gótico, ao tratar de temas como a loucura, os sonhos e as alucinações, contrapõe-se à crença iluminista de uma realidade “independente” ou “objetiva” que só pode ser compreendida racionalmente. Ambos têm uma literatura voltada às classes médias e dominantes, a denominada burguesia, visto que trazia à baila os seus medos e preocupações.

Esse período de novas mudanças na sociedade também abarcou a construção de um novo conceito de família, a qual teve como figura central a mulher, que aos poucos foi reivindicando seus direitos. O período compreendido entre os anos de 1850 e 1930 foi marcado pela luta das mulheres pelo direito ao voto, à educação e a um emprego qualificado, bem como por ser o auge do movimento sufragista. Além disso, as desigualdades de gênero passaram a ser questionadas, não se admitindo mais o controle e a submissão total da mulher nas famílias. Todas essas mudanças na sociedade marcaram a vida da escritora

estadunidense Charlotte Perkins Gilman, que as utilizou em suas obras.

Charlotte Perkins Gilman nasceu em 03 de julho de 1860, na cidade de Hartford, no estado americano de Connecticut, e tornou-se uma escritora mundialmente conhecida por obras ficcionais como o conto “O papel de parede amarelo” (1892) e *Herland: a Terra das Mulheres* (1915). Ao longo de sua vida exerceu outras atividades, foi conferencista, editora e uma das principais teóricas do movimento feminista nos Estados Unidos. Gilman mostrou-se progressista ao denunciar alguns tratamentos e expectativas misóginas acerca das mulheres e eugenistas ao assumir uma explicação pseudocientífica para a pobreza e as “raças humanas”.

O pai de Gilman, Frederic Beecher Perkins, abandonou a família, deixando todos com dificuldades financeiras consideráveis. A autora cresceu na pobreza junto da mãe Mary Anne Wescott e do irmão Thomas Adie Perkins. A pequena Charlotte tinha apenas um ano de idade quando o pai saiu de casa para ir trabalhar em São Francisco, em uma biblioteca pública. Conforme Heloisa Seixas na apresentação da obra *O papel de parede amarelo e outros contos*, publicado em 2021 pela editora Bazar do tempo, Charlotte manteve correspondência com o pai por vários anos, mesmo ele a tendo abandonado, “a jovem parecia nutrir por ele forte admiração, ainda que misturada ao ressentimento” (Seixas, 2021, p. 08).

Embora a família tenha passado dificuldades financeiras, como assinala Barbosa (2020), a educação que Gilman recebeu foi razoável para a época, visto que tinha o pai bibliotecário que lhe indicava muitas leituras. Também, sua mãe recorria ao apoio de suas tias paternas, a sufragista Isabella Beecher Hooker; a educadora Catherine Beecher; e Harriet Beecher Stowe, autora do livro *A Cabana do Pai Tomás*, publicado pela primeira vez em 1851 em um jornal e em livro no ano seguinte. Essa romance antiescravagista, como nos informa Hannah McCann (2019, p. 68), “ajudou a colocar a opinião popular a favor da escravidão”.



O primeiro trabalho de Charlotte foi em Rhode Island, New York, como preceptora. Além disso, é importante salientar o fato de Gilman ter sido proibida pela mãe de ler romances, contudo ela leu em sua infância Walter Scott, Charles Dickens, Herbert Spencer, George Eliot e William Carpenter, bem como a revista *Alpha*, que abordava temas como a sexualidade e os direitos das mulheres, como salienta Barbosa (2020).

Um dos fatores que motivou Gilman a buscar desde cedo a sua independência financeira pode ter sido as dificuldades pelas quais a sua família passou, principalmente após a separação dos pais. Segundo Elaine R. Hedges (2016, p. 78-79), essa separação teve grande impacto na vida da autora, fazendo-a construir uma visão muito negativa e pesada acerca do papel da mulher/mãe/esposa na sociedade. Em 1878, matriculou-se na escola de artes *Rhode Isla and School of Design*. Nadas (2019) assinala que o primeiro relacionamento homossexual de Gilman aconteceu quando ela tinha 19 anos, com Martha Allen Luther Lane.

Aos 23 anos Gilman conheceu Charles Walter Stetson, na época consolidando-se na carreira artística, e casou com ele em 1884. No ano seguinte, 1885, nasce sua filha Katharine Beecher Stetson (1885-1979). O casamento foi difícil e acabou resultando em separação em 1888, um evento que influenciou profundamente sua obra, especialmente a famosa história “The Yellow Wallpaper” (“O papel de parede amarelo”), que tematiza questões da saúde mental feminina e do confinamento doméstico.

Em decorrência do nascimento de sua filha, Gilman teve depressão pós-parto, por isso resolveu se submeter a um tratamento com o médico Silas Weir Mitchell, na Filadélfia, no ano de 1887. Interessante ressaltar que é este o médico citado em seu conto mais famoso: “O papel de parede amarelo”, e foi justamente esse profissional que apresentou Charlotte a técnica de cura pelo repouso (*bed-rest cure*), o mesmo que a protagonista do conto citado também faz. Porém, a autora percebeu que esteve quase à beira de um colapso nervoso seguindo com o tratamento.

No ano de 1888, mudou-se para Pasadena, Califórnia, após abandonar o método do Dr. Mitchell e passou a dedicar-se à escrita, o que era proibido no método da cura pelo repouso. Foi também nesse período que a autora conheceu a jornalista e ativista feminista Adeline Knapp. Seu divórcio do primeiro casamento somente aconteceu em 1894, ano que seu primeiro marido se casou novamente e a filha Katharine foi morar com o pai e a madrasta.

Mais tarde, em 1900, Charlotte Perkins casou-se com George Houghton Gilman. Seu segundo casamento foi mais satisfatório. Permaneceu casada com seu segundo marido até o ano de 1934, quando ele acaba morrendo. No ano seguinte, 1935, a autora foi diagnosticada com câncer de mama. Como o diagnóstico não foi nada promissor, acabou se suicidando alguns meses depois, aos 75 anos.

É relevante frisar o trabalho de Charlotte na imprensa. A revista *Forerunner* foi fundada por ela, na cidade de Pasadena. Nesse periódico a autora se dedicou a escrever artigos com a temática da emancipação feminina. Conforme frisa Nadas (2019), a revista circulou de 1909 a 1916, contando com 86 publicações e uma média de 30 páginas em cada edição, sendo comercializada por assinatura. Alguns de seus textos ficcionais mais famosos foram ali publicados, como *Herland*, *A terra de mulheres*. A relação de Gilman com sua família e suas experiências pessoais influenciaram significativamente sua escrita e seu ativismo, assim suas reflexões sobre essas questões contribuíram para a profundidade e a complexidade de suas obras e para sua importância no movimento feminista.

Gilman, além de livros de ficção, também escreveu obras de caráter mais sociológico, tais como *Mulheres e economia: um estudo da relação econômica entre homens e mulheres como fator da evolução social* (1898), *O lar: seu funcionamento e influência* (1903), *O trabalho humano* (1904) e *O mundo feito pelo homem; ou Nossa cultura androcêntrica* (1911). Nestes a temática esteve centrada em questões mais ligadas à sociedade e, principalmente, à desigualdade de gênero, com isso o trabalho doméstico, o

mercado de trabalho, o casamento, a maternidade e a família foram enfocados. Como assinala Laura Elizia Haubert (2022, p. 07) a respeito das ideias defendidas por Gilman:

[...] ela acreditava na importância do trabalho e do serviço social. Desde sua perspectiva, era necessário que a humanidade fosse guiada para fora do seu sistema atual ego-androcêntrico de relações sexuais econômicas, para um outro tipo de sistema social ginocêntrico, com outra forma econômica e política.

É importante salientar que em *Mulheres e economia: um estudo da relação econômica entre homens e mulheres como fator da evolução social* (1898) a autora destaca o papel da família, do Estado e do mercado. Segundo Gilman, o trabalho de exploração do sujeito feminino ocorria a partir do casamento e da família. As mulheres que mais estavam ligadas ao trabalho, em uma casa, eram as de classe inferior e não importava o tipo de trabalho por elas realizado, visto que sempre estariam condicionadas à condição social de seus maridos. Essas ideias da autora voltariam a ser defendidas com veemência na década de 1970 por Christine Delphy, Danièle Kergoat e Joan Acker, mostrando, com isso, o quanto Gilman estava à frente de seu tempo.

Uma das ideias centrais de *Mulheres e economia: um estudo da relação econômica entre homens e mulheres como fator da evolução social* é que a dependência econômica das mulheres em relação aos homens era uma das principais fontes de sua opressão e subjugação na sociedade. Gilman argumentava que, para alcançar a verdadeira emancipação feminina, era essencial que as mulheres fossem economicamente independentes.

Além disso, a autora abordou questões mais filosóficas relacionadas à identidade, à autonomia e à liberdade das mulheres. Em suas obras, ela explorou as ramificações psicológicas da opressão das mulheres, especialmente em relação à saúde mental, destacando a importância da autodeterminação e da expressão individual.

Gilman também oferecia uma visão utópica de uma sociedade na qual as mulheres teriam igualdade de oportu-

nidades e participação plena na vida pública. Sua proposta de reforma social e econômica refletia uma filosofia pragmática e progressista, fundamentada na crença de que mudanças sociais significativas eram necessárias para alcançar a verdadeira igualdade de gênero, ideias que puderam ser vistas em seu romance *Herland, A terra das Mulheres*, publicado em 1915. Sobre esse livro, Seixas (2021, p. 11) aponta que “Charlotte Perkins Gilman parece ter-se aproveitado da ficção para explorar suas próprias ideias sobre tais assuntos, já que encarava como um fardo para a mulher a obrigatoriedade de ser mãe e cuidar dos filhos”.

Para Gilman, a divisão tradicional do trabalho, na qual os homens eram os principais provedores financeiros enquanto as mulheres eram confinadas ao trabalho doméstico não remunerado, era injusta e prejudicial para ambos os sexos. Ela via a emancipação econômica das mulheres como uma questão crucial não apenas para a justiça social, mas também para o bem-estar geral da sociedade. Gilman propunha várias reformas para promover a independência econômica das mulheres, incluindo:

- ¶ acesso à educação - defendeu o acesso igualitário das mulheres à educação formal, permitindo que elas adquirissem habilidades e conhecimentos necessários para competir no mercado de trabalho;
- ¶ oportunidades de emprego - advogou por uma ampla gama de oportunidades de emprego para as mulheres, além das ocupações tradicionalmente associadas ao sexo feminino, argumentando que elas deveriam ter liberdade para escolher suas carreiras com base em suas habilidades e interesses individuais;
- ¶ remuneração justa - destacou a importância de garantir que as mulheres recebessem salários justos e iguais em comparação com os homens pelo mesmo trabalho realizado;
- ¶ reformulação da família - propôs uma reorganização das estruturas familiares tradicionais, de modo que tanto

homens como mulheres compartilhassem igualmente as responsabilidades domésticas e parentais.

*Women and Economics* foi uma obra pioneira em seu tempo, desafiando as concepções convencionais sobre o papel das mulheres na sociedade e defendendo mudanças radicais para alcançar a igualdade de gênero.

Nascida em uma época em que nenhum olhar era direcionado às mulheres, usou de uma voz potente e necessária para denunciar o sistema patriarcal e o controle exagerado sobre as mulheres. Podemos observar que a história do feminismo traçou um caminho tortuoso para compreender que não basta ser “defensor da equidade política, social e econômica dos gêneros”, é preciso ser também das diferentes culturas e cores para que a equidade seja atingida de forma plena e colaborativa, sendo que Gilman mostrou-se simultaneamente progressista ao denunciar alguns tratamentos e expectativas misóginas e eugenistas ao assumir uma explicação pseudocientífica para a pobreza e as “raças humanas”, trazendo isso à literatura.

Em 1906 foi publicado o artigo “A morte do matrimônio” (*The Passing of Matrimony*), cuja temática principal foi a carreira profissional para as mulheres. A autora argumenta que, para aquelas que tinham o desejo de seguir uma carreira profissional, só lhes restava o celibato. Na verdade, uma nova reestruturação da sociedade foi uma das ideias propostas pela autora, assim como uma nova organização da casa, terceirizando alguns cuidados e criando creches/escolas, que tinham a intenção de liberar a mulher dos afazeres domésticos. Observemos um trecho do artigo “A morte do matrimônio”: “As mulheres do nosso tempo estão desenvolvendo rapidamente poderes e aptidões, interesses e aspirações que foram proibidos por muito tempo. [...] Para garantir a saúde da alma, elas precisam exercitar plenamente as potencialidades humanas” (Daflon; Sorj, 2021, p. 119).

Percebe-se que Gilman defendeu ideias que estão muito à frente de seu tempo, uma vez que em 1906, data em que o artigo foi publicado, a sociedade capitalista enaltecia a visão patriarcal

de mulher submissa ao marido e a hierarquia entre os sexos. Porém, com o acesso à escrita e à leitura para muitas mulheres, a consciência de sua subalternidade foi aumentando, desperdando, aos poucos, a vontade de conquistar seu próprio emprego e seu salário.

Charlotte Perkins Gilman teve seus livros traduzidos para várias línguas, além de uma importante escritora, foi uma figura muito relevante para o movimento feminista, por defender ideias que só viriam a ser discutidas novamente na década de 1960, com a segunda onda feminista.

## Referências

BARBOSA, Ana Paula Herculano. *Um grito de socorro de Charlotte Perkins Gilman: a loucura feminina e sua relação com o espaço no conto "The Yellow Wallpaper"*. 2020. 70 f. Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa) - Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2020. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/17939>. Acesso em: 15 jun. 2024.

DAFLON, Verônica Toste; SORJ, Bila. *Clássicas do pensamento social: mulheres e feminismos no século XIX*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

HAUBERT, L. E. As Filósofas do Pragmatismo Clássico: uma introdução. *Cognitio: Revista de Filosofia*, [s.l.], v. 23, n. 1, p. e56255, 2022. DOI: 10.23925/2316-5278.2022v23i1:e56255. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/56255>. Acesso em: 15 jun. 2024.

HEDGES, Elaine R. Posfácio. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. p. 71-110.

MCCANN, Hannah et al. *O livro do feminismo*. Tradução de Ana Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

NADAS, Sophie. Charlotte Perkins Gilman e o feminismo na literatura gótica e utópica. *Academia.edu*, 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/43425912/Charlotte\\_Perkins\\_Gilman\\_e\\_o\\_feminismo\\_na\\_literatura\\_g%C3%B3tica\\_e\\_ut%C3%B3pica](https://www.academia.edu/43425912/Charlotte_Perkins_Gilman_e_o_feminismo_na_literatura_g%C3%B3tica_e_ut%C3%B3pica). Acesso em: 13 abr. 2023.

SEIXAS, Heloisa. Transgressora na vida e na morte. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outras histórias*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021, p. 7-14.

# O gótico botânico na contística de Charlotte Perkins Gilman

Cristina Löff Knapp  
Daiane Bernardi

*Os pendões floridos dos velhos pés de lilás, laburno e espirea roçavam de leves as janelas do segundo andar. As plantas sobreviventes no jardim formavam grandes moitas descuidadas ou amplos canteiros disformes. Um trepadeira enorme cobria toda a frente da casa. Era uma velha glicínia, cujo tronco, grande demais para ser chamado de caule, erguia-se em um dos cantos do alpendre, junto à escadaria de acesso.*

*Charlotte Perkins Gilman*

## Considerações iniciais

A proposta deste capítulo é compreender como acontece a construção do *locus horribilis* no conto “A glicínia gigante”, de Charlotte Perkins Gilman, narrativa publicada pela primeira vez em 1891, a fim de evidenciar como o ambiente gótico está caracterizado no final do século XIX. Essas publicações que estão ambientadas no terreno do gótico já começam a entrar em decadência apontando futuras transformações no gênero.

Ao longo da Era Vitoriana a temática do gótico foi crescendo cada vez mais. As histórias de fantasmas, castelos assombrados e fantasmas foram ganhando o gosto de todos. Todavia, o gênero gótico foi sofrendo algumas transformações até chegar à Era Contemporânea. França e Nestarez (2022, p. 10) assinalam que o gótico está relacionado ao Iluminismo, trazendo à tona o pensamento ocidental. Como salientam os autores: “A ficção gótica dá continuidade a uma prática primordial do ser humano: usar a faculdade da imaginação para produzir narrativas que nos

ajudem a lidar com nosso assombro diante do mundo que nos cerca” (França; Nestarez, 2022, p. 13).

Esse assombro diante das situações mundanas pode ser visto no conto de Gilman intitulado “A glicínea gigante”. Como estamos diante de uma narrativa do final do século XIX – o conto foi escrito em 1891 –, o gótico não está mais em alta, e já temos algumas mudanças significativas em sua estruturação, porém ainda permanece a ambiguidade e a ideia de uma casa/mansão mal-assombrada.

Dessa forma, nosso principal objetivo é analisar o conto “A glicínea gigante”, de Charlotte Perkins Gilman, publicado no periódico *The New England Magazine*, com a finalidade de focar a construção do *locus horribilis* em uma narrativa no final do século XIX. A pesquisa é de caráter bibliográfico ancorada nos estudos de gênero, especificamente no resgate de escritoras e na teoria do insólito. Para tanto, faremos um percurso pela teoria do gótico e do gótico botânico para entender como a ambientalização do horror colabora para a discussão de temas tabu. Sendo assim, apoiaremos nossa discussão nas considerações de Oscar Nestarez (2022), Bruno Anselmi Matangrano (2022), Jean Delumeau (2009).

## O gótico e o gótico botânico

O século XVIII marca o surgimento da literatura gótica, especificamente, a partir da publicação da obra *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, em 1764. Nestarez (2022, p. 23) informa que o termo gótico vem de godos, tribos germânicas, e significa “bárbaros”, ligando-se à Era Medieval. França e Nestarez (2022, p. 13) salientam que o “gótico – com suas convenções, seus ‘maneirismos’ e seus prazeres estéticos negativos [...] é o resultado de uma visão crítica do mundo eivada por um sentimento avassalador de degradação e de ruína civilizacional”.

A literatura gótica tinha como um dos seus princípios, e talvez ainda o tenha, causar medo, elemento que não é condição *sine qua non* para que se instaure, por exemplo, o fantástico, um outro ramo da vertente insólita. As narrativas caracterizadas



com a ambientação gótica pressupõem alguns elementos como fantasmas, casas mal-assombradas, masmorras, entre outros, embora com o passar dos anos estes foram mudando a sua intensidade nas histórias góticas.

O gótico surge em meio ao Iluminismo, o que, segundo França (2015), parece incoerente, uma vez que o período do Iluminismo estava mais relacionado ao objetivismo, a razão, deixando de lado as emoções. O gótico é um gênero que lida com as emoções, visto que provoca o medo, o horror, as ambiguidades e as incertezas do humano. Nas palavras de Silva e Santos (2024, p. 04), “gótico é uma outra versão, com características mais sombrias, da realidade que vivemos, ou ainda, uma perspectiva metafórica que contém o verdadeiro significado do real”.

Porém, perguntamo-nos: quando escrita por mulheres, a narrativa gótica tem as mesmas características do gótico tradicional escrito por homens? Santos (2022) elucida que o gótico feminino tem sua própria maneira de se expressar, visto que está focado em trazer à baila os interesses do sujeito feminino. Com isso, o ambiente central será o doméstico, além de ter como personagem principal, que geralmente será a protagonista, uma mulher e, obviamente, como sujeito transgressor o sexo oposto – no caso, o homem.

Além disso, as mulheres que escrevem literatura gótica, segundo as observações de Santos (2022, p. 125), priorizam temas que estão relacionados à “perseguição à donzela em perigo; o confinamento feminino; os problemas relacionados ao matrimônio e a loucura e/ou morte das personagens femininas ao final das narrativas como punição à perda da virtude”. Ademais, existem três elementos que são característicos e podem ser constitutivos das narrativas com estrutura gótica, sejam elas escritas por homens ou por mulheres, segundo assinalam França e Nestarez (2022): o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa.

O *locus horribilis* é uma forma de caracterizar espaços arbitrários sufocantes que podem vir a interferir na construção dos

personagens que lá habitam. O espaço rural e o urbano podem servir de ambientação para tal peculiaridade do gótico. Além disso, esse *locus horribilis* é fundamental para trazer à tona o sentimento de medo, que, segundo França e Nestarez (2022, p. 13), é “a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o ser humano moderno – experimentam ante o espaço físico e social que habitam”.

Já os atos fantasmagóricos do passado estão relacionados ao entendimento que se tem atualmente dos eventos do passado. Como elucidam França e Nestarez (2022, p. 14), a vida acelerada das pessoas provoca “a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos”. Dessa forma, o passado retorna com algo aterrorizante “em que o protagonista é vitimado por atos pretéritos perpetrados por ele ou por um membro da família”. Também é possível identificar na narrativa gótica a personagem monstruosa, que nas palavras dos autores são:

Os monstros ficcionais são a corporificação dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar, e uma de suas principais funções na narrativa é encarnar a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o bem e o mal o humano e o inumano, a razão e a loucura (França; Nestarez, 2022, p. 14).

Esses monstros ficcionais que aparecem nas narrativas góticas, ao longo dos anos, vão perdendo a sua intensidade. Assim, os fantasmas e o fantasmagórico, da mesma forma que os espectros ou o barulho de correntes, já não causam tanto medo ou pavor. Isso, porque o gótico no *fin-de-siècle* XIX passa por algumas transformações. França (2015, p. 17) reforça que “os monstros e os loci horribiles constituem ameaças não apenas físicas, mas sobretudo cognitivas, pois abalam nossas concepções de mundo ao transgredirem as crenças morais e as categorias conceituais pelas quais compreendemos a realidade”.

Além dessas categorias que podem aparecer na literatura gótica, Nestarez (2024, p. 70) pontua que “na ficção gótica predominam truques cênicos, como alçapões, passagens secretas e fantasmagorias diversas; grassam, também, personagens de

natureza comumente estanque, sempre heroicas ou sempre cruéis”. Esses elementos goticizantes, para usar a expressão de Nestarez (2024), são relevantes para criar o efeito gótico na narrativa, e em alguns casos podem aparecer bem marcados. Para Lovecraft (2020, p. 19), “a atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação”.

Nestarez (2024, p. 72) salienta que as narrativas góticas têm caráter ficcional e possuem técnicas narrativas complexas “capazes tanto de legitimar os eventos metaempíricos no plano da diegese quanto de promover o embate dialógico entre visões de mundo discordantes”. Dessa forma, as narrativas góticas trazem à tona uma mescla de assuntos que podem ir desde questões políticas até culturais. E essa junção pode ser feita juntamente com “recursos simbólicos e outros processos convencionais de criação artística, o que leva o gótico a ser constantemente confundido com uma forma artística antirrealista” (Nestarez, 2024, p. 72). Para Fratucci (2018, p. 10), “o gótico é, portanto, um efeito da narrativa que trabalha com a sugestão do medo e do terror, com ambivalências que permeiam a narrativa, colocando em cheque nossa percepção de realidade”.

Também é importante frisar uma outra categoria de gótico, ou seja, uma vertente dentro desse ambiente assim caracterizado: o gótico botânico, como denomina Bruno Matangrano no prefácio à obra *Mestres do Gótico Botânico* (2022), que também pode ser chamado de terror vegetal ou plantas fantásticas. Essa nomenclatura surgiu no final do século XIX, quando se considerou que as plantas não eram tão inofensivas como pareciam. O gótico botânico é um subgênero, nascendo de uma provocação que combina elementos do gótico com a botânica, explorando temas como a natureza sombria e misteriosa das plantas, os jardins secretos ou proibidos e os mistérios ocultos da flora, como pontua Matangrano (2022).

Nesse aspecto, pode-se mergulhar em lendas e mitos relacionados a plantas, como ervas venenosas, florestas encantadas ou jardins assombrados. Aqui também se examina a

interseção entre a beleza e a morte na natureza, bem como a maneira como as plantas são associadas aos temas macabros. Encontram-se descrições atmosféricas de jardins exuberantes e exóticos, habitados por criaturas estranhas e plantas enigmáticas. Elementos de suspense, mistério e terror normalmente aparecem entrelaçados com o estudo científico das plantas e sua ecologia. Entendemos o gótico como sendo uma estética amparada pela caracterização de um modo narrativo específico, relacionado à construção de imagens e atmosferas e à abordagem de determinados temas, com a presença do grotesco ao sublime e o detalhamento de cenários e personagens, não se limitando a uma estrutura fixa.

E a literatura botânica ganha espaço no final do século XIX, quando uma grande quantidade de narrativas surge com essa temática, sendo reflexo do período sociocultural no qual mudanças ocorreram, como, por exemplo, as descobertas científicas.

Essas descobertas alimentam a curiosidade e a imaginação dos escritores, principalmente ao se depararem com as teorias evolutivas, exibindo uma jornada fascinante e um pouco arrepiante por meio do reino das plantas. Nesse reino, a beleza e o perigo podem se manifestar em cada folha e pétala. Além disso, muitas criaturas eram diariamente descobertas, criando-se a especulação sobre o mistério das impenetráveis selvas tropicais e o que poderia lá se criar. Esse temor e essa curiosidade ante o reino vegetal e animal produziram muitos efeitos, e se popularizou o assunto das plantas carnívoras e trepadeiras, com estudos de Charles Darwin (1809-1822).

O gótico e suas vertentes, assim como o fantástico, engloba um sentimento que atravessa os séculos: o medo. Como afirma H. P. Lovecraft (2020, p. 15) na introdução da sua obra *O horror sobrenatural em literatura*: “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido”. O medo é um sentimento de defesa do ser humano, um dos mais primitivos. França (2011)

salienta que o medo está relacionado com a consciência de finitude do homem.

O sentimento de medo, mesmo que sentido de modo ficcional, é sempre visto como uma ameaça à estabilidade das nossas ações. O medo é aquilo que desaloja o ser humano, mesmo que ficcional, é uma representação de uma ameaça, de uma angústia, ou até mesmo o medo de outro ser ficcional. Ainda nas palavras de França (2011), está associado a algo singular, a um sofrimento que não acontece no presente, mas que poderá vir a acontecer, gerando a incerteza e o desespero. Esse sentimento, além de se manifestar na literatura fantástica, também está presente no gótico, como podemos ver no conto “A glicínia gigante”, de Gilman.

## Charlotte Perkins Gilman e o gótico no *fin-de-siècle* XIX

O conto “A glicínia gigante” narra duas histórias paralelas, as quais se relacionam. Na primeira, a protagonista (que não sabemos o nome) vive um conflito envolvendo seus pais, Sr. e Sra. Dwining, devido ao fato de a moça ter engravidado antes de casar. Assim, ela é considerada uma vergonha para a família e é ameaçada de ter que se casar com o primo antes de voltarem para a Inglaterra. É importante considerarmos que a família mora em uma casa e que, em seu jardim, uma linda e grande glicínia está sendo cultivada. Ademais, a primeira parte termina com um final em aberto.

Por outro lado, a segunda parte do conto narra uma história envolvendo três casais: George e Jenny, Kate e Jack e Susy e Jim, que, aparentemente, decidem alugar a mesma casa, cem anos depois, para a temporada de verão. No início, apenas Jenny tem a crença de que a casa é mal-assombrada, ideia que não é bem aceita pelos homens, porém ela consegue convencer, aos poucos, que coisas estranhas acontecem, como o formato da glicínia se assemelhar ao de um corpo contorcido. Assim, é certo que existem fantasmas na casa. No fim, os fatos estranhos

se confirmam, pois os casais encontram o cadáver tanto da jovem Dwining quanto do seu bebê.

Após esse breve resumo do conto é possível focalizarmos a nossa análise em alguns aspectos importantes responsáveis por construir o *locus horribilis* na diegese de Gilman. Um dos aspectos que leva a essa caracterização de gótico é a descrição do ambiente, seja da casa, seja do jardim, como podemos perceber nesses trechos:

O grande portão central soltara-se das dobradiças enferrujadas, e haviam crescido árvores no longo do caminho de entrada, mas uma trilha estreita dava pistas de uso constante, e por ela caminhou a senhora Jenny, seguida por seu obediente George. As janelas da frente da velha mansão estavam nuas, mas em uma ala dos fundos encontraram cortinas brancas e portas abertas (Gilman, 2019, p. 13).

Haviam explorado a casa de alto a baixo, do grande cômodo que havia no sótão, sem nada além de um berço frágil, ao poço que se abria no porão, desprovido de mureta e com uma corrente enferrujada que sumia na escuridão impenetrável (Gilman, 2019, p. 14).

A alusão ao *locus horribilis* pode ser percebida na descrição do ambiente da casa, tanto no seu interior como no exterior. Temos uma grande casa, com um porão que contém um poço, assim como um sótão. Isso tudo lembra a atmosfera gótica, sombria e perturbadora.

Como enfatizamos anteriormente, a primeira história focaliza a conversa do Sr. e da Sra. Dwining, no alpendre da casa, observando a beleza da trepadeira glicínia, presente que o marido deu à sua esposa. A mãe da protagonista comenta com o pai que a trepadeira cresce muito, ao que o pai compara a magnitude da planta à vergonha que a jovem lhe deu, porque ficou grávida antes do casamento.

Interessante que a trepadeira plantada no alpendre vai crescendo cada vez mais, assim como a vergonha da família, e desde as primeiras descrições da planta já é possível verificar a sua humanização: “e a lua nascente projetou sombras tênues sobre as folhas novas, como dedos pequeninos que se estendem

por sobre as tábuas largas e pesadas do piso de carvalho” (Gilman, 2019, p. 12). Depois de passados cem anos, já na segunda parte da narrativa, novamente a humanização da planta volta, agora com toda a força e magnitude: “Dê só uma olhada nesse tronco enorme da glicínia, subindo pelos degraus da escada! Parece exatamente um corpo contorcendo-se... encolhido... suplicante!” (Gilman, 2019, p. 15).

A trepadeira humanizada foi crescendo, escondendo e sufocando o sujeito feminino submisso e censurado pelo pai opressor. É a planta que oculta o corpo da moça morta cem anos antes. Vamos retomar aqui as considerações de Matangrano (2022, p. 23) sobre o gótico botânico:

Uma literatura de pendor fantástico se revela na constatação de que, no fim do século XIX, uma grande quantidade de narrativas se valeu dessa temática. E não é por acaso: trata-se de um reflexo das mudanças histórico-sociais, de recentes descobertas científicas e, acima de tudo, do impacto da teoria evolutiva.

Vale lembrar a simbologia da glicínia, visto que é possível encontrarmos a flor nas seguintes cores: branco, lilás, rosa, lavanda e celeste. Glicínia lilás significa paixão, beleza escondida, intelecto, sagacidade e devoção. Glicínia lavanda significa delicadeza, refinamento, elegância, fortuna e realeza. No Japão, a glicínia é um símbolo de longevidade, visto que existem plantas que já viveram 144 anos ou mais. No geral, a flor glicínia tem um significado relacionado ao amor, pois foi utilizada durante a Era Vitoriana com o intuito de presentear. Assim, a pessoa queria dizer “*I cling to you*” (Eu me agarro em você), tendo em vista o padrão de crescimento da árvore, o qual era “agarrado”. E essa expressão de agarrar-se é explorada no conto em questão.

A glicínia fechava todo o segundo andar do alpendre com sua parede trançada de ramos e folhas e percorria o beiral, segurando a calha que no passado a sustentara. Ela sombreava todas as janelas com um verde pesado, e os ramos pendentes de flores perfumadas formavam uma onda arroxeadada que ia do telhado ao chão (Gilman, 2019, p. 14).

A glicínia agarrava a casa e escondia a atrocidade cometida contra o sujeito feminino. E mais uma vez o *locus horribilis* caracteriza o ambiente gótico, visto que as raízes da planta estão no porão e é justamente lá, na escuridão, “no abraço esmagador das raízes da grande glicínia, [que] jaziam os ossos de uma mulher, de cujo pescoço ainda pendia uma pequenina cruz escarlate e uma fina corrente de ouro” (Gilman, 2019, p. 20).

A narrativa de Gilman lembra uma estrutura caracol, encerrando-se com as mesmas informações que temos em seu início: “Os dedos nervosos vacilaram, fecharam-se ao redor de um pequeno crucifixo de cornalina que lhe pendia do pescoço” (Gilman, 2019, p. 11). Ao confrontarmos-nos com o que foi achado nas raízes da glicínia ao final do conto, constatamos tratar-se da mesma pessoa, a jovem que foi morta, talvez pelo pai, visto que teve um filho antes de casar-se. A planta vai crescendo e sufocando, com seu abraço esmagador, a moça que foi sufocada pelo pai, como se a glicínia representasse o abraço sufocante do homem encobrindo algo que lhe causou vergonha: a filha desonrada e a recusa em casar-se com outro homem. Isso pode ser visto também na primeira parte da história:

E temos motivo de sobra para gratidão, já que o primo dela ainda está disposto a desposá-la. [...] – E se ela não o quiser? Ele é um homem grosseiro, e ela sempre o rejeitou.

– Estás louca, mulher? Ou ela se casa com ele antes de partirmos amanhã, ou vai ficar para sempre naquele quarto (Gilman, 2019, p. 12).

A narrativa ilustra a ideia do confinamento, que segundo Santos (2017) é uma das características do gótico feminino. Como o ambiente privado era o reduto do sujeito feminino, o *locus horribilis* é constituído pela casa. Virgínia Woolf (2019, p. 12) salienta que “mesmo no século XIX, uma mulher vivia quase que exclusivamente em sua casa e em suas emoções”. Dessa forma, é comum que o ambiente que serviria de opressão para a mulher fosse a casa. Como Woolf pontua na obra *Mulheres e ficção*, os ambientes que eram descritos nos roman-

ces escritos por mulheres tinham a casa como mote central. Santos (2022, p. 127) elucida que

A vivência quase exclusivamente doméstica permitiu que as escritoras enxergassem potencial fóbico no cotidiano familiar. [...] a casa e o ambiente doméstico são arquitetados como cenários sombrios e opressivos, no qual a mulher encontra-se confinada – metafórica ou literalmente – e sujeita a inúmeros tipos de violências físicas e psicológicas.

Assim, é na casa, no ambiente privado, que a jovem é aprisionada e acaba por morrer. Como informa Vidal (1996, p. 8), a composição da diegese gótica é composta por “peripécias que se sucedem em lances dramáticos: suspense, medo, terror, castigos cruéis, mortes pavorosas”. Todavia, o conto de Gilman, publicado ao final do século XIX, traz em sua essência o *locus horribilis* das tradicionais narrativas góticas, com uma roupagem de *fin-de-siècle* XIX, com uma segunda narrativa cujos personagens, de certa forma, os homens, não acreditam no sobrenatural e estão à procura de uma casa mal-assombrada para alugar.

Essa segunda parte da narrativa faz alusão aos fantasmas, ao sobrenatural. Interessante que os homens riem da situação e é das mulheres a iniciativa de procurar o fantasma, visto que o próprio George afirma que Jenny ficou desapontada porque não havia assombrações naquela casa, ao que a moça insiste: “Não vão me dizer que uma casa como esta, com um jardim destes, e um porão como este, não é assombrada!” (Gilman, 2019, p. 15).

O ambiente propiciando o efeito gótico é ressaltado, no conto, somente pela voz narrativa das mulheres. São elas capazes de evidenciar que a casa é o *locus horribilis*, porém reforçamos que esse mesmo *locus* tem a força da natureza trazendo à baila o gótico botânico, como vemos nas seguintes passagens:

Este lugar é mal-assombrado de verdade, e não vou deixar que você faça graça sobre ele. Veja aquele arvoredor ali nomeio da grama alta, parece direitinho um vulto agachado, acuado! [...] Dê só uma olhada nesse tronco enorme da glicínia, subindo pelos degraus da escada!

Parece extremamente um corpo contorcendo-se... encolhido... suplicante! (Gilman, 2019, p. 15).

A humanização do tronco da glicínia, contorcendo-se e suplicando, pode ser associada ao corpo da jovem que estava enterrado no porão, embaixo das raízes da planta, como se pedisse para ser encontrado, como se ela tivesse suplicado para não ser morta. O conto não apresenta descrições de grandes castelos, como nas narrativas góticas do século XVIII, porém mantém alguns elementos que estabelecem a constituição do gótico. Para França e Nestarez (2022, p. 13), “o gótico é o resultado de uma visão crítica de mundo eivada por um sentimento avassalador de degradação e de ruína civilizacional”.

Frisamos que os casais que alugam a casa na segunda parte da história e procuram por uma casa mal-assombrada passam a ter sonhos com fantasmas. Lovecraft (2020, p. 16) salienta que “o fenômeno do sonho também ajudou a construir a noção de um mundo irreal ou espiritual; e, em geral, todas as condições da vida selvagem primitiva conduziam com tanta força a um sentimento do sobrenatural, que não nos deve espantar o quanto a própria essência hereditária do homem ficou saturada de religião e superstição”. Em um dos sonhos o fantasma que aparece é de uma mulher que leva o rapaz até o porão, onde ficava o poço da casa. Isso tudo é a caracterização do *locus horribilis*: porão escuro, poço que pode esconder mistérios, noite, fantasma, como vemos no trecho do conto:

Fui andando com a luz, tentando não cair prematuramente no poço. Logo cheguei a ele. Abaixei a luz e então vi, junto a meus pés... quase caí em cima dela, ou passei através, quem sabe... uma mulher, encurvada e enrolada em um xale! Ela estava segurando a corrente, e a vela iluminou suas mãos, brancas e finas, e um pequeno crucifixo pendurado no pescoço (Gilman, 2019, p. 19).

Com essa passagem verificamos a aparição do fantasma na narrativa, ou seja, do sobrenatural, que se manifesta na forma de uma mulher com um crucifixo pendurado no pescoço. A personagem da primeira parte da narrativa, que ficou grávida antes do casamento e foi trancafiada no quarto pelo seu pai,

também tinha o crucifixo. Tudo leva a crer que o fantasma é a moça que viveu na casa cem anos atrás.

Jean Delumeau (2009), na obra *História no medo no ocidente*, cita Pierre Le Loyer a respeito da diferenciação entre fantasma e espectro. Segundo Loyer, citado por Delumeau (2009, p. 124), o fantasma “é a imaginação dos furiosos insensatos e melancólicos que se convencem do que não é”, já o espectro é “uma verdadeira imaginação sem corpo, que se apresenta sensivelmente aos homens contra a ordem da natureza e causa-lhes pavor”. A aparição que temos no conto de Gilman é um fantasma, visto que não causa pavor nas personagens.

A partir disso, os casais são inundados pela curiosidade e dirigem-se ao poço para ver o que este esconde. Recorrendo mais uma vez a Lovecraft (2020, p. 17): “Quando se sobrepõe a esse senso de medo e de mal o inevitável fascínio do maravilhoso e da curiosidade, nasce um conjunto composto de emoção aguda e provocação imaginativa cuja vitalidade deve necessariamente durar enquanto existir a raça humana”.

A curiosidade move o grupo de jovens a descer ao porão e investigar o que tinha dentro do poço. “O profundo e antigo porão era muito escuro, então tiveram de levar luzes, e o poço era tão lúgubre em seu negrume que as damas recuaram” (Gilman, 2019, p. 19). Novamente entra em cena, na narrativa, a caracterização do *locus horribilis*, visto que o porão é muito escuro, lembrando a atmosfera gótica e o ambiente propício para despertar o medo da escuridão, como afirma Delumeau (2009, p. 143): “o desaparecimento da luz nos confina no isolamento, nos cerca de silêncio e portanto nos desassegura”.

O que causa o medo não é o fantasma e sim o ambiente escuro e o “negrume do poço”. Como um dos personagens afirma: “existem verdades profundas que devemos trazer à luz” (Gilman, 2019, p. 20). Lovecraft (2020, p. 19) salienta que a “atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação”. E é justamente isso o que

acontece. O balde desce para o fundo do poço e quando retorna à superfície surpreende todos:

- Que idade você calcula que ele teria, George?
- Pelo menos um século - respondeu ele. - Aquela água tem propriedades preservativas. Há calcário nela... Ah... Você quer dizer?... Não mais que um mês. Era um bebê bem pequeno. (Gilman, 2019, p. 20).

A descoberta de que o poço abrigava o cadáver de um bebê nos remete à primeira parte do conto de Gilman: a moça que teve um filho ilegítimo, que era a vergonha da sua família, que tinha o crucifixo pequeno ao redor do pescoço, que o pai trancajava no quarto e solicitava que a governanta cuidasse do bebê. Para encerrar a narrativa é revelado que nas raízes da grande glicínia estavam os ossos de uma mulher. Realmente, a casa ocultava uma história de sofrimento e dor.

## Considerações finais

A partir da análise do conto “A glicínia gigante” é possível perceber que o gótico vai assumindo características diferentes, principalmente no *fin-de-siècle* XIX. As ambientações clássicas com castelos, masmorras, porões, fantasmas e monstros foram passando por transformações. A ambientação do *locus horribilis* assume, na narrativa de Gilman, uma proporção diferenciada, relacionando-se com as mudanças da sociedade.

Dessa forma, temos a presença do gótico botânico que se expressa com a glicínia e o gótico feminino, já que a narrativa foi escrita por uma mulher. Assim, a primeira parte do conto focaliza uma moça que teve um filho ilegítimo e um pai opressor, que manda trancafiar a filha no quarto e lhe impõe casamento com um primo violento.

Na segunda parte temos um grupo de jovens que, de certa forma, está em busca de uma casa mal-assombrada para passar as férias e não acredita em fantasmas e sobrenatural. Como afirma Argel (2019, p. 08) no prefácio à obra *O papel de parede amarelo e outros contos*, a respeito das personagens na narrativa “A glicínia gigante”, “na casa construída e controlada

por homens, são as mulheres as primeiras a reconhecer que a mansão tem uma história oculta a qual devem investigar”.

Com isso, compreendemos que a narrativa gótica de Gilman traz à tona uma caracterização de *locus horribilis* inovadora, ou seja, os fantasmas e os castelos não são mais a prioridade para ocasionar o gótico. Temos uma narrativa híbrida, denunciando os abusos que o sujeito feminino sofria na sociedade patriarcal mesclada à nova categoria do gótico: o gótico botânico, cujo elemento sobrenatural, além de a aparição do fantasma estar relacionada ao poder humanizado da planta glicínia.

## Referências

ARGEL, Martha. Prefácio. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outros contos*. São Paulo: Via Leitura, 2019. p. 7-10.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Cia, das Letras, 2009.

FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas no Brasil. In: CHIARA, A.; ROCHA, F. D. (Org.). *Literatura Brasileira em Foco VI: em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. p.133-146.

FRANÇA, Júlio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: FRANÇA, Júlio (Org.). *Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional; II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional*. Simpósio 2: O medo como prazer estético: o insólito, o horror e o sublime nas narrativas ficcionais. Insólito, mitos, lendas, crenças. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 58-67. Disponível em: [http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII\\_painel\\_II\\_enc\\_nac\\_simposio\\_2.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_painel_II_enc_nac_simposio_2.pdf). Acesso em: 26 mar. 2020.

FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar. Apresentação. In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ *Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]*. São Paulo: Fósforo, 2022.

FRATUCCI, Amanda da Silveira Assenza. A maquinaria gótica na construção do fantástico do século XIX: Théophile Gautier e Villiers de Lisle-Adam. In: FRANÇA, Júlio (et. al). *Estudos do gótico*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018, p. 8-26.

GILMAN, Charlotte Perkins. A glicínia gigante. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outros contos*. São Paulo: Via Leitura, 2019. p. 11-20.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2020.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. Prefácio. In: BLACKWOOD, Algernon *et al.* *Mestres do gótico botânico e outros suspenses venosos*. Tradução de Luís Henrique Barista. São Paulo: Editora Wish, 2022.

MORAES DA SILVA, Ana Carolina.; ARAUJO SANTOS, Naiara Sales Araújo. Tradição literária gótica em Humberto de Campos. *Cenas Educacionais*, [s.l.], v. 7, p. e17735, 2024. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/cenaseducacionais/article/view/17735>. Acesso em: 2 maio. 2024.

NESTAREZ, Oscar. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autoria*. 2022. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

NESTAREZ, Oscar. Gótico: o medo e o pessimismo como propulsores da criação literária. *Revista USP*, São Paulo, n. 140, p. 63-74, jan./mar. 2024.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. O confinamento como tópos do gótico feminino. *Abusões*, [s.l.], v. 19, n. 19, 2022. DOI: 10.12957/abusoes.2022.65311. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/65311>. Acesso em: 15 jun. 2024.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

MORAES DA SILVA, Ana Carolina; ARAUJO SANTOS, Naiara Sales. A tradição literária gótica em Humberto de Campos. *Cenas Educacionais*, [s. l.], v. 7, p. e17735, 2024. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/cenaseducacionais/article/view/17735>. Acesso em: 6 set. 2024.

VIDAL, Ariovaldo. Apresentação. In: WALPOLE, H. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. In: WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2019, p. 9-19.

# “O Papel de Parede Amarelo”: atos performáticos e feminização da Psiquiatria

Júlia Blenda Pombeiro Bonella

*O amarelo desse papel de parede é estranho demais! Ele me faz pensar em todas as coisas amarelas que já vi. Não as coisas belas, como flores silvestres, mas coisas amarelas velhas, ruins e podres.*

*Charlotte Perkins Gilman*

## Introdução

Sendo inicialmente publicado, em 1892, como conto pertencente à literatura do horror, a narrativa “O papel de parede amarelo”, de Charlotte Perkins Gilman, traz uma abstração autobiográfica do gênero fantástico cuja temática central reside na sátira de costumes ao levar em pauta a crítica à articulação terapêutica baseada em contingência de gênero frente ao transtorno de depressão pós-parto. A narrativa, em primeira pessoa, parte da premissa da mudança temporária de um casal para uma locação remota e da instalação da protagonista no quarto de papel de parede que concede título à obra, a fim de promover um ambiente de recuperação puerperal. Nesse contexto, o enredo reflexivo discorre sobre a construção metafórica entre a percepção subjetiva de aversão ao papel de parede amarelo e a consciência de piora e agravamento clínico da protagonista frente à submissão terapêutica acreditada – o papel submisso performático de maternidade.

Ao reavaliar o pioneirismo de determinação diagnóstica e abordagem terapêutica frente aos transtornos puerperais ao longo do século XIX, é possível compreender a depressão

pós-parto como um fenômeno de transgressão à expectativa de comportamento moral historicamente atribuído à performance de gênero; assim, com base nas perspectivas teóricas de disciplinamento social feminino – (1) a domesticação das mulheres e a redefinição de feminilidade e (2) a imposição de atos performáticos como função social constitutiva de gênero como condições históricas para (3) a feminização da Psiquiatria diante de comportamentos divergentes da expectativa social –, o presente artigo tem por objetivo à análise da representatividade literária do transtorno puerperal de depressão pós-parto no conto “O papel de parede amarelo” (1892), de Charlotte Perkins Gilman (2021).

Diante da atenta revisão bibliográfica das obras trabalhadas, o capítulo dissertado fragmenta e desenvolve a discussão em três seções: inicialmente, é proposta a introdução ao condicionamento histórico do processo social de redefinição de feminilidade e domesticação feminina, desenvolvidos na obra *Calibã e a bruxa: mulheres corpo e acumulação primitiva* (2004), de Silvia Federici (2021), em paralelo ao contexto narrativo do conto de Charlotte Perkins Gilman; em seguida, são apresentados os conceitos elaborados no artigo “Atos performáticos e constituição de gênero” (1988), de Judith Butler (2019), abordados a fim de avaliar de que forma o trabalho reprodutivo é performado pela protagonista na construção psicológica do conto; e, por fim, a perspectiva de Magali Engel (2004) no trabalho “Psiquiatria e feminilidade” é apresentada com o intuito de identificar como o desempenho da maternidade é imposto em contraponto ao transtorno puerperal de depressão pós-parto denunciado no conto de Gilman.

Dessa forma, a relevância do estudo apresentado consiste em sugerir novas perspectivas de análise para representação da depressão pós-parto na literatura de Charlotte Perkins Gilman – construída a partir de uma narrativa reflexiva e absorta em um enredo de pauta psicológica. Assim, apesar da publicação inicial de crítica incógnita sob um contexto social hostil à articulação e ao debate público frente aos transtornos puerperais,

na atualidade, o conto “O papel de parede amarelo” permite interpretações que reconstróem o contexto histórico do disciplinamento social feminino de redefinição de feminilidade e imposição ao trabalho reprodutivo por meio da performatização da maternidade – levando em pauta novas discussões acerca do potencial de interpretação literária do transtorno de depressão pós-parto.

## Redefinição de feminilidade e domesticação feminina

Ao reintroduzir o conceito de “acumulação primitiva” desenvolvido por Karl Marx em *O Capital* (1867) na obra *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, Silvia Federici (2021) inaugura a reconstrução do entendimento do processo político que sustenta e viabiliza as relações econômicas capitalistas sob a perspectiva revolucionária de divisão sexual do trabalho baseada na histórica exclusão das mulheres do acesso ao trabalho assalariado e na subordinação destas aos homens. Nesse contexto, ao afirmar a compreensão social de identidade sexual como suporte específico e determinante das relações de trabalho, Federici expõe a tese da construção da “feminilidade” como uma função social que invisibiliza a condição exploratória de produção de força de trabalho reprodutivo sob o pretexto de destino biológico feminino. Sendo assim, ao longo dos artigos que compõem a segunda seção da obra, “Acumulação do trabalho e degradação das mulheres”, Federici apresenta o desenvolvimento crítico de redefinição e alienação de corpos femininos e de processo social de domesticação feminina.

A fim de estabelecer o vínculo histórico de transição econômica para o modo de produção capitalista e o mecanismo de acumulação primitiva descrito por Marx em *O Capital*, Federici (2021) remonta o cenário do processo dos cercamentos de privatização de terras e da introdução ao mercado de trabalho assalariado durante a Baixa Idade Média europeia no século XVII. Em contrapartida, ao expor a restrição à mão de obra masculina do acesso ao trabalho remunerado após a ex-

propriação de terras do campesinato, a autora inaugura a tese de divisão sexual de trabalho com a concentração do trabalho feminino nas atividades reprodutivas em âmbito doméstico – submetendo, portanto, a dependência feminina à condição de acesso ao capital restrita aos homens. Nesse contexto, a autora conclui que o mecanismo de acumulação primitiva introduzido com a divisão sexual do trabalho foi a legitimação da exploração não remunerada do trabalho reprodutivo como função social de determinação biológica – e a criação da “dona de casa” e da “carreira do casamento”.

Sob perspectiva paralela, ao analisar as nuances narrativas que caracterizam a reconstrução da temporalidade histórica na qual o conto “O papel de parede amarelo” está inserido, é possível perceber que a autora Charlotte Perkins Gilman expõe uma contextualização de dinâmica de enredo na qual fica evidente o empenho em usar o recurso de enclausuro domiciliar da protagonista no cômodo que concede título à obra como recurso terapêutico. Dessa forma, ao revelar a sugestão do contexto de convalescença ao transtorno de depressão puerperal e a falha no desempenho de performances esperadas diante da condição de boa esposa, a autora expõe a relação de subordinação da protagonista à lógica de manutenção da condição biológica de trabalho reprodutivo; assim, o desenvolvimento narrativo infringente no formato de diário oculto pode ser percebido como uma resistência e insubordinação à contingência de gênero:

Ele é muito gentil e amoroso e raramente deixa que eu faça alguma coisa que não tenha sido prescrita. Tenho uma tabela para cada hora do dia. Ele tira qualquer responsabilidade das minhas mãos, e me sinto ingrata por não dar a isso o devido valor (Gilman, 2021, p. 130).

Na sequência histórica da Baixa Idade Média europeia do século XVII, e levando em conta o evento canônico de Contrarreforma que concede título à obra, Silvia Federici (2021), argumenta de que forma a Igreja Católica trouxe o arcabouço metafísico e ideológico responsável pela legitimação da Caça às Bruxas enquanto movimento social de degradação de identidade de gênero feminino e de imposição ao trabalho



reprodutivo restrito ao âmbito doméstico. Nesse contexto, ao decorrer da obra, a autora expõe o modo como as propriedades reprodutivas do corpo feminino foram ressignificadas a favor da lógica capitalista de exploração da força de trabalho sob pretexto de naturalização da maternidade como destino biológico com subterfúgio de moralidade cristã; assim, as tradicionais técnicas de controle de natalidade a partir de conhecimentos ancestrais femininos passaram a ser interpretados como atos de bruxaria, e a resistência à subordinação e o desempenho falho na prática da maternidade passaram a ser criminalizados e alvos de retaliações da Caça às Bruxas. Dessa forma, é possível assumir que a construção de identidade social feminina de subordinação ao trabalho reprodutivo foi dada por meio da apropriação coercitiva do corpo sob legitimação moral punitivista – aproximando, portanto, a construção do imaginário coletivo de “mulher” com a bruxaria e a imoralidade cristã.

Sob perspectiva paralela, em “O papel de parede amarelo” é possível perceber o fluxo reflexivo de consciência da protagonista frente ao desempenho falho de funções esperadas diante da condição de mulher – esposa e mãe. Na obra de Gilman, a construção crítica das atribuições demandadas pela personagem são expostas de forma sugestiva por meio de fragmentos narrativos que permitem a dedução construtiva de enredo pelo leitor do comprometimento da protagonista no desempenho da performance de gênero. Dessa forma, ao lançar mão da estratégia de abstenção de atividades autônomas do exercício de individualidade, como o próprio desenvolvimento da escrita no diário relatada no conto e a limitação restritiva à prática de hábitos cotidianos de repouso e alimentação, é possível assumir a intenção terapêutica de apropriação do corpo feminino a fim de garantir a manutenção de condições mínimas que propiciem o trabalho reprodutivo por meio do recurso do enclausuro. Assim, conclui-se que a característica de progressão narrativa da percepção inicial de hostilidade e aversão direcionadas ao papel de parede amarelo para excentricidade crítica e busca pela significância metafórica dos padrões visualizados no papel

surge como denúncia do detrimento frente à compreensão da condição de submissão ocupada pela protagonista.

Achei que era um bom momento para falar e disse-lhe que realmente não estava melhorando nada nesse lugar e que ele me levasse embora daqui.

- [...] mas você está melhor, querida, mesmo que não perceba. Eu sou médico, meu bem, e eu sei. Você está ficando mais corada e ganhou peso, seu apetite melhorou, e estou realmente mais tranquilo em relação ao seu estado (Gilman, 2021, p. 142).

Sendo assim, ao Silvia Federici expor o condicionamento histórico da construção social de feminilidade a partir da apropriação dos corpos femininos a favor da acumulação primitiva por meio da exploração do trabalho reprodutivo sob condicionamento coercitivo do fenômeno da Caça às Bruxas, e ao Charlotte Perkins Gilman sugerir a construção do enredo psicológico sob a narrativa psíquica da relação entre a consciência da protagonista sob a percepção do processo saúde-doença e a aversão à terapia acreditada, é possível assumir a interpretação literária de hostilidade ao papel de parede amarelo como metáfora para o recurso terapêutico de enclausuramento como domesticação feminina.

## Teoria dos atos performáticos

Em *Atos performáticos e constituição de gênero*, Judith Butler (2019, p. 212) inaugura o texto com a introdução aos conceitos da “Teoria Fenomenológica dos Atos”, adotada por Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty e George Herbert Mead, a fim de sustentar de que forma os agentes sociais são compreendidos a partir da reprodução de atos estilizados que determinam a correspondência social de identidade de gênero; sob essa ótica, é possível assumir que gênero, enquanto recurso de performance social, não é composto de uma identidade estável, e sim a partir da repetição cotidiana de determinados atos sob condicionamento coercivo e punitivista frente ao desempenho subversivo da expectativa social de gênero.

Diante disso, em “O papel de parede amarelo”, Charlotte Perkins Gilman introduz o enredo do conto sob perspectiva do comprometimento social da personagem protagonista do papel de maternidade e a atribuição patológica no desempenho falho de performance de gênero devido à sugestão de acometimento do transtorno de depressão pós-parto; nesse contexto, a narrativa do conto é desenvolvida a partir da premissa, em primeira pessoa, do enclausuro da protagonista no cômodo de papel de parede como recurso terapêutico frente ao desempenho negligente diante da expectativa performática social de gênero de atos estilizados. Vejamos dois trechos do conto:

Mas a verdade é que fico mesmo exausta – já que tenho de agir de forma tão dissimulada, para não enfrentar forte oposição (Gilman, 2021, p. 128).

E eu me ressinto muito por não poder fazer nenhuma das minhas obrigações. Queria tanto ser útil ao John, dar a ele descanso e conforto, e aqui estou, como se já fosse um fardo. Ninguém sabe o quanto tenho de me esforçar para fazer o pouco que faço – vestir a roupa, receber pessoas e coisas assim (Gilman, 2021, p. 132).

O primeiro texto desenvolvido ao longo do artigo de Judith Butler, “Sexo/gênero: visões do feminismo e fenomenologia”, traz uma exposição crítica de censura à concepção de determinação naturalista da experiência social feminina a partir do condicionamento de sexo fisiológico; sob essa ótica, o corpo feminino assume significações culturais históricas a partir da performatização de atos específicos correspondentes à compreensão social binária de gênero. Assim, ao citar Simone de Beauvoir (Butler, 2019, p. 213-214) – “não se nasce mulher, torna-se” –, a autora conclui que a concepção social de gênero é formada por uma série de atos performáticos condicionados a atributos fisiológicos secundários ao sexo – tornar-se mulher é ter colocado o corpo em sujeição à interpretação cultural de gênero.

Em seguida, no texto “Gêneros binários e o contrato heterossexual”, Butler discorre que a performance do trabalho reprodutivo desempenhado como função de gênero feminino

é mediada a partir de sanções sociais baseadas em heterossexualidade a serviço dos interesses culturais de manutenção de das condições de políticas de regulação e controle das funções reprodutivas; nesse contexto, em consonância com Michel Foucault (Butler, 2019, p. 220-221), a autora faz uma crítica à condição histórica de “heterossexualidade compulsória” secundária à sedimentação da sexualidade humana a partir da redefinição cultural normativa do trabalho reprodutivo, reforçando a lógica da responsabilidade individual de repercussão sistêmica e perpétua do espectro binário de gênero e, assim, construindo a metáfora de teatralidade da articulação do senso de realidade social a partir do desempenho de performances condicionadas ao arranjo binário.

Por fim, em “Teoria feminista: para além de um modelo expressivo de gênero” Butler (2019) conclui que a concepção social de performance de gênero é derivada de atos socialmente compartilhados e historicamente constituídos sob condicionamento coercivo e punitivista ao admitir interpretações sociais de verdadeiro ou falso diante da performance binária. Dessa forma, a autora expõe o meio pelo qual a tradição da perspectiva universal masculina promove a manutenção perpétua da restrição binária de gênero sob o contrato heterossexual em detrimento da emancipação feminina e traz a mobilização social de retaliação contra a fuga do essencialismo binário como uma denúncia à construção cultural fictícia da performance binária de gênero: “Aí vem a irmã de John. Tão boa moça, e tão gentil comigo! Não posso deixar que me veja escrevendo. Ela é uma dona de casa perfeita, cheia de entusiasmo, e não almeja mais nada na vida. Tenho certeza que pensa que estou assim por escrever!” (Gilman, 2021, p. 136).

Assim, no conjunto da obra, Butler expõe que a performance de gênero secundária ao sexo fisiológico objetiva a manutenção punitivista de certa situação histórica que permita a contínua condição de opressão das mulheres: “ser mulher é, por definição, estar em uma situação histórica de opressão” (Butler, 2019, p. 219). Sob essa ótica, é possível concluir que

a identificação social de gênero feminino é compreendida a partir de atos performáticos condicionados a atributos fisiológicos corporificados por meio de processos culturais e históricos de manutenção de atos que reforçam a condição opressiva da compreensão social de gênero feminino.

Em paralelo, ao expor a sutileza na sugestão de que o adoecimento da protagonista do conto “O papel de parede amarelo” está relacionado ao comprometimento da performance dos cuidados associados à maternidade, Charlotte Perkins Gilman traz um enredo no qual a narrativa é desenvolvida sob o contexto punitivo de atribuição de depressão pós-parto frente ao fracasso do desempenho das obrigações maternas atribuídas à protagonista; a narrativa, em primeira pessoa, revela o paradoxo de angústia vivida pela protagonista entre os sentimentos de culpa e desrealização em não cumprir com obrigações de gênero expectadas e diante do sofrimento gerado pela necessidade de ser submetida ao confinamento terapêutico.

Nesse contexto, ao Judith Butler afirmar a construção do sistema de performance social de gênero baseado na reprodução cotidiana punitivista de atos condicionados ao sexo fisiológico a serviço do contrato da heterossexualidade, e ao Charlotte Perkins Gilman sugerir um desenvolvimento narrativo sob a atribuição de depressão pós-parto da protagonista frente ao desempenho falho de cuidados expectados de maternidade, é possível concluir que a condição individual de penalização da protagonista de Gilman pela negligência na performance de atos constitutivos de gênero descritos por Butler traz uma denúncia ao contexto socialmente compartilhado e expectado de maternidade como recurso de identificação de gênero sujeito a retaliações sob atribuição patológica.

## Feminização da Psiquiatria

Ao introduzir o texto “Psiquiatria e feminilidade” (1988), disponível no livro *História das Mulheres no Brasil* (2004) organizado por Mary Del Priore, Magali Engel (2004) inaugura o artigo com a contextualização histórica do comprometimento

moralizador da Psiquiatria incipiente do século XIX. Dessa forma, ao determinar o coletivo moral do padrão de normalidade, colocando o comportamento social como suporte de mediação clínica, a atribuição de transtornos psiquiátricos aos comportamentos divergentes dos padrões esperados surge como recurso coercitivo de disciplinamento social.

Nesse contexto, o modo de produção científica de base naturalista do período foi responsável pela apropriação dos conceitos de determinismo biológico a fim de fundamentar a predisposição da fisiologia feminina à tendência à alienação mental. Sob essa ótica, é possível assumir que a falha no desempenho de performance do papel de gênero, conforme a compreensão de correspondência social, tornava factível a atribuição de transtornos psiquiátricos às condutas divergentes do padrão esperado – justificando o recurso de medidas normatizadoras que assegurassem o cumprimento social da performance de gênero.

Diante disso, em “O papel de parede amarelo” (1892), conforme anteriormente exposto, Charlotte Perkins Gilman desenvolve o enredo do conto sob perspectiva crítica do comprometimento de alienação mental da personagem protagonista no desempenho de performance de gênero do papel de maternidade em contraponto à atribuição psiquiátrica inicialmente introduzida como “depressão nervosa temporária – com leve tendência à histeria” (Gilman, 2021, p. 128). Assim, o enclausuro no cômodo com papel de parede amarelo é apresentado como recurso terapêutico frente ao desempenho negligente da protagonista diante da expectativa social performática de maternidade – porém, também denunciado como método coercitivo de controle social à medida que o conto revela a construção metafórica entre a percepção subjetiva de aversão ao papel de parede amarelo e a consciência da protagonista em relação à intenção do empenho terapêutico na imposição performática do papel de gênero – e da maternidade.

John é médico e talvez (jamais confessaria isso a alguém de carne e osso, mas a matéria morta do papel é

um alívio para minha consciência) talvez esta seja uma das razões pelas quais eu estou demorando a me curar (Gilman, 2021, p. 128).

Eu queria ficar boa logo. Mas não devo pensar nisso. Esse papel me observa como se *soubesse* a influência maléfica que tem sobre mim! [...]. Nunca na vida vi uma expressão assim em uma coisa inanimada, e todos sabemos o quão expressivos os objetos podem ser! (Gilman, 2021, p. 134-135).

A fim de sustentar a tese do empenho de regulação social baseada em gênero orientada no sentido de atribuir diferenças biológicas inerentes à fisiologia feminina como condição pre-determinante à tendência à alienação mental, Magali Engel (2004) disserta sobre a apropriação das propriedades reprodutivas femininas como fatores condicionantes para o desenvolvimento de transtornos psiquiátricos em “Menstruação e alienação mental”. Dessa forma, a autora argumenta sobre a tendência da prática médica da época à formulação de diagnósticos de transtornos mentais usando o ciclo menstrual como justificativa fisiológica para a manifestação de distúrbios psiquiátricos. Sob essa ótica, ao trazer fragmentos de prontuários médicos que datam do século XIX, a autora expõe a crítica de que a falha no desempenho de determinadas funções sociais constitutivas de gênero era arbitrariamente interpretada como sintoma clínico de comprometimento das faculdades mentais – viabilizando a legitimação de medidas retaliativas de garantia de controle social sobre gênero.

Ao dar sequência ao artigo, Magali Engel incorpora à estrutura de tese o subtexto “Maternidade e loucura”, no qual inaugura sua argumentação com a exposição paradoxal da prática da maternidade enquanto performance terapêutica frente a estados de alienação mental feminina em paralelo à simultânea condição da maternidade como potencial fator de propensão para o desencadeamento de distúrbios psiquiátricos. Nesse sentido, ao longo do século XIX, o incentivo médico à dedicação feminina à prática da maternidade era estimulado como recurso profilático e solução terapêutica para o acometimento de distúrbios psiquiátricos. Assim, o comprometimento

no desempenho social da performance da maternidade passou a ser compreendido como evidência de alienação condicionado a gênero – reforçando o recurso arbitrário das propriedades reprodutivas femininas como justificativa fisiopatológica para a condição de adoecimento mental:

Ainda bem que Mary é tão boa para o bebê. Um bebê tão lindo! E, contudo, não consigo mantê-lo comigo, fico tão nervosa. Imagino que John nunca tenha tido problemas nervosos. Ele ri tanto de mim quando falo sobre o papel de parede amarelo! (Gilman, 2021, p. 132).

Nesse mesmo sentido, no conto “O papel de parede amarelo”, ao Charlotte Perkins Gilman desenvolver o condicionamento do enredo sob a premissa de resistência à sujeição passiva por meio da escrita de um diário oculto, o recurso do enclausuro e isolamento enquanto medida terapêutica frente ao comprometimento da performance dos cuidados associados à maternidade é considerado, em pauta crítica, mecanismo de controle de gênero. Dessa forma, ao longo da narrativa, a protagonista não só questiona a efetividade dos recursos terapêuticos acreditados como também afirma a consciência de piora subjetiva e agravamento clínico por meio da construção metafórica da sua percepção frente ao papel de parede amarelo.

Há coisas a respeito desse papel de parede que ninguém sabe, nem nunca saberá. Por trás do padrão principal, as formas tênues tornam-se mais claras a cada dia. E é sempre a mesma forma, apenas multiplicada. É como uma mulher esgueirando-se agachada por trás do padrão principal. Não gosto nem um pouco disso. Fico pensando se... estou começando a achar que... eu gostaria que John me tirasse daqui! (Gilman, 2021, p. 141).

Sendo assim, ao Magali Engel remontar a contextualização histórica e expor a tese de construção de diagnósticos de transtornos mentais a partir da justificativa da fisiologia reprodutiva feminina frente ao desempenho da maternidade, e ao Charlotte Perkins Gilman expor o desenvolvimento narrativo de insubordinação diante do relato oculto em primeira pessoa apresentando críticas tanto ao julgamento diagnóstico

como ao recurso terapêutico acreditado, é possível concluir que a experiência de desempenho falho de maternidade associada à resistência à terapia de enclausuro no cômodo de papel de parede amarelo reportada pela protagonista de Gilman surge como evidência da fundamentação argumentativa de Engel ao apresentar comprometimento de atribuições psiquiátricas enquanto mecanismo de controle social de gênero.

## Conclusão

Inicialmente publicado como obra de literatura do horror, o conto de abstração autobiográfica “O papel de parede amarelo” (1892), de Charlotte Perkins Gilman, parte da premissa da mudança temporária de um casal para uma residência remota, a fim de promover um ambiente de recuperação puerperal por meio do recurso de enclausuro e instalação da protagonista no quarto de papel de parede que concede título ao conto. Nesse contexto, a narrativa é desenvolvida a partir do relato reflexivo da protagonista sobre a percepção do processo saúde-doença e a crítica ao entendimento diagnóstico e à efetividade da terapia acreditada em construção metafórica com a aversão subjetiva ao papel de parede amarelo.

Sob essa ótica, o presente capítulo teve por objetivo a análise da representatividade literária do transtorno puerperal de depressão pós-parto no conto “O papel de parede amarelo” (1882), de Charlotte Perkins Gilman a partir das perspectivas teóricas de disciplinamento social feminino: da redefinição de feminilidade e domesticação da mulher; e da imposição de atos performáticos como função social constitutiva de gênero e feminização da Psiquiatria como condição histórica para atribuição psiquiátrica aos comportamentos divergentes da expectativa social e do controle de gênero. Diante disso, o artigo foi fragmentado em três sessões, sendo inicialmente proposto o condicionamento histórico do processo social de redefinição de feminilidade e domesticação feminina, desenvolvidos na obra *Calibã e a bruxa: mulheres corpo e acumulação primitiva* (2004), de Silvia Federici (2021), em paralelo ao contexto narrativo do

conto de Gilman; em seguida, foram introduzidos os conceitos elaborados na obra *Atos performáticos e constituição de gênero* (1988), de Judith Butler (2019), a fim de expor de que forma o trabalho reprodutivo é performado pela protagonista na construção do conto; e, por fim, foi discutida a perspectiva de Magali Engel em *Psiquiatria e feminilidade* (2004) com o intuito de identificar como o desempenho da maternidade é imposto em contraponto ao transtorno puerperal de depressão pós-parto denunciado no conto.

Dessa forma, é possível concluir que a construção histórica da redefinição de feminilidade a partir da exploração do trabalho reprodutivo como destino biológico apresentada por Federici denuncia o condicionamento. Isso acontece uma vez que a construção do sistema de performance de gênero baseado na reprodução cotidiana e coercitiva de atos condicionados à correspondência social de Butler compõe a justificativa histórica para a formulação de diagnósticos de transtornos psiquiátricos, visto que existe a premissa da fisiologia reprodutiva feminina frente ao desempenho da maternidade exposto por Engel. Assim, o desenvolvimento narrativo subversivo da protagonista de Gilman no conto traz uma denúncia ao contexto socialmente compartilhado e esperado de maternidade como recurso de identificação de gênero sujeito a retaliações como meio de garantia de controle social fundamentado em viés de gênero.

## Referências

BUTLER, Judith. *Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. São Paulo: EDUMB, 1993.



ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: Mary Del Priore (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 322-362.

FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2021.

GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outras histórias*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

# “A cadeira de balanço”, de Charlotte Perkins Gilman, sob o ponto de vista da teoria da literatura fantástica

Alana Brezolin

*Ela estava sentada em uma cadeira de balanço de espaldar alto com guarnições de latão que reluziam enquanto ela se balançava para frente e para trás, sem nunca erguer a cabeça, iluminando a rua com o halo de seu cabelo refulgente de sol.*

*Charlotte Perkins Gilman*

## Considerações iniciais

Este capítulo objetiva compreender o conto “A cadeira de balanço”, da escritora estadunidense Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), sob o ponto de vista da teoria da literatura fantástica, a fim de apresentar um estudo não encontrado na literatura em língua portuguesa da área. O conto, na língua inglesa, “*The rocking chair*”, foi publicado na revista *Worthington’s Illustrated*, no século XIX, em maio de 1893.

Para chegarmos ao propósito estabelecido, partimos, inicialmente, da apresentação do enredo do conto em análise, “A cadeira de balanço”. Em seguida, estudamos a obra *Introdução à literatura fantástica*, publicada pela primeira vez em 1970, do autor búlgaro Tzvetan Todorov (2017), o principal nome ao nos referirmos ao fantástico tradicional.

Em um terceiro momento, a narrativa de Gilman é analisada sob a perspectiva da teoria da literatura fantástica, a partir da obra de Todorov, e destaca-se como a principal figura feminina da obra, uma bela garota de cabelos dourados, é

apresentada, considerando os apontamentos de Dora Downey (2017), em *Dangerous houses in the uncanny tales of Charlotte Perkins Gilman and Mary E. Wilkins* e Victória da Silva (2018), em *Subverting the gothic: Gilman and Wharton's ghost stories*.

Desse modo, este estudo se divide em três partes, as quais são: “A cadeira de balanço’, de Charlotte Perkins Gilman”, “Introdução à literatura fantástica, de Tzvetan Todorov” e “A cadeira de balanço’, de Charlotte Perkins Gilman, sob a perspectiva da teoria da literatura fantástica”.

A partir da leitura proposta, podemos perceber como o fantástico puro todoroviano se manifesta em “A cadeira de balanço” e como a mulher de cabelos loiros é uma representação perfeita da mulher ideal da época, doméstica, mas que não se submete à situação e se torna a causadora da destruição. Além disso, consideramos esta pesquisa importante, uma vez que não encontramos um estudo similar em língua portuguesa.

## “A cadeira de balanço”, de Charlotte Perkins Gilman

O conto “A cadeira de balanço”, da escritora estadunidense Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), na língua inglesa “*The rocking chair*”, foi publicado na revista *Worthington's Illustrated*, no século XIX, em maio de 1893. A narrativa apresenta um narrador em primeira pessoa, Maurice, também personagem, e Hal, jornalistas iniciantes tentando ganhar reconhecimento. O narrador se descreve como sensível e romântico e apresenta o seu companheiro como animado, prático e lúcido.

As outras personagens do conto são “uma mulher velha, com face inexpressiva e sem vida e olhos esmaecidos” (Gilman, 2019, p. 41), que dispõe de quartos para alugar em uma estreita rua urbana, e, além dela, uma bela garota de cabelos dourados, que Maurice e Hal veem, primeiramente, da rua, em uma das janelas dos quartos, sentada em uma cadeira de balanço. É a partir da contemplação dessa mulher por parte deles, e ao avistarem um aviso de que há quartos mobiliados na casa, que se interessam em conhecer a residência: “nós dois paramos

para contemplá-la [a moça] e, nessa contemplação, avistamos um pequeno aviso em uma janela mais abaixo - ‘alojamentos mobiliados’. Num mesmo impulso, cruzamos a rua e batemos à modesta porta de entrada” (Gilman, 2019, p. 41).

Maurice e Hal decidem alugar os quartos e se mudam imediatamente, naquela mesma noite. Segundo Maurice, “não havia motivo para não fazermos isso. Estávamos em busca de acomodações quando aquele raio de sol oscilante atraiu nosso olhar, e aqueles cômodos eram o melhor que estava ao nosso alcance” (Gilman, 2019, p. 42). Os cômodos da casa são conectados entre si, Maurice fica com o quarto dos fundos, pequeno e pouco mobiliado, mas que tem uma porta trancada e uma janela com uma boa vista. Por outro lado, Hal fica com o quarto da frente, amplo e pouco mobiliado, mas que tem a cadeira de balanço e uma janela por onde se vê, da rua, a jovem de cabelos loiros sentada em tal cadeira, que dá título ao conto, é espanhola e, conforme o narrador, “Tinha o espaldar bem alto, um pouco curvado na parte de cima, com pesados cantos quadrados. Tais cantos eram adornados em latão, assim como as pontas das bases curvas sobre as quais a cadeira balançava, as grandes saliências pontudas nas pontas dos braços e qualquer outra ponta ou ângulo” (Gilman, 2019, p. 43).

Na passagem de alguns dias, Maurice e Hal se surpreendem por não verem mais a garota de cabelos dourados, uma das razões da estadia deles no alojamento. No entanto, não comentam um com o outro sobre isso. Em alguns momentos, Maurice ouve os passos e o riso, bem como sente o perfume da mulher. Até que, um dia, vê um vislumbre dela: “quando achei que Hal estava lá, entrei de repente, sem cerimônia, e peguei-a de surpresa. Foi apenas um vislumbre, um movimento ligeiro, leve e silencioso, e ela desapareceu” (Gilman, 2019, p. 45). Maurice não conta para Hal o que aconteceu. No geral, contudo, ambos apenas veem a moça na cadeira de balanço ao olharem da rua para dentro da casa, pela janela, no fim de tarde, à luz do pôr do sol. Por causa disso, eles passam a se apressar escada acima,

a fim de surpreender a jovem, mas nunca conseguem, exceto Maurice. Porém, ele vê apenas um vislumbre dela.

Além disso, ambos passam a chegar mais cedo em casa. Maurice, ao fazer isso, percebe que Hal fazia o mesmo, pois também buscava pela garota de cabelos loiros. Em certo fim de tarde, ao Maurice chegar à esquina da rua, vê a mulher na janela e, também, Hal na rua, embaixo da janela. Depois vê que a moça olha para fora, sorri e Hal entra e sobe as escadas. Em seguida, percebe o movimento da cadeira parar e a jovem se virar na direção de Hal, parado atrás dela. Com isso, Maurice, aborrecido, vaga pelas ruas e janta fora do alojamento, retornando apenas na hora de dormir. Perto do amanhecer, em virtude da cadeira de balanço e dos ânimos exaltados, eles discutem e Maurice bate o tornozelo em uma das bases curvas com ponta de latão da cadeira.

Nos dias seguintes, Maurice vê da rua outros encontros de Hal com a garota, mas continua, assim como Hal, a sair mais cedo do trabalho para correr para a janela e tentar se encontrar com a mulher nos aposentos. De acordo com Maurice, “assim, toda a tarde nós dois saíamos do trabalho o mais cedo possível e voltávamos correndo, separados e por diferentes caminhos, para a rua miserável e a adorada janela” (Gilman, 2019, p. 49). A partir desses acontecimentos, Maurice e Hal se distanciam cada vez mais. Maurice realmente se desestabiliza ao ver outras vezes da rua a bela cabeça da moça apoiada no ombro de Hal, ambos sentados na cadeira de balanço. Por causa disso, um dia Maurice sobe as escadas, bate na porta para entrar e tem o seguinte diálogo com o atual rival:

- Escute aqui, Hal - disse-lhe. - Não consigo mais aguentar isso. Posso pedir uma coisa? Deixe-me vê-la uma vez, apenas uma vez, para que eu possa dizer adeus, e então nenhum de vocês vai precisar me ver de novo! Hal pôs-se de pé e olhou-me nos olhos. Então jogou o charuto inteiro pela janela e veio até mim, parando a meio metro de distância.
- Você está maluco? - perguntou. - Eu, pedir algo a ela? Jamais ouvi a voz dela! E você... - ele interrompeu-se e me deu as costas.

- E eu o quê? - agora eu queria ir até o fim e esclarecer tudo.  
- E você a tem visto dia após dia, tem falado com ela... Não preciso repetir tudo que meus olhos viram!  
- Não precisa, de fato - retruquei. - Seria levar longe demais suas invenções. Eu a vi neste quarto só uma vez, e foi apenas um vislumbre, ela não disse uma palavra. Mas eu a vi da rua várias vezes... com você.  
Ele ficou muito pálido. Afastou-se de mim, indo para a janela, e então virou-se de novo.  
- Eu nunca a vi neste quarto, sequer por um momento, como você diz que viu. Da rua, eu a vi várias vezes... com você!  
Olhamos um para o outro.  
- Está querendo me dizer... - perguntei-lhe devagar - que não acabei de ver você sentado naquela cadeira, diante daquela janela, com ela nos braços?  
- Pare! - gritou ele, agitando o braço em um gesto violento (Gilman, 2019, p. 49-50).

Depois dessa discussão, Maurice vai para o seu quarto e Hal sai de casa. Sozinho em casa, Maurice ouve rangidos da cadeira balançando e, ao chegar onde o móvel fica, vê a jovem por quem está apaixonado, que olha para fora e lança um beijo para alguém que está embaixo da janela. Hal sobe as escadas rapidamente em busca da garota que também ama. Novamente Maurice e Hal se desentendem, mas Hal também vê a mulher de cabelos loiros. Ela sai de seu quarto, vai para o de Maurice e, depois, para um cômodo ligado ao quarto de Maurice, que tem uma porta que sempre está trancada. Dessa vez, no entanto, a porta se abre sob a mão Hal, e descobrem ali um pequeno *closet* vazio.

Ambos voltam a discutir, Hal tropeça na cadeira de balanço e desaba no chão ao saltar na direção de Maurice, que sai do quarto. Na manhã seguinte, Maurice para no piso térreo para comunicar à senhora dona dos alojamentos a sua partida. Ele nos testemunha o insólito: “porta após porta, bati, testei e abri. Aposento após aposento, entrei e vasculhei tudo. Em toda a casa, do porão ao sótão, não havia nenhum aposento mobiliado, salvo os nossos, e nenhum sinal de ocupação humana. Poeira,

poeira e teias de aranha por toda parte. Nada mais” (Gilman, 2019, p. 52).

Ao subir para os quartos, percebe que ambos estavam totalmente vazios, inclusive a cadeira de balanço não estava mais lá, e Hal estava morto, com três ferimentos pesados a golpes, três lacerações profundas, com três cantos. Maurice sai correndo e na rua lança um olhar para a janela. Vê, novamente, o sol iluminando a moça de cabelos dourados na cadeira de balanço.

## *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov, teórico búlgaro, de corrente estruturalista, publicou, em 1970, *Introdução à literatura fantástica*, obra de referência para os estudos sobre a literatura fantástica tradicional, ou seja, do século XIX. Antes dele, outros pesquisaram e estudaram o fantástico, como Charles Nodier, Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois, de acordo com Ana Luiza Silva Camarani (2014), em *A literatura fantástica: caminhos teóricos*.

Todorov (2017) apresenta um estudo imanente, em que analisa somente os aspectos internos de uma narrativa fantástica, compreendida como um gênero literário. Nesse sentido, um de seus objetivos, apontados no primeiro capítulo, “Os gêneros literários”, “é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’, não pelo que cada um tenha de específico” (Todorov, 2017, p. 7).

No segundo capítulo de sua obra, “Definição do fantástico”, o teórico define o fantástico a partir da hesitação, entendida como a incerteza, a dúvida do leitor implícito, compartilhada com a(s) personagem(ns) e o narrador, frente ao sobrenatural. Para ele, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2017, p. 30-31). Desse modo, o fantástico tem a mesma duração da hesitação, pois o leitor e a(s) personagem(ns) têm que escolher uma explicação

para o acontecimento – propriamente no fim da história –, tendo em vista a realidade da opinião comum.

Podem ser duas as explicações para o acontecimento: ou as leis do mundo se mantêm intactas ou inalteradas e os fenômenos podem ser explicados por elas (o sobrenatural é explicado) ou são outras leis, desconhecidas (o sobrenatural é aceito ou naturalizado). Estamos diante, respectivamente, do estranho e do maravilhoso, ou seja, no âmbito dos gêneros vizinhos do fantástico. Todorov explica isso a partir do conto “O diabo enamorado” (1772), de Jacques Cazotte:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (Todorov, 2017, p. 30).

O teórico também destaca o estranho e o maravilhoso em sua obra porque entende que “um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos” (Todorov, 2017, p. 32). Dessa maneira, em relação com o estranho e o maravilhoso, o fantástico pode ser caracterizado como um gênero evanescente, mantendo-se com a hesitação. Conforme Todorov (2017, p. 36), “cheguei quase a acreditar’: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”. Além de evanescente, também podemos considerá-lo limítrofe, pois a sua existência dá lugar aos dois gêneros com quem faz fronteira.

No entanto, também há subgêneros transitórios tanto do lado do estranho quanto do maravilhoso, como Todorov (2017) apresenta no terceiro capítulo de sua obra, “O estranho e o maravilhoso”. Do lado do estranho, encontram-se o estra-

nho puro e o fantástico-estranho, já do lado do maravilhoso, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. Entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso está o fantástico puro.

Ao contrário do que Todorov (2017) aponta em sua obra até o momento, caso o texto pertença à categoria fantástico puro, o leitor não precisará optar pelo estranho ou pelo maravilhoso. Isso, porque o teórico também percebe a possibilidade de haver textos fantásticos que sustentam a ambiguidade até o fim da narrativa, em que, se a ambiguidade se mantém, a hesitação também se mantém. Nesse sentido, ainda que Todorov (2017), na maior parte de *Introdução à literatura fantástica*, considere indispensável escolher entre o estranho e o maravilhoso ou um de seus subgêneros, no final de uma obra podemos considerá-la propriamente fantástica.

É válido retornarmos ao segundo capítulo da obra do autor para apontarmos as três condições exigidas pelo teórico para a existência do fantástico. A primeira delas diz respeito ao aspecto verbal do texto. É a hesitação do leitor implícito diante do sobrenatural e a necessidade de ele considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas. A segunda condição, facultativa, relaciona-se com o aspecto sintático e semântico do texto. É a hesitação por parte da(s) personagem(ns), que estará representada na obra.

A última condição, por ser mais geral, não é dividida em aspectos. Ela é relativa à atitude do leitor em relação ao texto e se liga à maneira de ler e de interpretar o texto fantástico, uma vez que o leitor não se interroga só sobre a natureza dos acontecimentos, mas também sobre a natureza do próprio texto. Para Todorov (2017), a interpretação do texto fantástico não pode ser nem poética, nem alegórica. Ele entende que apenas se pode realizar a leitura literal do fantástico, a poética e a alegórica não são possíveis. A respeito da poesia e da alegoria, o autor dedica o quarto capítulo de sua obra. Do quinto capítulo, “O discurso fantástico”, sublinhamos que, para Todorov (2017), o narrador representado, isto é, em primeira pessoa, é mais preferível do que um narrador não representado em uma narrativa fantástica.

Se há três condições que precisam ser preenchidas para a existência do fantástico, também há três funções dos elementos fantásticos em uma narrativa, descritos no sexto capítulo da obra em estudo, “Os temas do fantástico: introdução”. A primeira delas é causar medo, horror ou curiosidade no leitor. Ressaltamos, contudo, que o teórico destaca logo no início da obra que o medo está ligado ao fantástico, mas não como condição necessária. A segunda função é a manutenção do suspense, “a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada” (Todorov, 2017, p. 100). Por fim, a última função se relaciona com a linguagem fantástica, em que a descrição e o descrito são de igual natureza, não existem fora da linguagem.

Nos capítulos sétimo e oitavo de *Introdução à literatura fantástica*, respectivamente, “Os temas do eu” e “Os temas do tu”, ainda na manutenção de um estudo imanente, Todorov (2017) agrupa os temas fantásticos, de maneira distributiva, e estuda as suas compatibilidades e incompatibilidades. Assim, organiza dois grupos de temas, o de *temas do eu* e o de *temas do tu*, compostos por diversos temas.

Os *temas do eu* dizem respeito à estruturação da relação entre o homem e o mundo, em que essa relação é de apenas uma posição frente ao mundo ou uma percepção do mundo. Por isso, os *temas do eu* também são chamados de *temas do olhar*. Por outro lado, os *temas do tu* se referem à relação do homem com o seu desejo e, em consequência, com o seu inconsciente, em que o homem age sobre o mundo. Devido à importância da linguagem para a relação do homem com o mundo ou com o outro, os *temas do tu* também são chamados de *temas do discurso*.

Como *temas do eu*, Todorov (2017) cita as metamorfoses e o pandeterminismo. Este é um determinismo ou uma causalidade generalizada, em que não se aceita nem o acaso. Desse modo, admite-se a intervenção de forças ou de seres sobrenaturais: “tudo, até o encontro de diversas séries causais (ou ‘acaso’), deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que esta só possa ser de ordem sobrenatural” (Todorov, 2017, p. 118-119). Os



denominadores comuns dos dois temas apresentados, as metamorfoses e o pandeterminismo, são o apagamento, a ruptura e a revelação do limite entre matéria e espírito. A partir disso, o teórico cita outros temas, como a multiplicação da personalidade, a ruptura do limite entre sujeito e objeto e a transformação do tempo e do espaço.

Quanto aos *temas do tu*, Todorov (2017) apresenta a sexualidade ou o desejo sexual; a crueldade ou a violência; a morte e o amor pela morte, que é a necrofilia; e o vampirismo. Depois, o autor expõe as transformações ou variedades do desejo, como o incesto, o homossexualidade, o amor a mais de dois e o sadismo.

No último capítulo da sua obra, “Literatura e fantástico”, Todorov (2017) muda um pouco de perspectiva, pois relaciona a literatura fantástica com a realidade. Nesse sentido, coloca de lado a análise intratextual para estudar o fantástico de um ponto de vista extratextual, considerando-o do exterior, da literatura em geral ou da vida social. Ao invés de se perguntar “o que é o fantástico?”, pergunta-se “por que o fantástico?”. Não indaga mais sobre a estrutura do gênero, mas sobre as funções do fantástico.

No que tange às funções, tanto há a do fantástico, como reação diante do sobrenatural, quanto a do próprio sobrenatural, que se divide em uma função literária e uma função social. A função social do sobrenatural é “subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la” (Todorov, 2017, p. 168) e atuar como um recurso para evitar a censura de textos com temas tabus. Com base nisso, Todorov (2017, p. 169) demarca que “a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica”. Isso porque “os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos” (Todorov, 2017, p. 169).

No entanto, o autor, mais adiante, ao fazer referência a Kafka, explica que o fantástico se transformou em outra maneira literária de se lidar com o sobrenatural, entre o estranho e o maravilhoso, sem levar em conta a hesitação. Quanto à função literária do sobrenatural, Todorov (2017) sublinha que ele cabe

às narrativas, mas nem todas o admitem. Tanto a função social como a literária do sobrenatural têm em comum a transgressão da lei ou uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas.

Adiante, apesar de ainda considerar o declínio do fantástico no século XX, o teórico aborda a função do fantástico em si e frisa que a base da definição do fantástico proposta é a categoria do real, sendo a hesitação aquela que promove a oposição real e irreal. Em consonância, Todorov (2017, p. 176) pontua que a literatura fantástica “representa a quinta-essência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, característico de toda a literatura, é seu centro explícito”. Com isso, também indica que o fantástico “coloca a maior parte de um texto como pertencendo ao real, ou mais exatamente, como provocado por ele, tal como um nome dado à coisa preexistente” (Todorov, 2017, p. 176). No final do capítulo, volta a citar *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, para declarar que a obra não pode ser entendida como o fantástico do século XIX, mas um novo fantástico.

## “A cadeira de balanço”, de Charlotte Perkins Gilman, sob a perspectiva da teoria da literatura fantástica

A narrativa “A cadeira de balanço” pode ser estudada sob a perspectiva da teoria da literatura fantástica, mais especificamente a todoroviana. Lembremos que, em linhas gerais, Maurice narra a sua história e a de seu amigo, Hal, ambos jornalistas, a partir da contemplação de uma garota de cabelos dourados sentada em uma cadeira de balanço, em um alojamento com quartos para alugar, em que se hospedam.

Podemos ler o conto em análise na perspectiva de Dora Downey (2017), em *Dangerous houses in the uncanny tales of Charlotte Perkins Gilman and Mary E. Wilkins*, que compreende que a loura misteriosa de Maurice e Hal representa a mulher doméstica idealizada da época. Além disso, podemos ler “A cadeira de balanço” sob o ponto de vista de Victória da Silva (2018), em *Subverting the gothic: Gilman and Wharton's ghost stories*,

que percebe que a moça de cabelos loiros é uma representação perfeita da mulher ideal da época e a narrativa de Gilman é uma história de fantasmas.

Nessa linha do sobrenatural e do fantástico, entendemos que o conto em análise pertence à categoria fantástico puro, da teoria de Todorov (2017), visto que a hesitação e a ambiguidade se mantêm até o fim da narrativa. Recordemos que, para o teórico búlgaro, a hesitação é a incerteza, a dúvida do leitor implícito, compartilhada com a(s) personagem(ns) e o narrador, frente ao sobrenatural. Além disso, apesar de Todorov (2017) afirmar que o fantástico tem a mesma duração da hesitação, pois o leitor e a(s) personagem(ns) têm que escolher uma explicação para o acontecimento sobrenatural, que os encaminha para os gêneros vizinhos do fantástico, depois Todorov (2017) também aponta a possibilidade de haver textos fantásticos que sustentam a ambiguidade até o fim da narrativa, em que, se a ambiguidade se mantém, a hesitação também se mantém.

Percebemos a sustentação da ambiguidade e da hesitação até o fim de “A cadeira de balanço”. Um exemplo são os sentidos de Maurice, exacerbados pela jovem de cabelos loiros, que colaboram para a manutenção da ambiguidade e, principalmente, da hesitação. Ele acusa ver vislumbres e imagens dela, bem como ouvi-la e senti-la. Isso é constante ao longo de todo o texto. Também, a exacerbação dos sentidos de Maurice mantém o suspense, a segunda função do fantástico, de acordo com Todorov (2017). Logo no início da narrativa ele sente um suave riso de menina e aponta: “imaginei ter ouvido o leve roçar de vestes juvenis no aposento interno e um sopro daquele riso baixinho” (Gilman, 2019, p. 42).

Já em seus aposentos, menciona: “pareceu-me que apenas um instante havia se passado quando algo roçou de leve meu braço” (Gilman, 2019, p. 44). Logo em seguida indica que, “às vezes, eu ouvia seus movimentos leves [da moça] no cômodo vizinho ao meu, ou um riso suave em algum lugar da casa” (Gilman, 2019, p. 45). O momento em que Maurice acredita ter conseguido se aproximar mais da mulher foi depois de subir

rapidamente escada acima, para surpreendê-la, como Hal também fazia, mas nunca haviam conseguido:

Muitas vezes, encontrávamos a cadeira ainda balançando, e em algumas ocasiões eu pensava sentir um tênue odor adocicado no ar, um estranho odor triste e sugestivo. Um dia, porém, quando achei que Hal estava lá, entrei de repente, sem cerimônia, e peguei-a de surpresa. Foi apenas um vislumbre, um movimento ligeiro, leve e silencioso, e ela desapareceu [...] (Gilman, 2019, p. 45).

A partir dessa visão, Maurice descreve que a garota “tinha uma beleza estranha, infinitamente atraente, mas igualmente desconcertante” (Gilman, 2019, p. 45). Os sentidos do narrador continuam à flor da pele, visto que adiante alega que “às vezes eu até ouvia o ruído da fechadura e o roçar das vestes do outro lado” (Gilman, 2019, p. 49). Próximo do final do conto, em que Maurice realmente está envolto em um amor impossível, no ciúme e no ódio, e ele e Hal guardam segredos, ambos veem o seu louro mistério e Maurice o sente, depois de uma discussão: “um riso leve soou perto de nós, um riso suave, delicado e cristalino, quase junto a meu ombro” (Gilman, 2019, p. 51).

No final do conto, quando Maurice volta ao alojamento, depois de vê-lo vazio, mas antes de ver o seu amigo e, também, rival morto, novamente tem “certeza de ter ouvido, lá dentro, os passos lentos e regulares de nossa senhoria, e aquele riso suave, baixinho” (Gilman, 2019, p. 52). Mais precisamente quanto à ambiguidade, constatamos a sua presença na parte em que descobrimos que Maurice vê a jovem da janela com Hal e este enxerga o inverso. A hesitação se encontra no aparecer e desaparecer da moça da cadeira.

Também podemos notar a ambiguidade nos momentos em que, primeiro, Hal acusa Maurice de ter passado metade da noite se balançando na cadeira e Maurice nega e, depois, Maurice acusa Hal de ter se balançado na cadeira durante a noite ao mesmo tempo em que Hal acusa Maurice. Segundo as personagens, a cadeira de balanço, que é espanhola, de carvalho, couro e latão, caminha, bem como é planejada para machucar:

Aquela cadeira era estranha e desequilibrada, apesar de ser tão confortável sentar nela. As bases curvas sobre as quais se balançava eram longas e afiadas atrás, sempre à espreita dos incautos, mas curtas na frente, e o encosto era tão alto e tão pesado na parte de cima que, por conta do peso e da frente curta, ela caía para a frente com uma violência assombrosa (Gilman, 2019, p. 48).

Percebemos, a partir das informações sobre a cadeira de balanço, que foi feita para machucar, é estranha, desequilibrada e se movimenta com uma violência assombrosa, em conjunto com a mulher de cabelos loiros, normalmente vista sentada nela, da rua, através da janela, a construção de um elemento sobrenatural. Ainda sobre a ambiguidade, ela está presente no momento em que Hal abre a porta de um cômodo presente no quarto de Maurice, que sempre estava fechado, depois de ambos verem a garota e Hal acreditar que Maurice havia escondido ela: “a amarga experiência havia me ensinado que aquela porta estava sempre trancada, mesmo com todas as minhas preces e súplicas. Ele que ajoelhasse ali, como eu fizera. Mas a porta se abriu sob sua mão!” (Gilman, 2019, p. 51).

Maurice, ao visualizar o espaço, compara o local com um caixão. Notamos, mais uma vez, a utilização de palavras que promovem a constituição de um ambiente insólito. No final do conto, novamente a ambiguidade e, também, a hesitação estão presentes. Depois de uma discussão entre Maurice e Hal, aquele sai do quarto e volta apenas quando o dia clareia. Ao parar no térreo, não encontra a senhoria que hospedou ele e Hal para lhe comunicar da sua partida, bem como não encontra nenhum aposento mobiliado, exceto o deles, e nenhum sinal de ocupação humana. Apenas se depara com poeira e teias de aranha. Maurice se direciona para o seu quarto e o de Hal e os encontra totalmente vazios. Depois: “corri até onde Hal jazia, sob a janela, e encontrei-o morto. Morto, e de uma forma horrível. Três ferimentos pesados... a golpes. Três lacerações profundas, com três cantos... coloquei-me de pé, num salto. Até a cadeira havia desaparecido! De novo o riso sussurrado. Sai correndo daquela casa de horror” (Gilman, 2018, p. 53).

Provavelmente, Hal foi morto pela cadeira de balanço, pois, em um momento anterior, de discussão com seu amigo e rival, ao bater no canto do encosto da cadeira, ele se machuca e limpa “de forma mecânica o sangue que brotou do corte de três cantos” (Gilman, 2018, p. 50). A expressão, que se repete, *três cantos* pode indicar isso. Frisamos, todavia, que devido à hesitação não sabemos exatamente como Hal morreu. Na rua, ao olhar para a temida janela, Maurice enxerga, novamente, a moça de cabelos dourados na cadeira de balanço, que, há pouco tempo, não estava lá, como ele descreve na citação direta acima. Esse é outro ponto importante de ser ressaltado: estamos diante de um narrador-personagem, que não é totalmente confiável, pois pode mentir, consoante Todorov (2017). Provamos, desse modo, que a ambiguidade e a hesitação se mantêm até o término do conto, de acordo com a teoria todoroviana.

Além disso, o que também indica que o conto pertence à categoria fantástico puro, ou seja, que há a manutenção da ambiguidade e da hesitação até o fim da narrativa e que o sobrenatural não é explicado, e não poderia se enquadrar nos outros gêneros todorovianos, como o estranho, em que o sobrenatural é explicado, e o maravilhoso, em que o sobrenatural é aceito ou naturalizado, são as razões que levaram Maurice e Hal até o alojamento. Primeiramente, as personagens afirmam que o motivo pode ter sido um mero instinto literário, a busca por material dos escritores da época, que escreviam para sobreviver. Apontam, em seguida, a possibilidade de ter sido outro tipo de instinto, uma atração inconsciente pela bela desconhecida. No entanto, o que mais chama a atenção é o seguinte diálogo entre eles, a partir de uma pergunta de Hal:

- O que nos trouxe aqui de forma tão súbita, Maurice?
- perguntou ele [Hal], na escuridão.
- Três coisas - respondi. - Nossa necessidade de acomodações, a conveniência destes quartos e os belos cabelos dourados.
- Correto - concordou ele. - Algo mais?
- Nada cuja existência você admitiria, meu amigo de lógica inabalável. Mas tenho plena consciência de uma certa compulsão, ou ao menos atração, no caso, que não

parece ter uma explicação totalmente plausível, nem mesmo uma cabeleira loura.

- Desta vez tenho que concordar com você - disse Hal.
- Sinto a mesma coisa, e olhe que não sou uma pessoa impressionável (Gilman, 2019, p. 44).

A compulsão e a atração, referidas por Maurice, que afetaram a escolha deles de ficar no alojamento, segundo ele, não parece ter uma explicação totalmente plausível, nem poderia ser explicada pela mulher de cabelos loiros. Se não é possível explicar, não podemos definir o gênero do conto como estranho. Também, as personagens não conseguem aceitar ou naturalizar essa situação, pois, ainda que pouco, questionam o que está acontecendo. Se fosse o contrário, encaminharíamos para o gênero maravilhoso. Assim, mantemo-nos no fantástico puro.

Por fim, ainda com relação à teoria de Todorov (2017), consideramos relevante sublinhar a presença dos *temas do eu* e dos *temas do tu* presentes no conto. Os *temas do eu* predominam na narrativa em análise. Lembremos que eles dizem respeito à estruturação da relação entre o homem e o mundo, e essa relação é de uma percepção do mundo. Por isso, esses temas também são chamados de *temas do olhar*. Nessa perspectiva, nessa rede de temas a *visão* tem bastante destaque. Em “A cadeira de balanço” também, pois as personagens têm visões e vislumbres da jovem na cadeira de balanço. Além disso, o conto se baseia nas percepções de Maurice do que acontece à sua volta.

Enquanto isso, os *temas do tu* se referem à relação do homem com o seu desejo e, conseqüentemente, seu inconsciente, em que o homem age sobre o mundo. Por causa da importância da linguagem para a relação do homem com o mundo ou com o outro, os *temas do tu* também são chamados de *temas do discurso*. A partir do entendimento sobre as redes temáticas do *eu* e do *tu* todorovianas, Francisco Vicente de Paula Júnior (2011), em sua tese *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*, elenca temas presentes em um fantástico feminino, escrito por uma mulher.

Dos temas citados por Paula Júnior (2011), interpretamos a presença dos seguintes *temas do eu*: a tensão entre espírito e matéria, se consideramos, como Silva (2018), que a narrativa é uma história de fantasmas; o desdobramento da personalidade, caso entendermos que Maurice e Hal foram acometidos, por exemplo, pela loucura; e a transformação do objeto em sujeito e do sujeito em objeto, que Todorov (2017) chama de ruptura do limite entre sujeito e objeto, no sentido de que a mulher é vista pelas personagens como um objeto. Destacamos, como Silva (2018), que Gilman subverteu o modelo literário tradicional nessa obra, pois, por exemplo, a loucura era comum em personagens góticas femininas, não masculinas. Como *temas do tu*, de Paula Júnior (2011), citamos o tema da morte, e de Todorov (2017), a crueldade ou a violência.

Uma vez que temos uma obra de autoria feminina e uma personagem feminina enigmática na narrativa em análise, também destacamos como essa bela garota de cabelos dourados é apresentada, considerando os apontamentos de Downey (2017) e Silva (2018). Para a primeira autora, que estuda o espaço, mais especificamente a casa, nos contos de Charlotte Perkins Gilman e da escritora americana Mary Eleanor Wilkins (1852-1930), em “A cadeira de balanço” a feminilidade e o lar formam uma aliança profana. Downey (2017) acredita que a moça representa a mulher doméstica idealizada, indissociável da casa que quase desaparece na mobília, passando a ser uma extensão do lar. Concomitantemente, a sua estreita relação com a cadeira e a sua posição no interior da janela a aproximam de uma mercadoria em uma loja, um objeto belo e mercantilizado ao olhar masculino.

Desse modo, a autora percebe que a história, além de criticar a ideologia doméstica que transforma as mulheres em extensões da casa, também as reduz em objetos de prazer visual, o que notamos com facilidade na obra em análise. Ainda, Downey (2017, p. 13) pontua que “we as readers can, moreover, only imagine that more men will be lured by both the girl’s tantalizing looks and the phantasmagoric promise of

cheap lodgings – the two being part and parcel of what makes the house so attractive and so deadly”.<sup>1</sup> Por fim, ela considera o lar como um agente de poder social, que mantém as mulheres nele a fim de manter as estruturas que representa e impõe.

Outra leitura sobre a jovem de cabelos loiros do conto é a de Silva (2018), que estuda, além da obra de Gilman, a de Edith Wharton (1862-1937), uma escritora norte-americana. A análise proposta pela pesquisadora em sua dissertação é a respeito do gótico feminino. Como já mencionamos, para ela “A cadeira de balanço” é uma história de fantasmas, mas é diferente das histórias clássicas de fantasmas, ou seja, foi subvertido o modelo literário tradicional, pois os papéis de gênero foram invertidos.

Podemos perceber isso, segundo Silva (2018), quando Maurice se descreve com características femininas, como no momento em que comenta que é sensível e romântico. Além disso, a competição romântica é um traço feminino muito comum em histórias de fantasmas, principalmente nas escritas por mulheres. No entanto, não são as mulheres que competem pela atenção masculina no conto em análise, mas o contrário, um fato extremamente irônico para Silva (2018). Também são os homens, Maurice e Hal, que passam mais tempo dentro de casa, ao invés das mulheres, que são as figuras dominantes.

No que tange à garota de cabelos loiros, na perspectiva da pesquisadora, ela representa o ideal do *anjo da casa*, “the title of a poem written by Coventry Patmore that became very popular in the Victorian era, describing the perfect woman as someone passive, charming, beautiful, graceful, pious and pure” (Santos, 2018, p. 40).<sup>2</sup> Como *anjo da casa*, a mulher é apenas um ornamento, um acessório, parte da mobília ou um objeto.

<sup>1</sup> “Além disso, enquanto leitores, podemos apenas imaginar que mais homens serão atraídos tanto pela aparência tentadora da mulher como pela promessa fantasmagórica de alojamento barato – os dois são parte integrante do que torna a casa tão atraente e mortífera” (Downey, 2017, p. 13, tradução nossa).

<sup>2</sup> “[...] o título de um poema escrito por Coventry Patmore que se tornou muito popular na Era Vitoriana, descrevendo a mulher perfeita como alguém passiva, encantadora, bonita, graciosa, piedosa e pura” (Santos, 2018, p. 40, tradução nossa).

A autora ressalta a ligação da moça de cabelos loiros justamente com uma cadeira de balanço, da qual faz parte, que não tem valor real, assim como outros objetos domésticos, é apenas útil e decorativa. O louro mistério é:

[...] a perfect representation of the ideal woman of the era. She is silent and beautiful, like a painting, framed by the window. The male characters don't fall in love with her wit or her intelligence, but are enchanted by her appearance, as if that is the only characteristic that matters when looking for a partner. She was the ideal representation of the Angel in the House: locked inside, looking out, useful and decorative as any of the household objects, like the rocking chair to which she was attached to. An inanimate object, reduced to being always in the house, waiting for the husband. The ghost, though, doesn't conform to this ideal. Although she has all of the characteristics of the perfect trophy wife, she rebels against the two men (Santos, 2018, p. 43).<sup>3</sup>

Como demarca a pesquisadora, a jovem de cabelos loiros, um fantasma, assim como podemos entender que a mulher da recepção do alojamento também é um fantasma, subverte o ideal do anjo do lar, rebelando-se contra Maurice e Hal, dominados pelo sentimento de posse. É nesse sentido que a personagem feminina principal em “A cadeira de balanço”, ainda que inicialmente vítima do androcentrismo, aos poucos vai se tornando a causadora da destruição.

## Considerações finais

A partir da leitura proposta, podemos compreender o conto “A cadeira de balanço”, da escritora estadunidense Charlotte

<sup>3</sup> “[...] uma representação perfeita da mulher ideal da época. Ela é silenciosa e bela, como um quadro, emoldurada pela janela. As personagens masculinas não se apaixonam pela sua inteligência, mas ficam encantadas com a sua aparência, como se ela fosse a única característica que importasse na procura por uma parceira. Ela era a representação ideal do Anjo da Casa: fechada por dentro, olhando para fora, útil e decorativa como qualquer objeto da casa, como a cadeira de balanço a que estava presa. Um objeto inanimado, reduzido a estar sempre em casa, à espera do marido. O fantasma, porém, não se conforma com esse ideal. Embora tenha todas as características da mulher-troféu perfeita, ela se rebela contra os dois homens” (Santos, 2018, p. 43, tradução nossa).

Perkins Gilman, sob o ponto de vista da teoria da literatura fantástica, mais especificamente todoroviana. Este capítulo foi elaborado com a intenção de apresentar um estudo não encontrado na literatura em língua portuguesa da área.

Da teoria de Todorov (2017), entendemos que o conto pertence à categoria fantástico puro, pois a hesitação e a ambiguidade se mantêm até o fim da narrativa. Identificamos como elemento sobrenatural a junção da cadeira de balanço e da mulher de cabelos loiros, em que esse elemento sobrenatural não é explicado. Por isso esse conto não poderia se enquadrar nos outros gêneros todorovianos, como o estranho, em que o sobrenatural é explicado, ou o maravilhoso, em que o sobrenatural é aceito ou naturalizado. Além disso, percebemos a constituição de um ambiente insólito, a partir de palavras que colaboram com isso.

Com relação à garota de cabelos dourados, causadora da destruição, tanto Downey (2017) quanto Silva (2018) compreendem que ela representa a mulher idealizada do século XIX, que se encontra em casa, como um objeto, constituindo-se como parte da mobília, no caso do conto em análise, em conjunto com a cadeira de balanço. Apesar disso, uma vez que estamos diante de uma história de fantasmas diferente do modelo tradicional, consoante Silva (2018), a moça de cabelos loiros não se conforma com essa situação, revoltando-se contra os seus opressores, as personagens Maurice e Hal, e as próprias estruturas sociais.

## Referências

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

DOWNEY, Dora. Dangerous houses in the uncanny tales of Charlotte Perkins Gilman and Mary E. Wilkins. In: ELBERT, Monika M.; RYDEN, Wendy. *Haunting Realities: Naturalist Gothic and American Realism*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2017. Disponível em: [https://muse.jhu.edu/pub/181/edited\\_volume/book/52084N?info\\_wrap](https://muse.jhu.edu/pub/181/edited_volume/book/52084N?info_wrap). Acesso em: 30 abr. 2024.

GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outros contos*. São Paulo: Via Leitura, 2019.

PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. 2011. 216 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6188>. Acesso em: 11 maio 2024.

SILVA, Victória da. *Subverting the gothic: Gilman and Wharton's ghost stories*. 2018. 75 f. Dissertação (Mestrado em Langues, Littératures et Civilisations Étrangères et Régionales) - Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, França, 2018. Disponível em: [https://www.academia.edu/39937326/Subverting\\_the\\_Gothic\\_Gilman\\_and\\_Whartons\\_Ghost\\_Stories](https://www.academia.edu/39937326/Subverting_the_Gothic_Gilman_and_Whartons_Ghost_Stories). Acesso em: 3 maio 2024.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

# Uma visita inusitada e um coração libertado: o gótico feminino de Gilman

Cristina Löff Knapp  
Bibiane Ferreira Borges

*Eu vivia tranquila em minha casa de mármore, e ninguém sabia o que existia sob ela, ou quem colocara aquilo ali. A casa era muito bela, eu sabia. Havia contratado os melhores arquitetos e construtores, os materiais era de uma pureza imaculada, e cada tijolo custara uma fortuna. Ao redor dela as flores cresciam; flores coloridas e radiantes, em turbilhões de tons que pulsavam e avançavam até as paredes alvas, subindo pelos amplos degraus e invadindo o vívido veludo do gramado.*

*Charlotte Perkins Stetson*

## Considerações iniciais

A temática da assombração e, por consequência, do medo é algo recorrente nos escritos de literatura fantástica e gótica no final do século XVIII e início do século XIX. A atmosfera que ambienta essas narrativas não possui uma estrutura fechada como, por exemplo, os contos de fadas que se iniciam com “Era uma vez” e possuem objetos mágicos, além de outros elementos ligados ao maravilhoso. Muito pelo contrário, as histórias góticas ou fantásticas podem ter, sim, uma estrutura narrativa mais flexível, todavia algumas ambientações são facilmente reconhecíveis independentemente do autor do texto. Como salienta Matangrano (2022, p. 23), as narrativas góticas e fantásticas estão associadas ao efeito estético que pode remeter ao sublime e ao grotesco.

Essa busca pela construção de uma narrativa que tangencia o grotesco e ao mesmo tempo o sublime, por meio de uma prosa lírica, pode ser observada no conto “A porta não vigiada”, de Charlotte Perkins Gilman, o qual, publicado pela primeira vez na imprensa, no periódico *Impress*, em 1894, apresenta “uma alegoria em que, por meio de uma linguagem lírica, a autora cria um cenário de grande beleza visual” (Argel, 2019, p. 09). Assim, evidenciamos que o propósito deste capítulo é discutir como os elementos góticos e o sentimento de medo podem estar representados no conto de Gilman, “A porta não vigiada”. Para tanto, iniciaremos revisitando alguns conceitos basilares como gótico, fantástico e medo. Estes são de fundamental relevância para entendermos como é representado o sentimento de medo na diegese de Gilman. A seguir, passaremos à análise do conto à luz da teoria revisitada. Nossa pesquisa é de caráter bibliográfico, apoiando-se nos seguintes autores: Todorov (2017), França (2012), Santos (2017), Ceserani (2006), entre outros.

## Revisitando a teoria

Quando falamos de literatura fantástica lembramos de vários termos, como fantástico, estranho, maravilhoso, realismo maravilhoso, gótico, terror, horror. Será que são todos sinônimos? Na verdade, todos eles são manifestações da literatura fantástica e possuem significados e ambientações diferentes. Podemos abarcá-los no grande guarda-chuva denominado de insólito, que, nas palavras de Garcia (2007, p. 20), é algo “que foge do usual, do previsto”.

Um dos teóricos mais antigos a falar de literatura fantástica é Todorov (2017). Segundo ele, para que o efeito fantástico aconteça na narrativa é preciso a hesitação tanto do leitor como do personagem. Vale ressaltar que para o búlgaro o medo não é um elemento fundamental para que o texto pertença ao fantástico.

Já o italiano Remo Ceserani (2006) defende a presença do medo na narrativa fantástica, e esse sentimento será fruto de uma diegese que oscilará entre mundos possíveis e impossíveis.



O autor deixa claro que existem procedimentos linguísticos em um texto fantástico que visam a compor uma atmosfera típica do medo, do horror e do gótico. Um desses procedimentos é a elipse que, “no momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente a página um buraco branco, a escrita povoada pelo não dito” (Ceserani, 2006, p. 74).

Outro procedimento de destaque no texto fantástico elencado por Ceserani (2006, p. 77) é a presença da noite, da escuridão, remetendo “ao mundo noturno”, assinalando a dualidade claro/escuro, dia/noite. “É até muito fácil carregar de significados alegóricos este tipo de preferência e falar de contraposição entre iluminismo e obscurantismo” (Ceserani, 2006, p. 78). Além da presença da noite nessas narrativas, também pode aparecer um estranho, ou ser monstruoso, como pontua o autor:

A súbita intrusão de um personagem que possui as características culturais de um estrangeiro, dentro do espaço reservado e protegido que pertence a uma família e a uma comunidade restrita, torna-se plena de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica e não tem como consequência apenas a simples exclusão do elemento estranho (Ceserani, 2006, p. 84).

A presença desse ser estranho ou monstruoso pode ser um fantasma ou um monstro, enfim, algo ou alguém que irá desestabilizar a harmonia do lar: “o ser monstruoso que coloca em crise o equilíbrio da razão” (Ceserani, 2006, p. 84-85) e atenua o sentimento de medo. Para realçar a criação da linguagem, Ceserani (2006, p. 70) salienta que a narrativa fantástica “utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem”. Com isso, os valores podem ser expressos por meio da palavra e fazer emergir realidades a partir de seu uso.

A teoria de Ceserani traz à tona a construção de um ambiente fantástico a partir das escolhas lexicais que o autor ou a autora fará com a intenção de instaurar o fantástico na narrativa ou o gótico, com a presença de castelos, escuridão

e sombrios porões. Vale frisar que toda essa atmosfera da narrativa também ocasiona o sentimento de medo, como já comentamos anteriormente.

Todavia, perguntamo-nos: o que pode gerar o medo? Bom, essa pergunta talvez não tenha uma resposta exata. Muitos elementos podem ocasionar o sentimento de medo em uma narrativa. França (2012, p. 187) assinala que “na ficção o medo parece ser capaz de produzir efeitos de recepção peculiares, sobre os quais os estudos literários vêm refletindo há séculos”. O medo ficcional não coloca em risco a nossa integridade física, apenas nos expõe a um risco que é estético. A literatura do medo, como denomina França (2012, p. 187), “abarca as literaturas ficcionais em que o medo é um elemento constitutivo da estrutura narrativa, como também aquelas que representam, de modo realista ou alegórico, os medos de determinada época e/ou local”. Essa literatura do medo tanto pode ser no terreno do fantástico como no terreno do gótico, visto que o medo é um elemento constitutivo dos dois gêneros: gótico e fantástico.

Sobre as origens dessas histórias de horror, Nestarez (2022, p. 21) salienta que “o medo jamais deixou de compa-  
recer às narrativas concebidas pela mente humana”, porém como vertente literária ele surge como uma variante do gótico europeu, no século XVIII. Essa expressão artística do gótico se inicia oficialmente com *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, publicado em 1764. A literatura gótica surge antes da Era Vitoriana, mas durante esse período, em que a fascinação por coisas morbíficas toma conta da população da Inglaterra, ela se intensifica significativamente e muitos de seus costumes mórbidos são incorporados como cânones da ficção de horror, altamente influenciada e popularizada pelos *penny dreadfuls*<sup>4</sup>. “*O locus horribilis*; a presença fantasmagórica do passado e, por fim, a personagem monstruosa são elementos que, quando

<sup>4</sup> Os *penny dreadfuls* eram livretos simples e ilustrados do século XIX, muito populares, principalmente entre os jovens e a classe trabalhadora do Reino Unido, porque custavam apenas um centavo (*penny*). Eles continham histórias terríveis (*dreadfuls*) de crimes, assassinatos e monstros e eram considerados uma literatura apelativa, sensacionalista e de baixa qualidade para a elite.



empregados em conjunto, caracterizam a produção gótica, representando os medos e os anseios de uma sociedade em determinado contexto histórico” (Façanha; Resende, 2022, p. 319). As teorias de Júlio França sobre o gótico nos permitem detalhar cada um desses elementos das produções Góticas, segundo ele, o *locus horribilis* é caracterizado por espaços narrativos opressivos, que afetam o caráter e as ações das personagens que lá vivem – sempre bem definidas e com a figura do monstro recorrente. Esses cenários, tremendamente influenciados pelo teatro, são geralmente labirínticos, antigos e afastados, como grandes mansões ou castelos medievais, com passagens secretas, alçapões e calabouços. O exemplo de Lovecraft (2020, p. 30-31) nos ajuda a ilustrar tais truques cênicos:

Essa nova parafernália dramática consistia, antes de tudo, do castelo gótico, com sua antiguidade espantosa, vastas distâncias e ramificações, alas desertas ou em arruinadas, corredores úmidos, catacumbas ocultas insalubres e uma galáxia de fantasmas e de lendas apavorantes, como núcleo de suspense e pavor demoníaco. Incluía também, o nobre tirânico e perverso como vilão; a heroína santa, muito perseguida e geralmente insípida que sofre os maiores terrores e serve como ponto de vista e foco das simpatias do leitor; o herói valoroso e sem mácula, sempre bem-nascido, mas frequentemente em trajes humilde; a convenção dos nomes estrangeiros [...] para os personagens; e a série infinita de acessórios de palco que incluía luzes estranhas, alçapões úmidos, lâmpadas apagadas, embolorados manuscritos ocultos, dobradiças rangentes, cortinados se mexendo, e tudo o mais.

Já na *presença fantasmagórica do passado*, os eventos se tornam estranhos e aterrorizantes, voltando para assombrar o presente das personagens, como alguém que volta à vida ou um segredo que vem à tona. Além disso, essas histórias possuem elementos sobrenaturais, seja o já citado monstro em si ou aparições espectrais, sempre dotadas de uma atmosfera sombria, misteriosa, delirante ou corruptiva. Outro recurso narrativo a ser analisado é a atmosfera, sempre de tom pesaroso e envolto em brumas de mistério.

As narrativas góticas que queriam adotar o fantástico utilizavam-se dos cenários da época, mas mesclavam os artifícios cênicos antigos e modernos. A principal inovação se evidencia nas personagens, mais ambíguas do que as personagens góticas; em prol da identificação do leitor para com elas, as dicotomias entre a vítima inocente, o herói valente e o vilão perverso tornam-se cada vez menos opostas. Isso significa que, embora ainda existam histórias com visões de bem e mal bem definidas (perspectiva maniqueísta), essa não é mais a regra das produções atuais que, também por influência do sucesso do cinema de horror, começaram a investir no protagonismo feminino, fazendo a mocinha salvar a si mesma ou até trazendo a figura feminina como vilã. De qualquer forma, as personagens viriam a ficar cada vez mais complexas e, conseqüentemente, mais parecidas com seres humanos reais.

Outra categoria que merece destaque é o gótico produzido por mulheres ou gótico feminino, como denomina Santos (2022, p. 124), “que apresenta características narrativas próprias: I) uma focalização feminina voltada aos interesses da mulher; II) um ambiente doméstico como principal espaço narrativo; III) uma protagonista mulher; e IV) um homem como vilão transgressor”. Além disso, Santos (2022, p. 125) focaliza as temáticas específicas do gótico feminino como “I) a perseguição à donzela em perigo; II) o confinamento feminino; III) os problemas relacionados ao matrimônio; e IV) a loucura e/ou morte das personagens femininas ao final das narrativas como punição à perda da virtude”.

Na literatura gótica de autoria feminina fica evidenciado o *locus horribilis* que difere do gótico escrito por homens, ou seja, o ambiente predominante é o privado. Isso, porque na sociedade androcêntrica e patriarcal o território da mulher era restrito ao ambiente doméstico. Nas palavras de Santos (2022, p. 126), “o lar e suas tramas exploram as relações familiares a ele associadas”.

A partir do momento em que a mulher passou a adentrar o meio literário, antes dominado pelo sujeito masculino, os

escritos passaram a ter outra visão. Santos (2017, p. 37) salienta que “a mudança fez surgir uma nova ‘voz’, ou seja, um novo ‘eu’ discursivo, fundamental para a criação de narrativas que procuraram expor a vivência das mulheres em sociedade, suas ansiedades e os problemas por elas enfrentados em seu cotidiano”. Essa nova voz narrativa fez surgir o gótico feminino, que apresentará narrativas protagonizadas por uma mulher que irá sofrer ou ser perseguida por um sujeito opressor masculino. Isso tudo faz com que essas narrativas produzam o sentimento de medo de modo diferenciado, como argumenta a autora:

As narrativas do Gótico masculino privilegiam o horror e a repulsa, gerados, principalmente, a partir de situações em que as personagens femininas são vítimas da crueldade de vilões transgressores. Tais situações transgressivas frequentemente possuem teor sexual, fazendo com que esta tradição explore o sofrimento da mulher de modo quase pornográfico (Santos, 2017, p. 37).

Já as histórias que priorizam o gótico feminino têm a perspectiva de denúncia social, trazendo à tona as perseguições sofridas pelas protagonistas. Assim, o enredo dessas histórias vai deixar de lado a violência para priorizar o medo e o suspense. “As obras do Gótico feminino se assemelham, portanto, a uma espécie de jornada, um ‘rito de passagem’ para suas heroínas” (Santos, 2017, p. 39). Assim, as narrativas góticas femininas trouxeram à tona a condição da mulher na sociedade, procurando denunciar a exploração e a condição de submissão do sujeito feminino.

Dessa forma, muitos contos do final do século XIX tematizaram essa condição das mulheres, e a escritora Charlotte Perkins Gilman faz isso no conto “A porta não vigiada”.

## O gótico feminino de Gilman

O conto “A porta não vigiada” narra a história de uma protagonista que tem um grande apego à sua casa, a qual ela deseja cobrir de flores. Porém, algo estranho permanece enterrado debaixo dela, que ninguém sabe o que é. Certo dia, ela é surpreendida pela visita de um príncipe que deseja ver o coração dela,

porém a moça não permite que isso seja feito. Desse modo, ela diz que o seu coração está sepultado debaixo da casa, sem ninguém para vigiá-lo. Isso incentiva o jovem a ir atrás do coração que, graças à presença do príncipe, acaba ficando louco.

A narrativa de Gilman apresenta um narrador em primeira pessoa, a protagonista, que vive sozinha em sua “casa de mármore, e ninguém sabia o que existia sob ela” (Gilman, 2019, p. 55). Essa informação já aponta que existe algo escondido e misterioso na casa, e sua descrição colabora para a ideia de pureza da personagem, uma vez que “os materiais eram de uma pureza imaculada, e cada tijolo custara uma fortuna” (Gilman, 2019, p. 55).

Existe também uma relação com o conto “A glicínia gigante”, no que concerne ao ambiente descrito: “o lugar onde construí a casa tinha um solo muito fértil – mas também nas profusas trepadeiras que cobriam paredes e janelas e que pendiam do alpendre reluzente” (Gilman, 2019, p. 55). Isso tudo está relacionado ao *locus horribilis* da narrativa gótica, já que as trepadeiras aparecem profusas, ou seja, com muita abundância, com a intenção de esconder os mistérios que a casa oculta. E mais uma vez são associadas a traços humanos, assim como no conto “A glicínia gigante”, cuja planta tinha dedos que pareciam abraçar:

Algumas das árvores que plantei com grande expectativa logo morreram e ficaram ali entre as flores, secas e eretas. Mas não demorou até que elas fossem cobertas pelas trepadeiras, serem incontroláveis que lançavam seus dedos rastejantes, de um delicado verde-claro, os quais se transformavam em mãos que agarravam e então em braços de cujos abraços somente a morte poderia libertar (Gilman, 2019, p. 55).

Percebemos que a casa é escondida pelas trepadeiras como uma forma de tornar oculto os segredos da protagonista. Vale lembrar que a personagem menciona que em sua casa há muitas lembranças de eras passadas, como se fosse uma coleção, porém “o elemento mais estranho de todos, e que nem eu podia expli-

car, era um peculiar som grave que às vezes eu ouvia em meio a minhas curiosidades” (Gilman, 2019, p. 56).

O *locus horribilis* vai se construindo nessa atmosfera e, segundo Santos (2017, p. 39), “a heroína possui um papel de destaque entre os personagens arquetípicos da ficção gótica. Ela representa valores morais, como a virtude, a pureza e a bondade, enquanto o vilão gótico encarna vícios – o ódio, a ambição, e apresenta um comportamento transgressivo”. Desde o início da narrativa, por meio das descrições da casa, constatamos uma mulher com virtudes e bondade, principalmente em seu cuidado com as plantas, como se fossem filhos. E é justamente essa personagem tão encantadora que guarda o maior segredo que move os acontecimentos insólitos do conto.

O príncipe é o transgressor entrando na casa da protagonista e lhe fazendo várias perguntas. Mais uma vez podemos inserir a narrativa de Gilman no gótico feminino, porque o *locus horribilis* é a casa e a perseguição do sujeito transgressor irá acontecer nesse mesmo ambiente. Após muita insistência, o príncipe questiona a respeito do coração da moça e ouve a resposta:

- Eu não tenho coração.

Ele se aproximou de mim com uma expressão de perplexidade e terror e pousou as mãos acima de meu cinturão, meu cinturão de prata polida, com seu curioso e intrincado fecho que ninguém além de mim conhecia (Gilman, 2019, p. 57).

Recorrendo à simbologia, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1982), a prata tem relação com a Lua e o princípio feminino, em oposição ao ouro, que representa o Sol e o princípio masculino. Desse modo, a prata é um símbolo de pureza, passividade e frieza. O cinturão de prata, como se fosse um cinto, talvez de castidade, representa o isolamento. Isso tudo se relaciona com as descrições do *locus horribilis* na casa, branca, gélida e de uma pureza imaculada.

O sentimento de medo da protagonista só vai aumentando, e o ambiente mais uma vez é caracterizado de modo a favorecer

a narrativa gótica, porque começa a escurecer e os dois estão sozinhos na casa sem ninguém para proteger. A seguir, a jovem vai informar ao príncipe que trancafiou o seu coração, como se estivesse em uma sepultura. Assim, ela começa a descer as escadas para verificar se o coração ainda permanece lá. A perseguição se inicia e o medo e o pavor vão aumentando:

[...] desci correndo as escadas que conduziam lá para baixo. Ele me seguiu ansioso, sua espada chocando-se contra os degraus largos e úmidos sobre os quais durante tanto tempo som algum ressoara. Tentei trancar as portas atrás de mim, mas ele sempre detinha minha mão a tempo e passava por elas a meu lado, [...] e quando me virei para encarar o visitante, diante da última porta, com minha face lívida de terror [...] (Gilman, 2019, p. 58-59).

O sentimento de medo pode ser gerado a partir de diversas causas. França (2012, p. 188) cita três causas para que se solidifique a literatura do medo no Brasil: a primeira está ligada às ameaças da natureza e aos ambientes inóspitos; a segunda ao emocional e à ideia de finitude da vida; e a terceira à imprevisibilidade da condição humana, ao medo do outro e da violência. Ademais, o sentimento de medo, mesmo que ficcional, é uma representação de uma ameaça, de uma angústia, ou até mesmo o medo de outro ser ficcional.

Dando sequência, é visto que o príncipe não respeita a vontade da moça de que ele vá embora, forçando a entrada e os limites que ela coloca até o “coração”. A protagonista se vê encurralada, já que o homem não respeita o espaço dela (dentro da própria casa), e não sabe o que a espera lá embaixo, se o que deveria estar morto realmente está. Portanto, a casa, lugar que deveria representar segurança, deixa de ser um espaço seguro por duas transgressões. A primeira provinda de uma invasão exterior (o príncipe), que ultrapassa os limites impostos; a segunda da realidade, do que julgamos possível e impossível (o coração fugindo). Roas (2014, p. 190) utiliza a *transgressão* como causadora de medo ao se referir à literatura fantástica, já que, nesse gênero literário, os elementos extraordinários provocam



“o estranhamento da realidade, que deixa de ser familiar e se converte em algo incompreensível e, como tal, ameaçador. Essa transgressão, essa ameaça, se traduz no efeito fundamental do fantástico: o medo, a inquietude”. Para Bauman (2008, p. 52), tendemos a associar a transgressão a algo maligno: “situado a uma distância segura dos domínios do compreensível, o mal tende a ser invocado quando insistimos em explicar o inexplicável”; ele ainda complementa que “recorremos à ideia de ‘mal’ quando não podemos apontar que regra foi quebrada”.

A própria figura do coração é repleta de ambiguidades interpretativas, pois desde que é citada pela primeira vez podemos pensar que se trata apenas de uma alegoria, uma figura de linguagem para se referir aos sentimentos da personagem, uma metáfora para uma mulher solitária que ocultou o que sente, inclusive no trecho que revela que sobre o coração pairava o odor de flores há muito tempo mortas. Somos ainda mais impulsionados a pensar que ela fora magoada muitas vezes no passado, por isso seu “coração” adoeceu. No entanto, conforme aumenta a tensão do conto, devido à pressão a que a protagonista é submetida pelo príncipe, e percebemos que há realmente *algo* palpável a ser revelado, o que é reforçado pelos sons provenientes da parte de baixo da casa, ficamos em dúvida se a protagonista trancafiou alguém que ama na cripta (um filho ou amante, talvez) ou se, ainda pior, trata-se de um ser sobrenatural e monstruoso escondido nas sombras, pronto para atacar. Porém é fato que, apesar do medo, ansiamos pela revelação do suspense conforme descemos as escadas junto com as personagens, quase como se cada linha do texto fosse um degrau mais próximo da conclusão, do momento catártico em que enfrentaremos o que é tão temido e revelaremos o oculto.

A questão é que, apesar das diversas suposições possíveis, o leitor não recebe explicações para os eventos fantásticos, o que vai contra nossos instintos racionais de somente encontrar uma espécie de conclusão quando temos todas as respostas. No entanto, é justamente essas ausências textuais que declaram o efeito aterrorizante da narrativa, segundo Summerscale (2023,

p. 12), “alguns terrores são mais imaginados do que sentidos”. O diálogo artístico da literatura acontece especialmente quando as expectativas do leitor se refutam ou se corroboram, causando estranhamento ou reconhecimento estético na obra.

A autora busca criar o efeito de medo e suspense a partir das lacunas a serem preenchidas pelo repertório do leitor, de forma que deixa espaço em suas narrativas para que o leitor possa espelhar e projetar seus próprios medos e angústias nas das personagens. Quando o coração passa correndo pelas personagens, e consequentemente pelo leitor, de forma tão rápida, sem nenhum embate, sequer conseguimos assimilar e compreender o que acontece direito, e é isso que torna a sensação de inquietação do conto ainda mais terrível e desconcertante. Caso Gilman arriscasse uma explicação racional ou mágica para o inexplicável, ou firmasse uma figura monstruosa grotesca e bem explícita, seu conto perderia o efeito fantástico e estaria sujeito a perder, inclusive, o efeito de medo que causa, pois “quando conhecemos a extensão total de algum perigo ou quando acostumar nossos olhos a isso, uma grande parte de nossa ansiedade desaparece” (Burke, 2019, p. 66). Os não ditos da literatura fantástica servem para a imaginação do leitor, a partir de sua época, criar horrores particulares e mais sinistros do que se fossem impostos pelo autor.

## Considerações finais

O conto “A porta não Vigia”, de Charlotte Perkins Gilman, evidencia a temática do sobrenatural e do gótico feminino, trazendo à tona um dos sentimentos mais perturbadores da humanidade: o medo. Este é visto na narrativa com mais eloquência quando o príncipe persegue a personagem principal, pois, à medida que ela vai descendo as escadas para chegar ao porão, a tensão e o medo vão aumentando e o efeito fantástico também.

Vale lembrar que essa perseguição que acontece no ambiente doméstico também é uma característica do gótico feminino, uma vez que o príncipe pode ser entendido como o

vilão transgressor. Assim, esse vilão, o príncipe, a personagem feminina protagonista e o ambiente doméstico são típicos do *locus horribilis* do chamado gótico feminino, como salienta Santos (2017).

Dessa forma, ressaltamos que Gilman, como assinala Argel (2019, p. 09), “cria um cenário de grande beleza visual”, mesclado com a temática do sobrenatural e do sentimento de medo, tanto no leitor como na personagem. E isso tudo chamamos de gótico feminino.

## Referências

- ARGEL, Martha. Prefácio. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outros contos*. São Paulo: Via Leitura, 2019. p. 7-10.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2008.
- BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*. Tradução de Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2019.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- FAÇANHA, Caroline; RESENDE, Ana. Pilhas de Corpos Grotescos: o gótico contemporâneo em Mariana Enríquez e Patrícia Melo. *Revista Abusões*, Rio de Janeiro, n. 19, ano 08, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/abusoes.2022.66465>. Acesso em: 22 abr. 2023.
- FRANÇA, J. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCIA, F.; BATALHA, M. C. (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 187-195.
- GARCÍA, Flávio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outros contos*. São Paulo: Via Leitura, 2019.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2020.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. Prefácio. In: BLACKWOOD, Algernon et al. *Mestres do gótico botânico e outros suspenses venenos*. Tradução de Luís Henrique Barista. São Paulo: Editora Wish, 2022.

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenção. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*. 2022. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05102022-192221/>. Acesso em: 27 jun. 2023.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. O confinamento como tópos do gótico feminino. *Abusões*, [s.l.], v. 19, n. 19, 2022. DOI: 10.12957/abusoes.2022.65311. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/65311>. Acesso em: 3 maio. 2024.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. 2017. 91 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SUMMERSCALE, Kate. *O livro das fobias e manias: 99 obsessões para entender a mente humana*. Tradução de Renato Marques. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

# Análise do conto “Quando fui uma bruxa”, de Charlotte Perkins Gilman: seria a magia capaz de salvar as mulheres?

Daiane Bernardi  
Gimerson Ferreira Alves

*Sendo mulher, eu estava naturalmente interessada nelas [...] Vi seu real poder, sua real dignidade, sua real responsabilidade no mundo [...] Era como ver arcanjos jogando pega-varetas, ou cavalos de verdade sendo usados apenas como cavalinhos de balanço.*

*Charlotte Perkins Gilman*

## Considerações iniciais

O presente capítulo tem como objetivo analisar o conto “Quando fui uma bruxa”, escrito pela autora estadunidense Charlotte Perkins Gilman. Para tanto, diversos aspectos da obra serão levados em consideração, tais como: a manifestação do insólito na referida obra, os aspectos mitológicos e imaginários que se revelam intrínsecos à figura tradicional da bruxa e, obviamente, a questão da condição feminina que é representada na narrativa, bem como os aspectos históricos que o tema *bruxaria* evocam. Além disso, propôs-se discutir brevemente a submissão da mulher às figuras masculinas, bem como o subversivo papel que as bruxas desempenham no que diz respeito à não aceitação de um lugar subalternizado na sociedade.

São inegáveis a importância e a popularidade da figura da bruxa, bem como a relevância do tema *bruxaria* na cultura popular das últimas décadas. Da franquia de oito filmes (e sete

livros) da saga *Harry Potter* à série de televisão *O mundo sombrio de Sabrina* (*Chilling Adventures of Sabrina*), passando por diversos outros produtos da indústria cultural que dão atenção ao tema da bruxaria, essas produções são sempre um sucesso de público e tornam-se marcos na cultura popular contemporânea. Mas, além do óbvio, por que as bruxas ainda chamam tanta a atenção de diversas sociedades ao redor do mundo? Por que esse segue sendo ainda um assunto tão relevante nos dias de hoje? Como realmente é a figura da bruxa?

Antes, porém, de que se tente responder a essas e a outras perguntas que surgirão ao longo do presente estudo, é importante que se esclareça que o uso do advérbio *ainda*, utilizado nos dois primeiros questionamentos acima, não foi despropositado, porque, embora o tema abordado possa parecer bastante contemporâneo e oriundo de um recorte da cultura popular dos dias atuais, o interesse da humanidade por essas figuras misteriosas não o é: a sociedade ocidental, como um todo, tem essa *mania de bruxas* desde a renascença, e o seu fascínio por elas parece se mesclar tanto ao medo quando à curiosidade e à repulsa.

Algo importante de se ter em mente quando se fala acerca do fascínio que essas figuras mitológicas exercem sobre boa parte da humanidade é que as bruxas têm, como uma de suas principais características, a habilidade, o poder e/ou o dom de realizar coisas que nós, seres humanos, somos incapazes por nossa condição natural de mortais, destinados à finitude de nossa existência logo ao nascer. A bruxa clássica, pelo contrário, por não possuir uma alma, vislumbra diante de si uma imortalidade que é condicionada à integralidade de seu corpo físico.

É a partir disso, portanto, que se constituem também seus poderes sobrenaturais que tanto encantam a nós, simples mortais que, no entanto, ao contrário da bruxa, de acordo com a mitologia cristã, possuímos uma alma eterna. Apenas para usar alguns exemplos pontuais, mais conhecidos em nossa cultura, alguns desses poderes são: realizar tarefas sem o uso

das mãos, curar (ou infligir) graves doenças com um único estalar de dedos ou até mesmo ter a capacidade de voar em uma vassoura.

Na transição da Idade Média à Idade Moderna, no entanto, o conhecimento popular preconizava, de acordo com Mackay (2001, p. 317), que tais poderes somente poderiam ser obtidos mediante a “um pacto expresso, assinado com sangue, com o próprio Diabo, pelo qual o feiticeiro ou a bruxa [...] vendiam sua alma imortal ao mal”. Foi a partir desse tipo de conhecimento, e com respaldo da Igreja, que, durante boa parte da Idade Moderna, centenas de milhares de pessoas (mulheres, em sua maioria) foram condenadas a arder nas chamas purificadoras que foram acesas em um sem-número de inquisições que ocorreram Europa adentro.

Séculos depois, porém, a humanidade continuou (e continua) com a sua *mania de bruxas*. Dessa forma, a partir de um ligeiro contágio por essa febre, objetiva-se, com esta pesquisa, conhecer e delinear a forma por meio da qual a figura desse ser mítico foi representada nos escritos da autora feminista estadunidense Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), pois, por meio da leitura de seus contos (especialmente da narrativa intitulada “Quando fui uma bruxa”), o tema da bruxaria logrou prender especial atenção; e, como produções acerca do tema abordado no já mencionado conto são relativamente escassas, decidiu-se abordá-lo no intuito de que esse trabalho represente uma breve contribuição para o tema bruxaria na obra de Gilman.

Tendo como intuito responder às questões de representação da figura da bruxa na obra de Charlotte, assim como averiguar de que forma esses seres são representados na narrativa “Quando fui uma bruxa”, buscaram-se, à guisa de referencial teórico, diversos artigos e trechos de livros que abordassem o tema bruxaria e utilizaram-se algumas referências da cultura *pop* contemporânea.

A partir dessas leituras e da busca dessas referências, portanto, foi possível desenvolver uma linha de pensamento acerca da representação da bruxa, tanto na cultura em geral como

na narrativa de Charlotte Perkins Gilman: verificou-se que, apesar da sua independência, da sua sabedoria e da rebeldia inerente ao seu conjunto de associações no que constitui todo o seu imaginário contemporâneo, essas extraordinárias mulheres continuam, infelizmente e de maneira quase paradoxal, subalternas ao sujeito masculino, a quem, seja na figura de um chefe da Igreja ou mesmo na do próprio Satanás, devem determinado tipo de subserviência compulsória. Dessa forma, em posse dessas análises, visando a aprofundá-las um tanto mais e dar sequência à nossa discussão, o artigo subdivide-se em: *A representação do insólito no conto “Quando fui uma bruxa”*, em que se discute como essas características aparecem no conto de Gilman; *A figura da bruxa e o imaginário no conto “Quando fui uma bruxa”*, em que se propõe um breve panorama histórico; *A condição feminina no conto “Quando fui uma bruxa”, de Charlotte Perkins Gilman*, com a caracterização dessa figura mitológica; seguido de um resumo da narrativa e das considerações finais.

## A representação do insólito no conto “Quando fui uma bruxa”

De acordo com o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, é possível definir a palavra insólito como “contrário ao costume, ao uso, às regras; inabitual [...] incomum; extraordinário” (Ferreira, 1988, p. 363). Essa definição, contudo, revela-se bastante vaga ao ser transposta a conceituação de insólito para o campo dos estudos e/ou das análises literárias, e, de fato, o é, já que esse termo não é utilizado para designar algum gênero literário específico, mas trata de uma espécie de termo guarda-chuva no qual estão incluídas as produções literárias que abordam, por exemplo, o estranho, o maravilhoso e o fantástico. Quando se pensa acerca do insólito no que diz respeito às narrativas, a conceituação de Flávio García (2007, p. 19) argumenta que

[...] os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim,

surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade.

Um dos principais termos com o qual é possível deparar-se no momento em que se decide pelo aprofundamento na questão do insólito é a hesitação que esse tipo de produção literária deve causar no leitor. Todorov (1980, p. 16), teórico desse ramo da literatura, destaca que a ambiguidade da narrativa é fundamental para que o sentimento de hesitação exista ao longo da leitura e na conclusão do conto, e, dessa maneira, o fantástico se trataria de uma “vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Assim, constitui parte do insólito o sonho de Mr. Lockwood com o fantasma de Catherine Earnshaw, em *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, passando pelo defunto-autor em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, até produções mais atuais, como a série *Harry Potter* (1997), de J. K. Rowling, e um dos ganhadores mais recentes do prêmio Jabuti, *O som do rugido da onça* (2021), de Micheliny Verunschck.

A narrativa de Gilman, em conformidade com a breve conceituação apresentada, abre margem a muitas hesitações (vacilações) por parte da protagonista da narrativa; nela há, também, outros elementos que a caracterizam como parte do insólito na literatura, tais como o tema da bruxaria, os feitiços (intenções) da protagonista e as situações que, determinadas por eles, são resolvidas em um passe de magia. Esses são aspectos da narrativa que desafiam as leis conhecidas da natureza e, inicialmente, causam determinado estranhamento.

Diante disso, portanto, propõe-se uma tentativa mais refinada de contextualizar o conto de Charlotte Perkins Gilman na categoria com a qual essa narrativa predominantemente dialoga, visto que na maioria das produções sempre é possível encontrar uma miscelânea de gêneros literários.

Antes, porém, de que se inicie a conceituação da narrativa “Quando fui uma bruxa” dentro de um dos gêneros sob a alçada do insólito, é conveniente que se façam algumas distinções entre o maravilhoso e o fantástico ou estranho, usualmente, segundo Furtado (1980, p. 22-25), chamados de sobrenatural negativo e de sobrenatural positivo:

[...] só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar. [...] Já no maravilhoso, o sobrenatural pode ser indiferentemente positivo ou negativo.

Tendo em vista, portanto, essas distinções entre o fantástico ou estranho e o maravilhoso, é possível inferir que a narrativa de Gilman recorre a certa miscelânea entre esses gêneros, sendo, porém, possível fazer uma clara distinção entre eles ao longo do conto: o início da obra dialoga mais com o fantástico, porque é marcado, obviamente, pelo estranhamento da protagonista face a seus poderes sobrenaturais recém-adquiridos, dádivas de forças malignas, quando se deixa claro a proximidade dessa ocasião com o Dia das Bruxas e o envolvimento indireto que Satanás tivera na nova condição da narradora autodiegética quando se lê: “os termos daquele contrato unilateral com Satã” e “Era 30 de outubro, para ser exata” (Gilman, 2019, p. 59).

O desenvolvimento da narrativa também é marcado por um tom que, reconhece-se, é mais habitualmente encontrado em produções do gênero fantástico/estranho, termo que diz respeito à conceituação proposta por Todorov (1980), em que os acontecimentos insólitos criam certa ambiguidade na narrativa, gerando alguma desconfiança quanto à natureza sobrenatural desses acontecimentos. Os feitiços ou as intenções que a protagonista mentaliza sempre geram, à parte dos bons efeitos, que são ora pessoais, ora sociais, alguma espécie de sofrimento para alguma das partes envolvidas na situação, tais como: sofrimento físico e/ou emocional de animais e de seres humanos e até mesmo a morte. É de se duvidar, portanto, se isso se dá, de fato, por alguma espécie de tratado que a protago-

nista teria anuído perante o Diabo ou se esses acontecimentos seriam, afinal, puramente fortuitos.

Ao verificar que todos os seus feitiços estão surtindo bons efeitos para a sociedade na qual a narradora está inserida, a narrativa ganha tons de maravilhoso, pois as consequências de seus feitiços para seus respectivos alvos tornam-se cada vez menos prejudiciais, o que faz com que a protagonista aceite seus dons (mesmo que sejam maléficos, em essência) e os utilize sem questionar a origem deles.

Ainda segundo Todorov (1980, p. 29), é possível, portanto localizar esses acontecimentos “no campo do fantástico-maravilhoso [...]. Esses relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. O limite entre ambos será, pois, incerto”.

De acordo com a protagonista, o pacto unilateral que ela diz ter firmado com o Diabo é cessado pela entidade no ponto da narrativa em que a personagem intenciona um feitiço que é totalmente baseado na empatia que ela sente por outras mulheres, pessoas com as quais ela compartilha o fardo de ter um papel secundário e subalterno na sociedade em que vive.

É a partir desse ponto, quase findada a narrativa, que o breve vislumbre do fantástico-estranho desaparece do conto de Gilman, pois a dádiva dada à narradora por Satã cessa de maneira imediata, barrando qualquer espécie de questionamento acerca do que a protagonista vivera nas últimas semanas, restando apenas a aceitação de que, tendo boas ou más consequências para a sociedade, nesse tratado feito com o demônio ela havia sido a parte mais fraca; a parte submissa. Dessa forma, o conto volta a ter o habitual tom de fantástico-maravilhoso que fora apresentado durante a maior parte da narrativa, uma vez que tanto a personagem como o leitor são lembrados de que a existência de magia era um fato e de que, além disso, o tipo de magia concedido a ela era de origem maléfica ao ler-se que “a magia que recaíra sobre mim era magia negra” (Gilman, 2019, p. 71).

## A figura da bruxa e o imaginário no conto “Quando fui uma bruxa”

Mediante as diversas tribos formadas por seres humanos de diferentes ideologias, estilos de vida, filosofias, códigos de ética, etc., um fenômeno natural é que outras pessoas, externas a esse determinado grupo, tenham recorrido (e ainda recorram) à mais variada sorte de denominações, por vezes ofensivas, para se referirem às bruxas. No que diz respeito a comunidades formadas por mulheres, esse comportamento que é naturalmente humano não seria diferente: há um grupo específico delas ao qual, no passado (e na contemporaneidade), tendo manifestado particular interesse acerca de presságios, adivinhações, benzeduras e curas por meio de ervas, foi atribuída, de maneira cruel, a alcunha de bruxa; ou, também, de feiticeira, mandingueira, adivinha, vidente, maga, mágica, necromante, cartomante, nigromante, lâmia, xamã, sacerdotisa, pitonisa. A partir dessas denominações, é possível inferir a existência de um imaginário popular e coletivo repleto de diferentes termos utilizados para nomear e classificar as artes ocultas, as práticas obscuras, os cultos imbuídos em medidas iguais de temor e de reverência a um mundo invisível, mágico, misterioso e numinoso sobre o qual o conhecimento científico e racional tem muito pouco a explicar e a comprovar.

Para compreender as transformações históricas pelas quais as representações da imagem da bruxa passaram, faz-se necessário olharmos para um passado que carrega a explicação sobre as características das bruxas: os inquisidores da Idade Média e da Idade Moderna consideravam que as bruxas haviam feito não apenas um pacto com o próprio Satanás, mas que haviam renunciado da maneira mais profana à fé católica, dedicando o corpo e a alma a todos os males e, por fim, oferecido crianças em sacrifícios a Satanás. De acordo com Mackay (2001, p. 354), vez ou outra essas servas do diabo dançavam, “a passo lento, uma ciranda no reverso movimento aparente do sol”, bem como, a convite do próprio Satã, degustavam um banquete de

“um cadáver recém-queimado”. A isso, seguiram-se momentos de diversão na qual o próprio Diabo dançava com suas devotas.

Outra crença muito comum era de que essas mulheres, ao chegar o Sabbath, data de sua reunião com seu mestre, também se dedicariam, em clara afronta às leis cristãs, à luxúria carnal com incubos e súcubos, entidades demoníacas desencarnadas que representam forças maléficas masculinas e femininas, respectivamente. As bruxas eram acusadas de falsear o controle divino, manipulando ervas para curar doenças; esses atos eram, também, considerados maléficos aos olhos da população e da igreja, pois ninguém, a não ser Deus, poderia mudar o curso divino da vida humana e da natureza. Também, de acordo com essa visão de mundo, Ele era o único que poderia conceder a cura para as mais variadas doenças; era Ele quem daria a vida e, ainda, o único que poderia retirá-la.

Nesse sentido, é possível inferir que tudo o que era visto como uma espécie de subversão da ordem cristã, assim como determinados fenômenos para os quais a mitologia adotada pela Igreja não detinha nenhum tipo de explicação, gerava certo alvoroço nas sociedades medievais e renascentistas, causando certa desconfiança na população comum, bem como instigando o medo e o preconceito de cristãos mais fervorosos. As bruxas, então, por aparentemente serem as causadoras dessas subversões, também eram acusadas de fazer pactos demoníacos e manifestar outros poderes sobrenaturais, como voar pelos ares, praticar feitiços, encomendar vidas e mortes, realizar desejos, transformar-se em animais e revelar o futuro.

A construção histórica da figura mítica da bruxa tem entre os seus possíveis nascedouros, em primeiro lugar, a misoginia, ou seja, a intolerância ao gênero feminino, que está contida no sistema patriarcal. Narrativas do Mundo Antigo descrevem como as civilizações mantinham o silêncio da mulher, que estava sempre às sombras dos homens, com raras exceções. E essas raras exceções tornavam-nas bruxas, monstros, que, se não recolhidas à sua insignificância, sofreriam grandes danos, chegando à morte. Como nos faz entender Francisco Taborda

(1990) em “Feminismo e teologia feminista no primeiro mundo”, tomar consciência da discriminação da mulher supõe uma análise da sociedade desde o ponto e do lugar social da própria mulher. Patriarcado, androcentrismo e sexismo são características que entram em questão nesse contexto (Taborda, 1990).

De acordo com as perspectivas culturais, sociais e religiosas de nossa civilização, então, é muito comum que, ao pensar nessas mulheres, às quais é atribuída determinada ligação com o universo do fantástico, crie-se em nossas mentes certo padrão que pode ser verificado ao descrever a seguinte imagética: uma velha decrépita de nariz comprido, torto e repleto de rugas; em sua cabeça, um pontudo chapéu preto coberto de teias de aranha; seu traje, geralmente em tecidos esfarrapados, é sujo e escuro; ela é associada, também, a gatos pretos e alguns roedores, como camundongos e ratazanas. Essa figura representa, então, uma pessoa à margem da sociedade que, na forma de uma horrenda anciã (viúva e solitária), com quem a morte, a miséria e a solidão mantêm estreitos laços de natureza quase familiar, é insignificante e gera forte repúdio alheio. Diz-se, no entanto, que todas essas características físicas seriam apenas uma espécie de receptáculo em que a aparência é direta e estritamente relacionada a uma essência de natureza demoníaca, de maldade e de trevas, controlada pelo próprio Diabo.

Nesse sentido, é possível observar que a figura da bruxa representa determinado modo de enxergar a mulher, principalmente quando ela expressa certo poder pessoal e a forma como o usa. Verifica-se, pois, que toda manifestação de poder por parte de mulheres desembocava em punição, já que, à época, a bruxa era a principal figura a servir de bode expiatório a todos os males atribuídos ao feminino, começando, obviamente, pelo pecado original: a desobediência de Lilith, a “primeira mulher”, dita colaboradora de Satã. Padecendo, então, de inúmeras condenações, a bruxa teve uma função pedagógica, de cunho moralizador, durante os séculos em que os principais ditames de Igreja eram quase totalmente voltados ao combate

às forças malignas, ao inimigo personificado como o demônio, o adversário de Deus, Satanás.

Jules Michelet, na obra *Sobre as feiticeiras* (1974), registra números gritantes: por ordem do bispo, a cidade de Genebra queimou, em apenas três meses no ano de 1515, cerca de 500 mulheres; na Alemanha, com o bispado Bamberg, o feito se repetiu com 600 mulheres, porém de uma só vez; e em Wurtzburgo, 900 mulheres.

O estudioso de mitologia e religião norte-americano Joseph Campbell (2004) explica que, desde as épocas mais remotas da história, a mulher é vista como força mágica e misteriosa da natureza, e esse poder feminino acabou despertando uma das maiores preocupações do ser masculino: como quebrá-lo, controlá-lo e usá-lo para seus próprios interesses.

Como personagem de imaginários em que as fronteiras entre real e ficcional estão densamente dissolvidas, a típica velha malvada dos contos de fadas e de várias histórias infantis traz muitos elementos da figura da bruxa descrita pela Inquisição. Histórica, a bruxa modifica-se dentro das eras, permanecendo em sua imagem as marcas que a sociedade lhe impôs. Marcas que eram expostas em praças públicas por meio do espetáculo de seus suplícios e da execução das sentenças mortais que lhe eram imputadas. Pagando por crimes como dançar nua sob o luar, a bruxa, diz-se, é marcada pelo despudor e pela degeneração de seu corpo.

A partir desses aspectos que foram expostos, por fim, é possível inferir que essas mulheres, as ditas bruxas, eram consideradas incômodas para a comunidade: desde as viúvas solitárias até as vizinhas indiscretas, eram essas figuras aquelas que estavam envolvidas com práticas consideradas espécies de crimes mais graves do que as heresias. Representadas como sedentas por poder, as bruxas são consideradas maléficas e corruptoras, de modo que, tanto na realidade como na ficção, todas as histórias de bruxas terminam com o castigo por sua insubmissão: forca, fogueira, solidão.

## A condição feminina no conto “Quando fui uma bruxa”, de Charlotte Perkins Gilman

No conto intitulado “Quando fui uma bruxa”, da escritora estadunidense Charlotte Perkins Gilman, acompanhamos uma mulher cujo nome, idade e características físicas não são revelados ao leitor. Na narrativa, é descrito o cotidiano dessa mulher desconhecida, sendo este marcado por um contrato unilateral e involuntário com Satã, tornando-a uma bruxa. Chama-se, no conto, “contrato unilateral” aquele que cria obrigações apenas para uma das partes contratantes. A partir de então, o foco dos acontecimentos é em sua personalidade e suas ações, a fim de que não se crie o estereótipo de bruxa, mas de que se mantenha o dia a dia de uma pessoa normal, com indagações e indignações comuns de um mundo, até então, pouco moldável às vontades da protagonista.

Acompanhando o decorrer da narrativa, a personagem descobre que tem o poder de solucionar situações incômodas apenas pela vontade, como amaldiçoar gatos com uma morte lenta por estes atrapalharem seu sono, desejar que os cocheiros sofram da mesma forma que os cavalos quando são chocoteados, enfeitiçar ovos podres para quem, por ganância, de forma deliberada, os comercializa e desejar que os motoristas dos bondes da cidade que passam sem recolher os passageiros sejam acometidos por maus sentimentos. Seus desejos de vingança, portanto, aparecem acima do senso comum de justiça, e, no decorrer dos atos, torna-se perceptível que, para cada feitiço (cada desejo) realizado, é necessário que haja a troca de uma dor por outra.

A personagem e narradora do conto, então, conta-nos acerca de como é possuir o dom de enfeitiçar pessoas, coisas e controlar situações: seria uma magnífica sensação de poder e prazer, misturada a certa dose de receio da descrença alheia em toda essa história; ela decide, portanto, guardar segredo da existência de seus poderes. A personagem, apesar desse receio, segue lançando seus feitiços que, oriundos de suas intenções e desejos, adquirem níveis cada vez mais elevados de consciência



acerca das condições de vida do ser humano em sociedade, tais como transporte, trabalho, bom convívio, consumo e saúde pública. Para sua surpresa e alegria, ela começa a acompanhar o desenvolvimento e a reverberação positiva da sociedade na qual está inserida.

Por fim, depois de tantos feitiços para organizar a sociedade em que vivia e desafiar os impositores, a personagem se dá conta de que não havia mencionado, pensado ou feito alguma mudança específica com a finalidade de melhorar a vida de pessoas com as quais compartilhava o gênero: as mulheres. Tendo essa “falta” em mente, a protagonista, por um momento, com toda a sua força, desejou que todas as mulheres, sem exceção, pudessem compreender a feminilidade, compreender seu poder, seu orgulho e sua posição na vida; que pudessem ser verdadeiramente mães do mundo, amar e cuidar de todos os seres vivos, dar à luz e educar homens melhores; que pudessem renascer para a vida, para o trabalho e para a felicidade.

Ao contrário, contudo, do que corriqueiramente acontecia, em que logo o desejo se realizava, o último desejo do personagem é negado, e, além disso, os poderes que ela recebeu de Satanás são anulados. A personagem, porém, quase instantaneamente compreende o motivo pelo qual seus dons lhe foram tomados: seu último desejo, afinal, tinha origem em um sentimento muito diferente dos anteriores, porque, longe de querer causar sofrimento a alguém, esse último feitiço tinha como objetivo apenas melhorar a vida das mulheres, sem que ninguém sentisse nenhuma espécie de dor em troca. Ninguém, por mais “mau” que fosse, seria prejudicado. Conforme a própria narradora, era um feitiço diferente; era “magia branca”. Em seguida, é possível verificar a personagem odiando-se por ter desejado que uma graça caísse sobre as mulheres, alegando que deveria ter continuado desejando maravilhosos castigos. Acabou, em decorrência de um desejo de pura bondade, não aproveitando os privilégios de quando era uma bruxa.

Publicado em 1910, o conto “Quando fui uma bruxa” levanta diversos pontos relevantes para sua época, entre eles

a condição feminina que é representada na narrativa, assim como os aspectos históricos que o insólito tema da bruxaria evoca na memória coletiva do mundo.

Em *O que é feminismo*, de Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1985, p. 07), aborda-se uma série de fenômenos explicativos sobre esse movimento e sua importância. Exibe-se que o feminismo acompanha movimentos históricos em que outros atos de libertação denunciam a existência de formas de opressão. Como um rompimento de silêncio, movimentos negros, de minorias étnicas, ecologistas e homossexuais se organizam em torno de sua especificidade e se completam na busca pela superação das desigualdades sociais.

No século XIX, a consolidação do sistema capitalista trará consequências profundas tanto para o processo produtivo como para a organização do trabalho como um todo, e para a mão de obra feminina, em especial. O sistema de produção manufatureira e, posteriormente, fabril, o desenvolvimento tecnológico e a introdução cada vez mais significativa da maquinaria vão afetar o trabalho feminino, transferindo para as fábricas tarefas antes executadas a domicílio e aumentando enormemente o contingente feminino da mão de obra operária (Alves; Pitanguy, 1985). Foi um século que se caracterizou por suas frentes de luta do operariado, visto que nessas indústrias concentravam-se muitas mulheres e cria-se um grupo invisível querendo ser visto: a luta por melhores condições de trabalho (salário, redução da jornada, repouso semanal, condições de higiene) e pelos direitos de cidadania (direito ao voto).

Ao longo da história da sociedade sempre houve mulheres que, estando insatisfeitas, rebelaram-se contra sua condição, lutando por liberdade e, muitas vezes, pagando com suas próprias vidas. A Inquisição da Igreja Católica foi implacável com qualquer mulher que desafiasse os princípios por ela pregados de maneira dogmática. Ainda assim, a chamada primeira onda do feminismo aconteceu a partir das últimas décadas do século XIX, quando as mulheres, primeiramente na Inglaterra, orga-

nizaram-se para lutar por seus direitos, sendo que o primeiro deles que se popularizou foi o direito ao voto.

Nesse mesmo período, as sufragettes, como ficaram conhecidas, promoveram grandes manifestações em Londres, foram presas várias vezes e fizeram greves de fome. Em 1913, na famosa corrida de cavalo em Derby, a feminista Emily Davison atirou-se à frente do cavalo do rei, morrendo. O direito ao voto foi conquistado no Reino Unido em 1918.

No Brasil, Bertha Lutz, bióloga e cientista de importância, liderou as sufragistas brasileiras. Lutz estudou no exterior e voltou para o Brasil na década de 1910, iniciando a luta pelo voto. Foi uma das fundadoras da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organização que fez campanha pública pelo voto, tendo inclusive levado, em 1927, um abaixo-assinado ao Senado, pedindo a aprovação do Projeto de Lei, de autoria do senador Juvenal Lamartine, que dava o direito de voto às mulheres. Esse direito foi conquistado em 1932, quando foi promulgado o Novo Código Eleitoral brasileiro.

Outro movimento, paralelo a esse, era provocado pelas operárias de ideologia anarquista, reunidas na União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas. Em manifesto de 1917, proclamam: “Se refletirdes um momento, vereis quão dolorida é a situação da mulher nas fábricas, nas oficinas, constantemente, amesquinhas por seres repelentes” (Pinto, 2010, p. 35).

Os atos feministas na sequência calaram-se, perdendo força a partir da década de 1930, no Brasil e no mundo. No decorrer desse período, trinta anos depois, em 1949, um livro marcará as mulheres e será fundamental para a nova onda do feminismo: *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, publicado pela primeira vez em 1949. Nele, Beauvoir (1949, p. 9) estabelece uma das máximas do feminismo: “não se nasce mulher, torna-se mulher”.

No conto de Gilman, narrado em primeira pessoa, a personagem nos é apresentada de forma incompleta: não sabemos seu nome, ou mesmo suas características físicas. É possível

perceber diversos traços de seu humor ríspido e, também, de seu alto nível de reatividade, pois é frequente que ela aja sem pensar. Sugere-se uma mulher de meia idade, que divide a vida com uma irmã em um pequeno imóvel situado em Nova Iorque. A cidade, bem como sua rotina, seus pormenores, seus problemas sociais e suas demais vicissitudes, é relatada pela narradora de forma bastante precisa, de modo que tudo o que o leitor vê ali representado parece corroborar as atitudes da protagonista e os feitiços lançados sobre os habitantes do local. O foco da narrativa comumente recai sobre sua ríspida, porém empática, personalidade e sobre suas ações impensadas, porém focadas em um bem comum, a fim de que a narrativa consiga dissociar a protagonista do estereótipo da bruxa má.

A narradora do conto ressalta lembrar-se com clareza da data em que tudo começou; era 30 de outubro, véspera do Dia das Bruxas (*Halloween*), data em que, no hemisfério norte, já é possível perceber certa diminuição do período de incidência de luz solar e uma queda nas temperaturas médias; em comparação com o verão, a noite torna-se um pouco mais longa quando o outono se estabelece, e em um sentido mais metafísico é possível, portanto, estabelecer a análise de que é nesse período que a escuridão começa a triunfar sobre a luz. Nesse dia, a protagonista observa que o relógio marcava meia-noite e o tempo está abafado, dando indícios de que logo iniciar-se-ia uma tempestade ou uma forte precipitação, já que diversos trovões ribombavam pelo céu. As condições climáticas, como pode-se observar, são descritas pela personagem, em retrospecto, como propensas a acontecimentos incomumente nefastos. Nas exatas palavras da narradora, relata-se que “Pesadas nuvens negras pairavam baixas por cima de mim, e os relâmpagos refulgiam ameaçadores, aqui e ali” (Gilman, 2019, p. 60). Assim, é possível inferir que algo obscuro estava prestes a acontecer.

Levando em conta as condições ominosas nas quais o pacto entre o Diabo e a protagonista é firmado, é possível verificar que não é uma novidade, certamente, o fato de que diversas produções literárias se utilizam de condições atmosféricas adversas



para transmitir ideias obscuras, lúgubres, trágicas e até mesmo situações opressivas. Gilman, em seu conto, segue um dos principais elementos do gótico: o *locus horribilis* (França, 2017), conceito no qual as condições climáticas do ambiente interferem diretamente no comportamento e/ou nos sentimentos dos personagens. Ademais, às vezes essas características do tempo atmosférico também têm o poder de determinar o rumo do enredo.

Além do elemento atmosférico, o tempo transcorrido exprime o cotidiano da protagonista, eventos são marcados pelos turnos e conforme as tarefas da personagem: pela manhã, a fim de deslocar-se até seu local de trabalho, ela precisa utilizar algum tipo de transporte público, o bonde da cidade, porém o motorista do veículo a ignora; já durante o período noturno é possível observar uma maior calma na rotina da personagem, porque é quando ela dispõe de tempo livre para se deter e conseguir observar o tempo e as condições atmosféricas de Nova Iorque, prestando atenção tanto ao que a rodeia como ao que se passa em seu interior.

Desde o início do conto, somos informados sobre a insatisfação e a raiva que a protagonista sente por algumas situações que acontecem na cidade de Nova Iorque. Assim, a protagonista, como narradora do conto, pontua os diversos acontecimentos que a incomodam, como, por exemplo, os cães e gatos que perturbam o seu descanso, o jornal que aborda mentiras, o fornecedor de produtos alimentícios que, de maneira deliberada, comercializa ovos estragados na vizinhança e o motorista do metrô que, também deliberadamente, a ignora no ponto em que deveria parar e recolher passageiros.

Observa-se que o conto de Gilman é uma forma de denúncia feita pela classe feminista, em nome de todas as mulheres e a respeito da sociedade desigual em que vivem. Utilizando-se do insólito, mais especificamente do fantástico, é possível observar as críticas que a narrativa tece acerca da sociedade, como a corrupção dos valores humanos de honestidade, de solidariedade, de bom senso e de credibilidade.

A crítica encontrada na narrativa, contudo, não se destina apenas à corrupção desses valores, mas também à forma como esses problemas sociais estão engessados nessa civilização, fato que torna qualquer tipo de mudança bastante difícil de ocorrer e, em outra visão, subversiva, já que, analisando o pacto que a protagonista firma com Satanás, é possível inferir que a causa feminina não deve ser levada a sério.

Um elemento bastante conhecido em obras que preservem o fantástico é a magia, conhecida por resolver e realizar qualquer coisa. E é dessa forma que ela se apresenta no conto de Gilman, visto que apenas alguns segundos são necessários entre o pedido e a realização deste. Porém, quando a magia precisou ajudar as mulheres, exibiu-se que a questão das mulheres é tão irrelevante que nem mesmo com mágica seria possível que alguma intenção surtisse efeito duradouro para auxiliar as mulheres.

## Considerações finais

Ao longo do presente artigo, buscou-se trazer diversas referências acerca de aspectos sociais, políticos, mitológicos e literários da figura da bruxa, a qual, de maneira bastante ampla, conta com grande popularidade na cultura contemporânea, bem como também já contou em épocas pregressas. Procurou-se, então, entender os motivos pelos quais essas mulheres que, ao mesmo tempo, são tão mitológicas quanto reais gozam de tão vasta fama e de tão grande interesse e, dessa forma, verificou-se que o grande fascínio que elas exercem sobre as mais diversas culturas poderia ter sua origem determinada no potencial de subversão que esses seres mitológicos carregam, na sua ligação com o demônio e, de maneira inerente a isso, na imortalidade que esse pacto com o mal absoluto lhes proporciona.

Charlotte Perkins Gilman escreveu, em 1910, um conto recheado de elementos místicos e críticos. Exibiu-se uma personagem que se tornou bruxa e que, incomodada com a sociedade em que vivia, não hesitando em expor seus incômodos nem aprovando situações cotidianas como comer itens estragados

enquanto quem os vendia fazia mais e mais dinheiro, repugnava a violência contra os animais e enojava-se ao ver a população e a si mesma sendo tratada com falta de respeito no transporte público. Mas todos os problemas acima, e graças ao contrato unilateral feito com o Diabo, a magia resolveu, porém esta não foi capaz de ajudar as mulheres.

Além disso, é claro, foi possível verificar diversos outros aspectos no que diz respeito ao panorama histórico pelo qual a bruxa passou ao longo dos séculos até a Idade Contemporânea, bem como o modo como o imaginário dessa figura mitológica e a Igreja Católica se entrelaçaram no passado, e, dessa forma, pensar acerca de como a religião, deliberadamente, pôde moldar a mente das pessoas e programá-las para a rejeição de tudo o que potencialmente pudesse subverter seus dogmas mais arraigados.

O imaginário sobre a bruxa é fato, existe nos dias atuais e perpetuará por muito tempo, visto que o próprio nome “bruxa” nos remete a algo ruim, rancoroso e até medroso. Além disso, a imagem que temos internalizada dessa personagem, com características grotescas, que remetem ao feio, fundiu-se quando estipularam que a mulher a qual lutava por seus direitos seria uma bruxa e demais termos apresentados no início deste capítulo. Logo, é uma denominação que ninguém gostaria de ter.

## Referências

ALEXANDER, Brooks; RUSSEL, Jeffrey B. *História da bruxaria*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2019. p. 07-105.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 77.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

DIAS, B. V. K.; CABREIRA, R. H. U. A Imagem da Bruxa: da Antiguidade Histórica às Representações Fílmicas Contemporâneas. *Ilha do Desterro*, v. 72, n. 1, p. 175-197, jan. 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Aurélio século XXI: dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FRANÇA, J. O sequestro do gótico no Brasil. In: FRANÇA, J.; COLUCCI, L. (Eds.). *As nuances do gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro, Bonecker, 2017, pp. 111-24.

FURTADO, Filipe. *A construção do insólito na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. p. 19-30.

GARCÍA, Flavio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outros contos*. São Paulo: Via Leitura, 2019.

MACKAY, Charles. *A Mania das Bruxas. Ilusões populares e a loucura das massas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 315-422.

MICHELET, Jules. *Sobre as Feiticeiras*. Lisboa: Editora Afrodite, 1974.

MOLERO, Clara María. La magia en la literatura: magas, brujas, hechiceras. In: AEPE, 38., 2003, Alcalá. *Actas [...]*. Alcalá, ES: Centro Virtual Cervantes, 2003. pp. 97-110. Disponível em: [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_38/congreso\\_38\\_11.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_38/congreso_38_11.pdf). Acesso em: 05 fev. 2024.

PINTO, Céli. Regina. Jardim. Feminismo, história e poder. *Revista de Sociologia e Política*, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

TABORDA, Francisco. Feminismo e teologia feminista no primeiro mundo. *Perspectiva Teológica*, [s.l.], v. 22, n. 58, p. 311, 1990. Disponível em: <https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/perspectiva/article/view/1349>. Acesso em: 16 fev. 2024.

TODOROV, Tzvetan. O estranho e o Maravilhoso. In: TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. p. 24-32.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. *Revista Estudos Feministas*, [s.l.], v. 13, n. 2, p. 331, 2005. DOI: 10.1590/S0104-026X200500020007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X200500020007>. Acesso em: 16 fev. 2024.

# Diversos olhares para a narrativa de Charlotte Perkins Gilman: análise do conto “Água Antiga” (1911) sob o viés dos estudos de gênero

Gisele Troian Guerra  
Brenda Padilha França

*A garota baixou o olhar para a água escura e um tremor súbito percorreu seu corpo tenso. Ela soltou um gemido e escondeu o rosto nas mãos.*

*Charlotte Perkins Gilman*

## Introdução

A literatura de autoria feminina é um campo de estudo inesgotável para aqueles que se interessam em investigar a produção de romances, crônicas e contos de autoras que não são mencionadas com frequência no ambiente acadêmico e nos trabalhos científicos. A saber, a mulher conquistou o direito de escrever e publicar sua produção literária após muitas reivindicações, as quais ocorreram dentro do movimento feminista. Logo, é pertinente traçar alguns pontos significativos dessa luta, como modo de iniciar o estudo em questão. Assim, para isso suceder positivamente, torna-se relevante basear-se nas considerações da obra teórica *The Woman Movement: Feminism in the United States and England*<sup>5</sup> [*O Movimento Feminino: Feminismo nos Estados Unidos e na Inglaterra*], de William L. O’Neill (2013). Logo, para compreender as motivações das feministas, é ne-

<sup>5</sup> Atualmente, a obra encontra-se apenas em inglês, logo, coube às autoras realizarem uma tradução livre.

cessário entender a constituição da família tradicional, a qual criou barreiras para as mulheres.

Portanto, de acordo com O'Neill (2013), o modelo familiar instituído pela Era Vitoriana, entre os séculos XIX e XX, influenciou o cenário da vida doméstica. Nesse sentido, o sufrágio feminino, o divórcio e a inserção da mulher no mercado de trabalho se tornaram temáticas que, se fossem adotadas, romperiam com o modelo tradicional estabelecido há muito tempo. Contudo, inevitavelmente, isso iria acontecer, como aborda William L. O'Neill (2013) ao mencionar as revoluções ocorridas na América e na França, as quais influenciaram diretamente o pensamento do sexo feminino. Sendo assim, conforme o cenário capitalista evoluiu, também cresceu a demanda por mão de obra nas fábricas, por isso as mulheres foram inseridas no mercado de trabalho, o que, conseqüentemente, mudou as concepções que elas tinham até o momento, afinal puderam experimentar um certo tipo de liberdade, a qual nunca tiveram no âmbito doméstico. A partir disso, as mulheres iniciaram o movimento feminista, visto que ainda existiam outras demandas para serem conquistadas por elas.

Sob esse ponto de vista, O'Neill (2013) discorre que muitas mulheres aderiram ao movimento feminista porque se sentiam discriminadas pelas leis formuladas pelos homens. Conseqüentemente, a influência de Charlotte Perkins Gilman vem ao encontro disso, pois, por meio de sua produção intelectual, ela denuncia “a necessidade do ‘urgente empoderamento econômico das mulheres de sua época’” (Argel, 2019, p. 9) em trabalhos teóricos e ficcionais. Portanto, nesta pesquisa, é relevante abordar sua produção literária, por meio do conto “Água antiga” (1911), presente em seu livro *O papel de parede amarelo e outros contos* (2019).

Com isso, o presente capítulo objetiva analisar os diferentes olhares direcionados para o conto em questão, isto é, a multiplicidade de temáticas presentes na narrativa de Gilman. Sendo assim, é relevante observar a representação masculina, feminina e mitológica na narrativa, bem como contextualizar

historicamente o feminismo estadunidense e a publicação do conto na imprensa. Dito isso, levando-se em consideração que a metodologia adotada para a elaboração do estudo é de caráter teórico-bibliográfico, serão analisados diversos escritores e estudiosos da área, sendo eles: Burkert (1900), Friedan (1971), Muraro (1971), Alves e Pitanguy (1985), Brandão (1986), Cane (1996), Bulfinch (2002), Grimal (2005), Perrot (2005), Bourdieu (2012), Saffioti (1987), O'Neill (2013), Argel (2019), Gilman (2019), Schaffer (2019) e Daflon e Sorj (2021), os quais serão utilizados na análise do conto.

## Tendências feministas nos Estados Unidos do século XX

Para enunciar sobre o conto “Água antiga” (1911), de Charlotte Perkins Gilman, é necessário, antes de tudo, discorrer sobre a aparição das tendências feministas nos Estados Unidos do século XX, pois, como será visto mais adiante, muitas ideias discutidas no movimento feminista serviram como aporte teórico para a elaboração de narrativas breves, como o conto em questão. Desse modo, a seguir, serão explorados os conceitos abordados nas obras *A mística feminina*, de Betty Friedan (1971), *O que é feminismo*, de Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1985), e *As mulheres ou os silêncios da história*, de Michelle Perrot (2005). Logo, é pertinente expor conceitos que conversam diretamente com o estudo em questão, principalmente pelo fato de investigarem temas pertinentes ao assunto.

Primeiramente, é importante ressaltar a relevância que *A mística feminina* teve durante seu lançamento, visto que, de acordo com Daflon e Sorj (2021, p. 34), a obra é a bíblia do feminismo da segunda onda nos Estados Unidos, portanto, tem “como tema central a crítica a um ideal de feminilidade doméstica que ‘mistifica’ as relações de desigualdade e poder na família e confina as mulheres donas de casa a uma vida restrita e insatisfatória”. Apesar do conto “Água antiga” (1911) estar situado, historicamente, em um período anterior à segunda onda feminista estadunidense, visto as datas de publicação dos

materiais citados, é possível considerar que há similaridade de ideias entre ambos, como será visto a seguir. Aliás, levando-se em consideração que “o amadurecimento de Gilman como uma mulher forte e independente e mais convicta de seus ideais feministas transparece na conclusão deste conto” (Argel, 2019, p. 9), é admissível argumentar que a autora estaria trazendo à tona ideais feministas que seriam apenas discutidos depois de muito tempo, comprovando, assim, a importância que Charlotte possui como autora teórica e ficcional.

Ao pensar sobre a condição da mulher estadunidense novecentista, é um fato a ser atestado que “em pleno século XX ninguém sugeriu um novo caminho para a realização da mulher americana” (Friedan, 1971, p. 26) senão o de dona de casa. Nesse sentido, o conceito de feminilidade estava em voga, principalmente porque, de acordo com Muraro (1971), a atuação feminina na sociedade havia sido desvalorizada devido a fatores econômicos, logo, tornava-se mais rentável inserir a mulher dentro do espaço doméstico do que nas indústrias, visto que o ofício da maternidade era exclusivo ao sexo feminino. Dito isso, para exercer sua feminilidade, à mulher cabia “vestir-se, parecer e agir de modo mais feminino e a tornar seu casamento uma aventura emocionante; a impedir o marido de morrer jovem e aos filhos de se transformarem em delinquentes” (Friedan, 1971, p. 17). Além disso, as conversas e os assuntos de interesse à mulher deveriam se restringir “a problemas com os filhos, a manter feliz o marido, ajudar as crianças nos estudos, preparar pratos deliciosos, ou costurar capas de poltronas” (Friedan, 1971, p. 20). De fato, isso demonstra o desejo masculino de tornar a mulher alheia de sua condição submissa e reforçar as possíveis incapacidades dela.

Como é esperado, as donas de casa aprenderam a repugnar qualquer outra ocupação que não fosse a delas, isto é, “ficavam sabendo que a mulher verdadeiramente feminina não desejava seguir carreira, obter educação mais aprofundada, lutar por direitos políticos e pela independência e oportunidades que as antigas feministas pleiteavam” (Friedan, 1971, p. 17-18). Nesse



contexto, segundo Friedan (1971), mulheres que almejavam se tornar poetisas, médicas ou presidentes eram constantemente taxadas de neuróticas e infelizes. Entretanto, o que não se percebia era que a própria mulher confinada no espaço doméstico apresentava sintomas de infelicidade, como destaca Friedan (1971, p. 21) por meio da denominação “problema sem nome”. Então, ao se sentirem incompletas com a vida, tendiam a culpar o relacionamento com o “marido ou os filhos” (Friedan, 1971, p. 22) ou a vontade de redecorar a casa, mudar-se de bairro, porém nunca se culpavam em relação à vida monótona e restrita que viviam. Consequentemente, isso viria a ser diagnosticado pelos médicos, como Friedan (1971, p. 22) destaca em seus estudos, como “síndrome de dona de casa”. Visto dessa forma, era muito mais fácil submeter a mulher a tratamentos psiquiátricos do que inseri-la no mundo.

Em resumo, Betty Friedan (1971, p. 17) aproxima a mulher feminina de ações como “agarrar seu homem e conservá-lo, a amamentar os filhos, [...], a comprar uma máquina de lavar pratos, fazer pão, [e] preparar receitas requintadas”. O que, perceptivelmente, é uma crítica em relação ao modo como a mulher era desvalorizada pela sociedade. Sendo assim, com o objetivo de estender essa discussão que se iniciou e entender como ocorreram as ações reacionárias das mulheres por meio do feminismo, buscam-se as contribuições da obra *O que é feminismo*, de 1985. Para tanto, entende-se que “o feminismo procurou, em sua prática enquanto movimento, superar as formas de organização tradicionais” (Alves; Pitanguy, 1985, p. 8), logo, diversos fatores sociais e históricos contribuíram para que a mulher aderisse ao movimento feminista, por exemplo, “ideais de insubordinação e [...] mudanças concretas na organização social do país” (Alves; Pitanguy, 1985, p. 29), juntamente com o fato de a mulher desejar “recriar as relações interpessoais sob um prisma onde o *feminino* não seja o menos, o desvalorizado” (Alves; Pitanguy, 1985, p. 9). Logo, é perceptível a evolução que ocorre com a mulher do século XX, a qual evolui do cargo de doméstica para o de revolucionária.

Com isso, Alves e Pitanguy (1985) elucidam algumas frentes de luta feminista que aconteceram entre os séculos XIX e XX e, conseqüentemente, influenciaram a produção intelectual de muitas escritoras, como a de Charlotte Perkins Gilman. A saber, se antes desejava-se construir uma carreira fora do espaço doméstico, posteriormente atestou-se um movimento mais centrado na luta do operariado, como por meio da exigência por melhores condições de trabalho, pelos direitos de cidadania e remuneração para os cargos do Parlamento. Apesar de tantas mobilizações, é importante ressaltar que a luta permaneceu constante, afinal muitas mulheres ainda eram silenciadas pela sociedade, como será visto a partir de *As mulheres ou os silêncios da história*, de Michelle Perrot (2005). Para tanto, conclui-se que essas foram as principais ideias discutidas em *O que é feminismo*.

Assim, com o intuito de promover uma última análise desta seção, esboça-se a visão feminista de Michelle Perrot, que em seus escritos argumenta que, para ocorrer uma luta feminista efetiva, a mulher precisa ser reconhecida, isto é, precisa fazer parte da História. Logo, “é o olhar que faz a História. [...] Escrever a história das mulheres supõe que elas sejam levadas a sério, que se dê a relação entre os sexos um peso, ainda que relativo, nos acontecimentos ou na evolução das sociedades” (Perrot, 2005, p. 14). Esse processo, como é possível perceber, depende de uma reformulação interna da sociedade.

Além disso, observa-se como a autora insere o silenciamento da mulher na história, dessa forma, “o silêncio era ao mesmo tempo disciplina do mundo, das famílias e dos corpos, regra política, social, familiar – as paredes da casa abafam os gritos das mulheres e das crianças agredidas –, pessoal” (Perrot, 2005, p. 10). Com efeito, à mulher não cabia o direito de se queixar nem fazer confidências, devido às circunstâncias em que estava inserida dentro do lar burguês. Junto a isso, a história das mulheres foi, por muito tempo, negada, especialmente por revisitar “o conjunto dos problemas do tempo: o trabalho, o valor, o sofrimento, a violência, o amor, a sedução, o poder,



as representações, as imagens e o real, o social e o político, a criação, o pensamento simbólico” (Perrot, 2005, p. 25), assuntos os quais, sem dúvidas, geravam polêmica no mundo que se constituía historicamente. Porém, se não fosse pela coragem de argumentar sobre essas temáticas, a mulher não teria se inserido no feminismo e, ao mesmo tempo, não teria “acesso ao reconhecimento individual, [que] é o acompanhamento frequente de um processo identitário” (Perrot, 2005, p. 26), o qual foi crucial para que a mulher percebesse as injustiças que vivia sob o comando do seu marido.

Outra contribuição relevante de Perrot (2005) se manifesta em dois tipos de mulher presentes na sociedade: a mulher fogo e a mulher água. Em relação à primeira, ela é “devastadora das rotinas familiares e da ordem burguesa, [...], mulher das febres e das paixões românticas, que a psicanálise, [...], colocará na categoria de neuróticas; filhas do diabo, mulher louca, histérica, herdeira das feiticeiras de antanho” (Perrot, 2005, p. 199). De fato, esse protótipo de mulher é aquela que não se encaixa nos padrões tradicionais, pois seu objetivo se baseia em lutar por seus direitos. Por outro lado, a mulher água é aquela desejada pelo homem, visto que é “fonte de frescor para o guerreiro, de inspiração para o poeta, rio sombreado e tranquilo onde podemos banhar, [...]; mas também, água dormente, [...], estagnada como um belo lago submisso; mulher doce, passiva, amorosa” (Perrot, 2005, p. 200). Por meio dessas descrições, fica claro como elas representam as personalidades femininas.

A partir dos estudos discutidos neste subcapítulo, pôde-se entender algumas tendências feministas em voga no século XX, principalmente centradas nos Estados Unidos, país de origem da escritora Charlotte Perkins Gilman. Assim, foram expostas ideias relacionadas à feminilidade doméstica, ao feminismo e à superação das organizações sociais tradicionais e ao silenciamento da mulher na História. Sem dúvidas, as três tendências conversam positivamente entre si, bem como se complementam, afinal, no momento em que a mulher se reconhece apenas como dona de casa, acaba por reforçar o si-

lenciamento feminino na História, logo, cabe ao feminismo e, conseqüentemente, à reformulação da sociedade libertarem-na dessa condição inferior e submissa. É claro, esse não é o encerramento da exploração desse tema, pois, mais adiante, ele servirá de suporte teórico para a análise de uma importante seção deste trabalho, a qual está inserida na análise do conto.

## O conto na revista *The Forerunner* (1909-1916)

Anteriormente, discutiu-se profundamente a respeito de algumas tendências feministas estadunidenses que vêm ao encontro deste capítulo. Agora, esta seção se dedica a explorar a escritora Charlotte Perkins Gilman, especialmente como editora e contribuidora da sua própria revista, *The Forerunner* [A Precursora], a qual, de acordo com Lauren Schaffer (2019), foi publicada em Nova Iorque e circulou entre os anos de 1909 a 1916. Dentre as principais motivações para criar a revista, Schaffer (2019) destaca o fato de que Gilman repudiava o mundo jornalístico e editorial devido a ele censurar constantemente a sua escrita. Em resposta à sociedade inadequada em que vivia, decidiu agrupar todo o seu ponto de vista considerado rude e agressivo dentro das páginas da *The Forerunner* (Schaffer, 2019). Ainda, nas palavras de Schaffer (2019), Charlotte dividia o posto de editora com o seu marido na época, Houghton Gilman, primo da escritora. Então, para poderem publicar a revista, era necessário criar sua própria editora, a Charlton Company, que surgiu em 1909. Como esperava-se, segundo Schaffer (2019), a revista encerrou sua circulação em 1916 devido ao esgotamento mental de Gilman. No entanto, não se deixa de considerar que *The Forerunner* foi revolucionário para a época, afinal “a revista foi um impactante veículo de divulgação das ideias feministas de Gilman, atingindo, em seu auge, mais de 6.500 leitores por mês” (Argel, 2019, p. 9). Assim, é fundamental realizar um estudo aprofundado desse material crítico.

Para ir além dos fatos mencionados na introdução desta seção, busca-se, aqui, entender qual era o conteúdo contido nas páginas de *The Forerunner*. Desse modo, foi consultada uma



dissertação intitulada *Charlotte Perkins Gilman's Forerunner: Text and Context*, de Aleta Cane, a qual foi publicada em 1996, na Northeastern University, em Boston. Aliás, é importante mencionar que esse estudo se encontra exclusivamente em língua inglesa, por isso, utilizando uma tradução livre realizada pelas autoras do capítulo, teve-se o cuidado de pontuar os principais fatos da dissertação da autora. Dito isso, Cane (1996) inicia sua produção denunciando que Gilman, enquanto escritora polemica e reformista social, não tinha o mesmo impacto em sua produção teórica em comparação com seus textos ficcionais, como no conto “O papel de parede amarelo” (1892) e no livro *Terra das mulheres* (1916). Dessa maneira, *The Forerunner* constituía um compilado de toda a produção esquecida durante sua vida, como artigos não ficcionais, ficção serializada e poesia, todos escritos por Gilman, representando, assim, um lado desconhecido da autora.

Outro fato que deve ser levado em consideração é o contexto histórico da época, nos Estados Unidos. Segundo Cane (1996), na primeira década do século XX, foi centralizada uma revolta econômica e social devido ao crescimento descontrolado da industrialização. Nesse sentido, muitos imigrantes chegavam ao país em busca de melhores condições e trabalhos, logo, o cenário era descrito a partir da exploração desse grupo de pessoas, bem como dos pobres e dos jovens. Conseqüentemente, nas palavras de Cane (1996), enquanto a riqueza individual crescia no âmbito burguês, a miséria dos pobres também, visto que no sistema capitalista essa condição é fundamental para o seu funcionamento – isto é, alguns perdem para outros poderem ganhar. Assim, trazer essa contextualização histórica é crucial para entender as ideias que Gilman argumentava em sua revista, afinal a feminista considerava relevantes os temas políticos e sociais da sua época. Tendo isso em mente, os principais tópicos estudados por Charlotte foram: o valor e o trabalho das mulheres, o cuidado de crianças e a organização doméstica. Outros temas recorrentes, na visão de Cane (1996), eram os direitos dos animais, a religião, a guerra e a paz. Portanto, seus propósitos políticos estavam explícitos em sua produção.

Sem dúvidas, *The Forerunner* é uma mina de ouro, pois os materiais teóricos e ficcionais da revista são úteis nos estudos literários, históricos e feministas. Sobre isso, é significativo contextualizar três categorias das histórias de Gilman, como é descrito por Aleta Cane (1996): o homem que aceitava e encorajava o direito de a mulher poder se inserir no mercado de trabalho; a adaptação de um casal a novos e não tradicionais estilos de vida, os quais promoviam o trabalho feminino; e, por fim, a importância de se encerrar casamentos problemáticos. Logo, conclui-se que a dissertação *Charlotte Perkins Gilman's Forerunner: Text and Context* contribuiu significativamente para expor informações relevantes sobre a inserção de Gilman dentro do mundo jornalístico e editorial. É claro, não foi por acaso que a *The Forerunner* foi mencionada neste trabalho, afinal o conto “Água antiga” (1911), objeto de estudo deste capítulo, foi publicado originalmente nas páginas da revista de Gilman. Sabendo-se que o conto centraliza temáticas relacionadas ao abuso e ao assassinato, entende-se a importância que ele tem na produção intelectual da autora.

Sob essa perspectiva, a análise de *The Forerunner* ainda não está encerrada. Desse modo, foi encontrada, via internet, a edição em que “Água antiga” (1911) aparece nas páginas da revista. A saber, a Biblioteca Digital HathiTrust, a qual contém itens acadêmicos digitalizados em diversas universidades dos Estados Unidos, também possui arquivos de várias edições de *The Forerunner*, fornecidos pela University of Michigan. Logo, torna-se extremamente enriquecedor analisar a edição em que o conto “Água antiga” (1911) está inserido. Já na capa da revista, observa-se que se trata do volume 2, número 10, publicado em outubro de 1911. Ademais, no local de publicação do jornal, tem-se “07 Wall Street, New York” (*The Forerunner*, 1911, p. 255). Também se observa uma citação que introduz esse volume, sendo assim, “Days are not steps in a treadmill - they are steps that go somewhere. Are you going, or just stepping?”<sup>6</sup> (*The Forerunner*, 1911, p. 255). Perceptivelmente, essa frase

<sup>6</sup> “Os dias não são passos em uma esteira - eles são passos que levam a algum lugar. Você está indo ou apenas pisando?” (Tradução das autoras).

induz uma provocação ao leitor, principalmente relacionada às mudanças necessárias no mundo, isto é, que não há como ocorrer mudanças se a sociedade preferir “pisar” do que caminhar, em direção ao novo. A partir disso, começam a aparecer os textos de Gilman.

Nesse volume, em especial, há 28 páginas divididas em 11 seções, as quais são compostas pelos textos de Charlotte Perkins Gilman, que serão descritos aqui. Portanto, coincidentemente, a primeira seção é o conto “Old Water” [Água antiga], o qual ocupa cinco páginas do jornal. Depois, intercala-se com um artigo teórico, denominado “Happiness” [Felicidade], que discute a urgência da mudança de mentalidade do mundo antigo. Em seguida, Charlotte inaugura o poema “Begin now” [Começar agora], o qual também está inserido em uma temática revolucionária, de que a construção de um paraíso está nas mãos das pessoas. Passando, agora, para “Names – especially women’s” [Nomes – especialmente de mulheres], a socióloga e feminista descreve uma análise que ela faz do corpo de senadores que compõe o governo estadunidense. Nesse sentido, as mulheres apresentam pouca ou nada influência nesse meio, que é formado majoritariamente por homens e, se uma mulher é mencionada, nunca é pelo seu sobrenome de solteira, mas sim o de casada, principalmente pelo fato de o sobrenome dele ser muito mais relevante do que o dela.

O próximo texto do jornal é “Mrs. Noah” [Sra. Noah], um poema que comenta sobre os ornamentos e roupas usados pelas mulheres, os quais as cercam como “latidos”. Depois, na sexta seção, há o décimo capítulo da novela “The Crux” [O ponto crucial], também escrita por Charlotte Perkins Gilman. A temática da narrativa se centraliza em um grupo de mulheres nascidas em Nova Inglaterra, as quais se mudam para o Colorado com o pretexto de fundar uma pensão para homens. Por se tratar de uma narrativa longa, a seção contém seis páginas. Em seguida, “The Journey” [A Jornada], um miniconto, ilustra a viagem de dois irmãos em que um deles, sentindo-se incapaz de continuá-la, devido a estar sujo e cansado, deseja

desistir. Apesar de o irmão tentar convencê-lo a seguir, ele é deixado para trás. Mudando de temática, novamente Gilman compartilha outra produção teórica, “An unsavory subject” [Um assunto desagradável]. Nele, ela critica a respeito dos métodos de distribuição e produção de comida, os quais geram gastos econômicos grandiosos em relação ao lixo que as pessoas produzem. Aqui, percebe-se a autonomia que a autora tem para falar sobre a economia e os gastos do país, semelhantemente ao modo como faz na obra teórica *Women and Economics* (1898).

Não obstante, Charlotte insere um último poema nesse volume de *The Forerunner*, nomeado como “To choose” [Escolher]. A reflexão promovida é a de que se deve escolher um amigo, ou um parceiro, para a vida, com o objetivo de se proteger do futuro incerto e de suas constantes mudanças. Finalmente, tem-se a última seção teórica da revista, sendo ela a continuação do capítulo nove e o capítulo dez da novela “Moving the Mountain” [Movendo a Montanha]. Essa narrativa explora a história de dois irmãos que se encontram no Tibete e, após muitos anos, decidem voltar aos Estados Unidos, enfrentando, assim, uma realidade diferente da qual conheceram quando pequenos. Por fim, Gilman finaliza a edição de volume 2, número 10, com a seção “Comment and review” [Comentários do editor], na qual argumenta outras ideias que vêm ao encontro da temática de *The Forerunner*, bem como comenta sobre a revista estar em seu terceiro ano de publicação, de forma bem-sucedida.

Logo, a elaboração deste subcapítulo se tornou essencial para redescobrir algumas produções de Charlotte Perkins Gilman que ficaram em esquecimento e, principalmente, localizar o conto “Água antiga” (1911) na revista *The Forerunner*, visto que essa narrativa breve é objeto de estudo deste capítulo. Nesse contexto, agora é possível adentrar na análise dele e, simultaneamente, compreender as temáticas que a autora procura explorar em sua elaboração. A saber, em “Água antiga” (1911), “uma mulher independente e livre é pressionada a se casar com um homem abusivo e opressor, mas luta contra isso

literalmente com toda a sua força” (Argel, 2019, p. 9). Assim, trata-se de uma produção que investiga tendências feministas inovadoras para a época, tornando a autora, assim, à frente do seu tempo.

## Revisitando o conto de Charlotte Perkins Gilman

A narrativa inicia tendo como pano de fundo as águas de um lago. Um homem e uma senhora estão conversando sobre a filha desta, chamada de Ellen, que está conduzindo uma canoa por esse lago e é comparada às deusas e admirada por esse homem, que é um poeta. A mãe de Ellen, a senhora Osgood, comenta que a filha é muito prática e corajosa, pois, mesmo com medo da água, conduz uma canoa muito bem.

O poeta chama-se Pendexter e é um homem corpulento. Admirado com a moça, Pendexter pede aulas particulares de canoagem a ela. A senhora Osgood o admirava e sua poesia a fazia lembrar da juventude que já se fora. Durante o jantar, Ellen contou que era voga de canoagem na universidade e o poeta voltou a comparar a moça às deusas. Eles conversam sobre sonhos e Ellen conta dos seus pesadelos que tinha com a água, uma água profunda e densa, em que, no momento em que tentava se afastar, alguma coisa a agarrava.

No dia seguinte, o jovem atrasou-se para as aulas de canoagem, todavia a garota prometeu que lhe daria aulas mais tarde e ficou encantada quando soube que ele jogava tênis. No momento em que as aulas realmente acontecem, não satisfazem as expectativas do poeta, uma vez que ele precisa ficar na frente de Ellen, dando-lhe as costas, e, assim, não consegue vê-la. A moça explicou que era necessário, já que ele não tinha habilidades com a canoagem e estava aprendendo.

Logo, Pendexter se cansou da canoagem e não se contentou com outras atividades, pois a garota sempre o superava no tênis e, quanto ao carro, enquanto ela dirigia toda a atenção voltava-se para o veículo. Ele então implorou para que pudessem caminhar.

Ellen falava que não gostava de poesia, preferia a ciência, e a mãe se sentia um pouco ofendida, ainda mais pela visita do poeta que comentou à senhora que estava tudo bem e que iria esperar o desabrochar do interesse de Ellen. “Ele nada disse sobre a tempestade de paixão que crescia dentro de si, uma intensidade que teria assustado aquela alma gentil” (Gilman, 2019, p. 83). Pendexter continuava a usar toda a experiência que tinha para conquistar a jovem, mas ela, exigente, era indiferente ao poeta e não via a tensão dele e o desejo desenfreado. A moça gostava de provocá-lo e zombar de suas caminhadas que eram lentas demais, a forma como jogava tênis e remava, não fazia ideia de como essa indiferença fazia mal ao poeta. Quanto mais ele a perseguia e falhava, mais feroz era o seu desejo por ela.

Em certo dia, Pendexter convidou Ellen para dar uma volta após o jantar, a mãe solicitou que a jovem o levasse passear perto do penhasco e tentasse admirar pelo menos um pouco a sua beleza. Ellen foi boazinha e gentil, tentando encontrar pontos de concordância, porém os sentimentos do poeta sobrepujaram a razão, ao passo que lhe tomou a mão depositando um beijo nela. Ellen o empurrou para longe de si, ele implorou para que ela lhe desse um beijo e fosse sua esposa, a moça riu e deu-lhe as costas. Assim, o poeta foi atrás dela, alcançou-a e agarrou-a, com o sangue latejando e a voz trêmula pela intensidade das suas emoções.

Pendexter a segurou de novo gritando que ela iria amá-lo, e Ellen gritou que não iria. Ela o empurrou, porém eles haviam chegado ao alto do pequeno penhasco e a água estava lá embaixo, serena e negra como óleo. A garota olhou para a água e um tremor subiu por seu corpo. Ele gritou que era o destino deles morrer juntos e a prendeu em si, beijando-a enlouquecido, e assim caíram na água. A moça por sorte sabia nadar, mas o homem não. “Ah, pobre homem, devia ser louco” (Gilman, 2019, p. 85).

## A representação masculina na narrativa

A partir do resumo feito anteriormente, é possível perceber que a representação masculina na narrativa ocorre por meio do personagem Pendexter, o poeta, o qual tenta conquistar o amor de Ellen. Desse modo, a seguir será feita uma abordagem teórica que se relaciona diretamente a esse assunto, com o objetivo de explorar, historicamente, o papel que o homem exerceu e ainda exerce, sobre a mulher durante os séculos XIX e XX, época na qual está inserida a publicação do texto.

Já no início da história observa-se que Pendexter admira Ellen vindo em sua direção dentro de uma canoa, exclamando muitos elogios da jovem à mãe. Esses elogios, no entanto, estão relacionados a uma forma desconfortável de se referir a uma mulher, como é possível identificar no seguinte trecho: “e o corpo! Aquele corpo é um poema” (Gilman, 2019, p. 76). Sobre isso, a escritora Heleieth Saffioti (1987) comenta que a mulher, muitas vezes, é vista como um objeto sexual para os homens, por isso ela não escolhe, ao contrário, deve ser escolhida pelo homem. Essa ideia, perceptivelmente, é o que o poeta almeja para ele.

Ainda, Saffioti (1987) aborda que a sociedade atribui diferentes papéis a cada categoria de sexo, dessa forma à mulher é atribuída a responsabilidade de cuidar dos filhos e do lar. Nesse sentido, o casamento, para os homens, era visto como um acontecimento na vida e, para as mulheres, era o objetivo de vida. Logo, Ellen, diferentemente do que a sociedade esperava, almejava outras conquistas para si, portanto isso vai de encontro ao que a mãe da protagonista esperava para o futuro da filha.

Saffioti (1987, p. 6) assinala que “Genericamente falando, os homens não se interessam pelas temáticas femininas, [...] pois desde cedo foi trabalhado bastante para por na cabeça dos rapazes que esse assunto diz respeito somente às mulheres”. Na obra intitulada *A dominação masculina*, Pierre Bourdieu (2012) aborda a divisão feita entre os sexos masculino e feminino e explica que ela parece estar na “ordem das coisas”, pois a força da voz masculina não precisa de justificação, ela se insere na divi-

são social do trabalho, no espaço social ocupado por eles, como, por exemplo, a casa reservada às mulheres e as assembleias aos homens.

Como pode ser observado no conto, Pendexter era diferente de um homem considerado o estereótipo comum, pois se interessava por esses assuntos ditos femininos, era um poeta, os textos e as histórias poéticas de romance, historicamente, sempre foram mais voltados às mulheres. Ellen também era diferente, pois não gostava de poesia, como vemos neste trecho: “Não gosto dessas histórias velhas e bobas sobre pessoas que nunca fizeram nada de útil, e que não tinham nada na cabeça a não ser se apaixonar ou matar alguém” (Gilman, 2019, p. 82).

Saffioti (2012) explica que, ainda que as mulheres façam história, nada ou pouco se registra dessa ação feminina e que, por interesse dos poderosos, a sociedade passa a inserir essa “natureza feminina” condicionada. Portanto, existiram e existem mulheres fora desse estereótipo feminino, assim como Ellen.

Em sua pesquisa, Saffioti (1987) conta que se presume que, originariamente, o homem tenha dominado a mulher pela força física, porém aponta que o mero fato de a mulher deter, em geral, menos força física que o homem não é suficiente para “decretar” sua inferioridade. Os fatos históricos apontam que, em todos os momentos em que os homens foram destinados ao combate, as mulheres assumiram as funções antes desempenhadas pelos elementos masculinos. A personagem, além de se interessar pela ciência, gostava de esportes e era muito habilidosa com eles, sempre se mostrando mais talentosa que o poeta. Ele, por sua vez, se sentia incomodado com as habilidades dela e queria toda a sua atenção para si.

Outra característica de Pendexter era que ele falava de uma forma mais poética e não era ríspido em suas palavras, como podemos observar neste trecho: “Perdoe minha ignorância, mas jamais estive em uma dessas graciosas esguias embarcações” (Gilman, 2019, p. 76). Saffioti (1987) expõe que o homem também é prejudicado pelas discriminações praticadas contra as mulheres e podemos observar isso no conto. Ellen esperava

que Pendexter soubesse dirigir uma canoa e a mãe dela o defende, falando que nem todos os homens são iguais e têm interesses pelos mesmos assuntos: “Lembre-se, querida, de que nem todos os homens têm interesse por essas coisas” (Gilman, 2019, p. 76).

Pendexter via em Ellen uma conquista. Nas palavras de Bourdieu (2012, p. 29): “A lógica da conquista feminina é muito pensada pelos homens, desde cedo, sobretudo nas conversas entre amigos, que dão bastante espaço a um contar vantagens a respeito das conquistas femininas”. A princípio, o poeta ficou surpreso com o fato de a garota não o querer, pois nunca antes suas investidas tinham dado errado. Esse acontecimento remete às considerações de Bourdieu (2012 p. 20) a respeito da virilidade masculina: “A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, [...] em questão de honra, é provada através da potência sexual do homem, [...] a defloração da noiva, a projetura masculina abundante, [...] são coisas que se esperam de um homem que seja realmente um homem”.

Como é visto na citação anterior, todos esses pensamentos perpassam a cabeça dos homens que vão atrás da aprovação de seu objeto de conquista a fim de demonstrar o seu próprio valor. No decorrer da história, percebemos que quanto mais a moça o desprezava, mais ele a queria e mais intensos seus sentimentos se tornavam.

A distância entre as expectativas entre homens e mulheres sobre sexualidade é tão grande que muitas vezes ocorrem erros de interpretações e mal-entendidos, explica Bourdieu (2012). Ellen sentia-se desconfortável com os comentários do poeta. A princípio ela não desgostou, pois era um elogio, mas, mesmo se via o não interesse dela, Pendexter continuava insistindo, com esperanças de conquistá-la.

Já se pode observar o início do abuso, da opressão, com investidas não correspondidas, como o assédio verbal. “O assédio nem sempre tem por fim exclusivamente a posse sexual que ele parece perseguir: o que acontece é que ele visa, com a posse, a nada mais que a simples afirmação da dominação em estado puro” (Bourdieu, 2012, p. 31). Ao término da narrativa percebe-

mos que o assédio passou da forma verbal para a física em um estado mais grave. Isso pode ser constatado no momento em que ele agarrou à força a garota, depois de ela ter demonstrado um pouco de bondade e gentileza. De fato, essas são as considerações a respeito da representação masculina na narrativa, a qual se manifesta por meio do personagem senhor Pendexter. Sendo assim, agora cabe analisar o papel que as personagens femininas desempenham nessa narrativa, mostrando, assim, a oposição entre Ellen e sua mãe.

## A representação feminina na narrativa

Sabendo-se que a análise deste capítulo também objetiva discorrer sobre a representação feminina na narrativa, procura-se, nesse caso, representar as divergências entre as personagens Ellen e a senhora Osgood, sua mãe. Nesse caso, enquanto uma simboliza a independência feminina, a outra caracteriza a submissão do sexo feminino em relação ao masculino. Portanto, para isso suceder positivamente, será imprescindível explorar algumas passagens do conto, as quais conversam diretamente com o subcapítulo abordado neste estudo. Contextualizando a narrativa, Ellen, que se sente incomodada pelas ações de Pendexter, deseja afastá-lo de sua vida e, com isso, praticar canoagem, frequentar a faculdade e se dedicar aos seus afazeres. Por outro lado, a senhora Osgood almeja, a todo custo, criar uma relação amorosa entre a sua filha e o poeta, a fim de satisfazer seus desejos.

Dito isso, desde o início da trama percebe-se a personalidade de Ellen: “quando era pequena, [a mãe] lia os poetas para ela, sempre. Mas ela não tinha interesse, a não ser que fossem o que chama de ‘histórias poéticas’. E, assim que pôde escolher, ela preferiu a ciência” (Gilman, 2019, p. 75). Nesse contexto, ao escolher a ciência ao invés da literatura, a protagonista se aproxima de um ponto de vista dotado de racionalidade e, com isso, acaba se opondo à constituição da feminilidade imposta no século XIX, como define Friedan (1971, p. 17-18), ao abordar que “a mulher verdadeiramente feminina não desejava seguir car-

reira, [nem] obter educação mais aprofundada”, pelo contrário, deveria ser movida pelas emoções. Ainda, a feminilidade discute que “em pleno século XX ninguém sugeriu um novo caminho para a realização da mulher americana” (Friedan, 1971, p. 26) senão o de dona de casa, o que, de fato, se opõe a Ellen, a qual tem “o porte de uma rainha e o ar inconsequente e feliz de uma universitária saudável” (Gilman, 2019, p. 77), logo, representando um avanço para a época.

Nesse sentido, como é previsto, a senhora Osgood se aproxima do ideal de feminilidade abordado anteriormente. Para tanto, como é observado na narrativa, o senhor Pendexter “representava tudo pelo que ela ansiara quando era menina. Tudo o que o homem com quem se casara, o dono extremamente próspero de um moinho, fora incapaz de lhe dar. Se a filha pudesse ter o que ela não tivera...” (Gilman, 2019, p. 78-79). A partir dessa citação, é possível perceber que os desejos e as conquistas da personagem giram em torno de um casamento bem-sucedido, por isso deseja a mesma coisa para a sua filha. Ao relacionar isso ao ideal de feminilidade, tem-se que “vestir-se, parecer e agir de modo mais feminino e tornar seu casamento uma aventura emocionante” (Friedan, 1971, p. 17) faz parte dos planos da senhora Osgood, afinal, na noite do jantar com Pendexter e Ellen, ela aparece “trajando um vestido um tanto clássico, os belos cabelos presos com uma faixa dourada, ao estilo bárbaro” (Gilman, 2019, p. 77), representando, assim, o desejo que ela tem de agradar aos homens.

Outro fator que demonstra a oposição entre mãe e filha diz respeito à produção literária de Pendexter, a qual cada uma a define de forma diferente: a senhora Osgood “achava que a poesia dele tinha uma nobreza e uma musicalidade além de qualquer medida” (Gilman, 2019, p. 82); já Ellen afirma não gostar “dessas histórias velhas e bobas sobre pessoas que nunca fizeram nada de útil, e que não tinham nada na cabeça a não ser se apaixonar ou matar alguém. Não tinham juízo, não tinham coragem e [...] decência!” (Gilman, 2019, p. 82). Sob essa perspectiva, a senhora Osgood adota moldes tradicionais

de constituição da sociedade, visto que ela tece comentários positivos em relação às poesias do autor e, ao mesmo tempo, desvaloriza sua filha ao dizer que ela “não tem sensibilidade suficiente para apreciar sua belíssima obra” (Gilman, 2019, p. 82). Por outro lado, Ellen, por meio de seus comentários, traz à tona uma visão que rompe os moldes tradicionalistas e, de certa forma, adota ideais feministas, visto que “o feminismo procurou, em sua prática enquanto movimento, superar as formas de organização tradicionais” (Alves; Pitanguy, 1985, p. 8), logo, como é esperado, esse comportamento revolucionário é repreendido por sua mãe.

Sob esse viés, é possível argumentar que as representações femininas na narrativa são claramente distintas entre si. Aliás, para corroborar essa característica marcante do conto, é interessante pensar nos dois tipos de mulher presentes na sociedade: a mulher fogo e a mulher água. Perceptivelmente, Ellen é a mulher fogo, pois é “devastadora das rotinas familiares e da ordem burguesa, [...], mulher das febres e das paixões românticas, [...] filhas do diabo, mulher louca, histérica, herdeira das feiticeiras de antanho” (Perrot, 2005, p. 199). Quanto à senhora Osgood, ela é a mulher água, afinal deseja ser a “fonte de frescor para o guerreiro, de inspiração para o poeta, [...], água dormente, [...], estagnada como um belo lago submisso” (Perrot, 2005, p. 200). Ao mesmo tempo, a mãe também desejava que Ellen fosse a mulher água, porém isso nunca poderia se suceder, afinal ela rompe com os padrões tradicionais. Curiosamente, essa ideia de “água dormente” (Perrot, 2005, p. 200) pode se relacionar ao comportamento de Ellen, afinal a personagem tem medo de água, a qual lhe “provoca uma sensação horrível” (Gilman, 2019, p. 97), logo, ela teria medo da mulher água, isto é, teria medo de se tornar ela e, com isso, deixar de ser a mulher fogo, independente.

Portanto, a partir deste subcapítulo, foi possível analisar outra temática presente no conto “Água antiga” (1911), isto é, a representação feminina. Dessa forma, isso corrobora para entender que Charlotte Perkins Gilman constrói sua narrativa

a partir de diversos olhares, como está sendo visto até agora. Então, com o objetivo de dar continuidade a esse estudo, a próxima seção deste capítulo basear-se-á nas representações mitológicas presentes no conto.

## A representação mitológica na narrativa

Já no início do conto, Pendexter, o poeta, ao mesmo tempo que observava e admirava a jovem Ellen, a comparava às mulheres da mitologia. No texto, há uma mistura de mitologias, sendo elas a grega, a romana e até mesmo a nórdica. A primeira comparação que aparece é com as valquírias, da mitologia nórdica. Depois, não só o poeta, mas o narrador do conto também a compara à deusa Juno, da mitologia romana. Ao longo do conto essas correlações continuam sendo pontuadas em diferentes momentos, que serão analisados no presente subcapítulo. O poeta também cita Atalanta, Nausícaa e, por fim, Diana. Já o narrador cita as ninfas. Assim, tanto o narrador como o personagem dividem suas falas e concordam nesta questão: Ellen realmente era muito bonita, hábil em suas atividades e valorizada.

Walter Burkert (1900, p. 15), em seu livro intitulado *Mito e mitologia*, nos conta que “O mito se tornou respeitável desde os anos 20 deste século e continua até hoje a ser falado dele”. O autor continua explicando que o mito ainda hoje é bastante popular, pois “um mito é ilógico, inverosímil ou impossível, talvez imoral, e, de qualquer modo falso, mas ao mesmo tempo compulsivo, fascinante, profundo e digno, quando não mesmo sagrado” (Burkert, 1900, p. 15). Portanto, é possível vê-lo no nosso dia a dia, nas representações humanas. Quando o poeta compara Ellen a deusas e mulheres importantes da mitologia, ele está vendo essas situações em sua rotina, com essas mulheres sendo representadas pela moça. Pendexter não conhece a garota com intimidade de um amigo ou familiar, é mais sobre o que ele imagina dela e vê e menos sobre o que ele realmente sabe, é sobre expectativas, um amor idealizado, como no pas-

sado as deusas eram musas de inspiração dos poetas, Ellen era a musa do poeta Pendexter.

Antes de iniciar a análise das comparações das mulheres da mitologia e Ellen, é interessante salientar que o mito, como explica Burkert (1900), são narrativas tradicionais populares, coincidindo bastante com a lenda, e por isso é difícil extrair dele um núcleo histórico. Essa narrativa é acerca de Deuses e heróis, juntamente com a origem do mundo. “Por isso se recomenda que não se procure a especificidade do mito no conteúdo, mas na função” (Burkert, 1900, p. 18) que ele possui.

Como já havia sido comentado nos parágrafos anteriores, as Valquírias foram a primeira comparação do poeta a Ellen. Segundo Thomas Bulfinch (2002), em seu livro *O livro de ouro da mitologia* (2002), o nome *Valquírias* se refere às que escolhem os mortos, pois elas eram responsáveis por escolher quem deveria ser morto nos campos de batalhas, a pedido de Odin. “As Valquírias eram virgens guerreiras, que cavalgavam corcéis, armadas de elmos e lanças” (Bulfinch, 2002, p. 380). Quando o poeta faz a analogia das Valquírias à garota, ele a compara às guerreiras. Também comenta sobre como ela é esplêndida e aponta que as Valquírias, quando “galopavam em suas cavalgadas, o brilho de seus escudos produzia nos céus nórdicos uma luz estranha, a chamada aurora boreal” (Bulfinch, 2002, p. 380).

Quando Ellen estava falando sobre as atividades que praticava e sobre ser voga da equipe de canoagem da faculdade, Pendexter comentou que admirava sua atitude e a compara dessa vez a Nausícaa e a Atalanta, mulheres de seus sonhos, segundo ele. De acordo com Bulfinch (2002), Nausícaa era filha do rei dos Feácios que ajudou o herói Ulisses de *A Odisséia* em sua jornada. Certa noite, a moça sonhou com seu casamento, um sonho inspirado pela deusa Minerva, ela foi então lavar suas vestes para o evento às margens de um rio, no qual estava Ulisses depois de um naufrágio. Quando ele viu a princesa junto com suas criadas, pediu a ajuda dela. Já as outras moças que estavam com Nausícaa saíram correndo, pois Ulisses estava

envolto apenas por folhas, mas ela permanece em seu lugar e se dispõem a ajudá-lo. Nausícaa era uma moça muito bonita, e assim como Ellen era destemida, bonita e com atitude.

Já Atalanta, Bulfinch (2002) explica que foi a desgraça de uma família, a de Meleagro, que se apaixonou pela moça e acabou matando seus irmãos que roubaram o presente que ele havia dado a ela. A mãe, furiosa com o filho e vingando os irmãos, mata-o. Atalanta era uma jovem guerreira, muito bonita, com vários pretendentes, mas seu destino era não se casar, pois a desgraça viria sobre ela caso isso acontecesse. Sempre desafiava seus pretendentes a uma corrida, cujo prêmio para quem ganhasse seria se casar com a moça, mas quem perdesse seria morto. Muitos se arriscaram e acabaram morrendo. O juiz da corrida não entendia o porquê de arriscarem a vida por Atalanta, até que a viu correndo com menos roupas do que de costume e passou a desejar que todos perdessem e ele também quis candidatar-se. Assim, pediu a ajuda da deusa Vênus para ganhar a corrida. Esse jovem ficou com Atalanta e os dois, entretidos com sua alegria, esqueceram de agradecer à deusa Juno, que, ofendida, fez com que provocassem a fúria de outra deusa que os transformou em leões.

Atalanta era a mulher dos sonhos de muitos homens, eles se arriscaram para tê-la, era corajosa, destemida, uma guerreira, e muito boa no que fazia, assim como Ellen também era muito bonita e comparada à mulher dos sonhos de Pendexter, pois praticava esportes e era diferente do estereótipo da donzela a ser resgatada.

Diana, que é a última comparação de Pendexter, já ao final do conto, segundo Bulfinch (2002), é uma deusa virgem dos bosques que castigou com severidade um ofensor de seu recato. Enquanto a deusa banhava-se, um herói aproximou-se do lugar em que estava. Quando as ninfas viram o homem, tentaram esconder Diana, mas ela era alta demais. Assim, chifres começaram a crescer desse homem por causa de Diana. Após, ele se transformou totalmente em um cervo e fugiu para a floresta, sendo comido por seus próprios cães de caça. Pendexter, ao

chamar Ellen de Diana, fala de seu sofrimento e de como ela era fria, visto que a deusa Diana castigou seu ofensor sem piedade e de uma forma cruel. A beleza de Ellen, segundo o poeta, era celestial como a de uma deusa.

Ellen também é comparada a uma ninfa pelo próprio narrador, uma ninfa corada e trigueira. De acordo com o dicionário da mitologia grega e romana de Pierre Grimal (2005), existem várias categorias de deusas, e as que vivem em fontes e cursos de água são geralmente consideradas ninfas do mar calmo. “As ninfas são espíritos da natureza em geral, que personificam a fecundidade e a graça. [...] São consideradas como deusas secundárias” (Grimal, 2005, p. 331). Ellen foi chamada de deusa das águas pelo poeta e durante o conto ela tem bastante relação com esse elemento.

Como foi abordado no conto, com essas citações de deusas e comparações com a personagem principal, de acordo com Junito de Souza Brandão (1988), o conceito de arquétipos dos mitos formou a consciência coletiva, existindo grande identificação.

Os mitos delineiam padrões para a caminhada existencial através da dimensão imaginária. Com o recurso da imagem e da fantasia, os mitos abrem para a consciência o acesso direto ao inconsciente coletivo. Até mesmo os mitos hediondos e cruéis são da maior utilidade, pois nos ensinam através da tragédia os grandes perigos do processo existencial (Brandão, 1986, p. 9).

Assim, histórias de heroísmo e de crueldade foram utilizadas com sabedoria no conto para a construção da personagem para elaborar a sua personalidade, demonstrar sua beleza e entender um pouco dos sentimentos do poeta à sua musa inspiradora Ellen. Logo, é dessa forma que a mitologia aparece no conto de Gilman, isto é, por meio das comparações que o senhor Pendexter faz de sua amada, Ellen.

## Conclusão

A partir do estudo contemplado anteriormente, é possível concluir que o conto “Água antiga”, de Charlotte Perkins Gilman, representa o amadurecimento dela como escritora e socióloga, visto que cria uma personagem feminina, nesse caso, a Ellen, que é independente e decidida. Ao mesmo tempo, é relevante mencionar que o abuso e o assassinato também constituem temáticas importantes desse conto, afinal Ellen consegue superar a atitude machista e incômoda que o senhor Pendexter tenta impor sobre ela. Aliás, por meio dessas características é possível compreender o porquê de essa narrativa breve ter sido divulgada em sua revista *The Forerunner*, em 1911, isto é, tendo em vista que o periódico divulgava as ideias feministas de Gilman, como o valor e o trabalho das mulheres, o cuidado das crianças e a organização doméstica. O conto “Água antiga” vem ao encontro disso, pois aborda uma reflexão relevante dos ideais feministas que se constituíam durante a época.

Ademais, não se deixa de mencionar a respeito da multiplicidade de temáticas que o conto aborda, como a representação masculina, feminina e mitológica. Sobre a primeira, Charlotte Perkins Gilman conseguiu refletir magistralmente sobre a conduta masculina. O conto apresenta papéis invertidos do homem e da mulher esperados pela sociedade, pois temos um homem poeta, voltado às artes e com palavras mais sensíveis que, apesar disso, ainda apresenta um comportamento machista e abusador. É mostrado o estereótipo masculino de não se contentar com a renegação, com a interpretação errônea de interesse do objeto desejado, com o fato de a mulher ser melhor e dividir sua atenção com outros interesses e *hobbies*, é a conquista vista como sinal de honra e virilidade.

Quanto à representação feminina, a autora abordou as divergências entre as personagens Ellen e senhora Osgood, e isso, como foi visto anteriormente, é passível de ser comparado à teoria da mulher fogo e da mulher água, respectivamente. Logo, por meio dessas caracterizações, Gilman permite que a história da mulher na literatura seja reescrita e valorizada a

partir do fato de que a sociedade evoluiu, e os conceitos de feminilidade já não são características presentes na constituição das mulheres. Por fim, em relação à representação mitológica, teceram-se estudos a respeito das mulheres de diferentes mitologias, que foram associadas à personagem feminina, trazendo, assim, mais a visão do poeta sobre ela, uma visão de beleza, força e sedução reafirmada em alguns momentos pelo próprio narrador, confirmando as características da garota.

Sem dúvidas, o capítulo “Diversos olhares para a narrativa de Charlotte Perkins Gilman: análise do conto ‘Água antiga’ (1911) sob o viés dos estudos de gênero” procurou enaltecer a produção ficcional da autora, a qual, muitas vezes, é apenas relacionada ao seu conto “O papel de parede amarelo”, publicado em 1892, ou ao seu romance utópico *Terra das Mulheres*, de 1915. Portanto, “Água antiga”, com a mesma relevância de conteúdo em relação às outras produções da autora, representa uma narrativa inovadora e reflexiva, principalmente para o século XX, nos Estados Unidos, visto que os ideais feministas estavam se consolidando por meio do sufrágio feminino. Sendo assim, indubitavelmente, o conto se relaciona diretamente aos novos moldes e pensamentos que estavam em voga na época de produção de Gilman. Consequentemente, isso a consagra como uma autora importante para os estudos literários de gênero, os quais estão, cada vez mais, conquistando o espaço que merecem.

## Referências

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ARGEL, Martha. Prefácio. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outros contos*. São Paulo: Via Leitura, 2019. p. 7-10.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. p. 9-46.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

- BURKERT, Walter. *Mito e mitologia*. Lisboa: edições 70, 1900.
- CANE, Aleta. *Charlotte Perkins Gilman's Forerunner: Text and Context*. 1996. Dissertação (Doutorado em Filosofia) - Departamento de Inglês, Northeastern University, Boston, 1996.
- DAFLON, Verônica Toste; SORJ, Bila. Charlotte Perkins Gilman. In: TOSTE, Verônica; SORJ, Bila. *Clássicas do pensamento social: mulheres e feminismos no século XIX*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021. p. 111-137.
- FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- GILMAN, Charlotte Perkins. Água antiga. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outros contos*. São Paulo: Via Leitura, 2019. p. 75-85.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- MURARO, Rose Marie. A mulher brasileira e a sociedade de consumo. In: FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 7-10.
- O'NEILL, William L. *The Woman Movement: Feminism in the United States and England*. Nova Iorque: Routledge, 2013.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. São Paulo: EDUSC, 2005.
- SAFIOTTI, Heleieth I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.
- SCHAFFER, Lauren. Encontrando Mulheres nos Arquivos: Charlotte Perkins Gilman e The Forerunner. *New-York Historical Society - Museum & Library*, Nova Iorque, 13 mar. 2019. Disponível em: <https://www.nyhistory.org/blogs/finding-women-in-the-archives-charlotte-perkins-gilman-and-the-forerunner>. Acesso em: 05 abr. 2024.
- THE Forerunner. New York, v. 11, n. 10, Oct. 1911. *HathiTrust Digital Library*, 1968. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015011381897&seq=261&q1=Pendexter>. Acesso em: 13 abr. 2024.

# Reflexões sobre as denúncias femininas e as nuances fantásticas do conto “Se eu fosse um homem” (1914), de Charlotte Perkins Gilman

Gisele Troian Guerra  
Nicole dos Santos Varela

*De imediato, invadida por uma profunda sensação de poder e orgulho, ela sentiu algo que nunca sentira na vida: a posse de dinheiro, o dinheiro que ela mesma havia ganhado. Dinheiro dela, para gastar ou guardar, e não um dinheiro pelo qual foi necessário suplicar, provocar, seduzir... Dela.*

*Charlotte Perkins Gilman*

## Considerações iniciais

O modo como a mulher foi representada pela sociedade durante a História traz reflexões para as áreas de estudos feministas e literários até hoje. Ao terem sido enclausuradas, injustiçadas e rejeitadas pelos homens, principalmente durante os séculos XVIII e XX, surgiram diversos movimentos revolucionários que pretendiam inserir as mulheres nas atividades ordinárias do cotidiano masculino, como estudar, trabalhar, praticar a cidadania, etc. Indubitavelmente, de acordo com a historiadora feminista Sheila Rowbotham (1974), em sua obra *Women, Resistant and Revolution*<sup>7</sup>, fatores como o surgimento do capitalismo, o novo ritmo de produção industrial e a revolução científica deram margem para uma nova configuração de sociedade, na qual a mulher queria se sentir pertencente. Aliás, ainda nas palavras de Rowbotham (1974), foi graças à

<sup>7</sup> Atualmente, a obra encontra-se apenas em inglês, logo, coube às autoras realizarem uma tradução livre.

mobilização feminina, principalmente operária, no movimento revolucionário, que o feminismo se tornou uma forte força política.

Então, cada vez mais, o sujeito feminino conquistava seu lugar no mundo. Nesse sentido, uma socióloga e escritora norte-americana que exerceu grande influência no feminismo estadunidense, no século XX, foi Charlotte Perkins Gilman (1860-1935). Entre suas principais ideias, ela “questionava por que a esfera privada e o trabalho doméstico não estavam racionalizados e especializados no mesmo ritmo que a esfera pública e o mercado de trabalho” (Daflon; Sorj, 2021, p. 129), demonstrando, assim, seu engajamento político. Portanto, desde as produções literárias, como *O papel de parede amarelo e outros contos* (2019), até as obras teóricas, como *Mulheres e Economia: um estudo da relação econômica entre homens e mulheres como fator da evolução social* (1898), Charlotte sempre deixou explícita a sua busca pela relação, como assinalam Daflon e Sorj (2021), entre família, casamento, maternidade, trabalho doméstico e mercado capitalista, inseparáveis entre si.

O duplo, teoria defendida por teóricos relevantes da literatura fantástica, como Clément Rosset e Otto Rank, perpassa pela narrativa de Charlotte, “Se eu fosse um homem”, de 1914, por meio da troca de corpos entre a protagonista e seu marido. De fato, o duplo possui registros desde a Grécia Antiga até os dias atuais, o que o configura como assunto de amplas pesquisas e debates. Para tanto, é necessário uma análise que envolva o duplo e o que sua recusa de imaginá-lo como real pode ocasionar na estrutura da narrativa, no leitor e nos próprios personagens. Ainda, para adentrar os estudos do fantástico, e posteriormente o duplo, é preciso consultar os autores Tzvetan Todorov (2017) e Remo Ceserani (2006).

Desse modo, o presente trabalho tem como objetivo realizar uma análise de um conto da referida autora, sendo ele “Se eu fosse um homem” (1914), publicado originalmente, de acordo com Daflon e Sorj (2021), na revista *Physical Culture*, que circulou entre os anos de 1899 e 1955, na cidade de Nova Iorque. Aqui,

os estudos feministas e literários estão a todo momento relacionados entre si, procurando, assim, apontar as denúncias feitas pela autora por meio da narrativa e, ao mesmo tempo, analisar os aspectos da teoria do fantástico contidos nela. Portanto, levando-se em consideração que a metodologia adotada para a elaboração do estudo é de caráter teórico-bibliográfico, serão analisados diversos escritores e estudiosos da área, sendo eles: Rank (1939), Rowbotham (1974), Alves (1980), Rosset (1988), Ceserani (2006), Paula Júnior (2011), Gilman (2015, 2019), Moraes (2016), Wollstonecraft (2016), Todorov (2017), Argel (2019) e Daflon e Sorj (2021), os quais serão abordados simultaneamente ao longo do capítulo, principalmente para embasar a análise do conto em questão.

## Feminismo e urgência do empoderamento econômico feminino

A partir da leitura do conto “Se eu fosse um homem” (1914), várias reflexões podem ser feitas, principalmente a respeito dos ideais feministas abordados nele. Nesse sentido, é possível observar que, por meio dessa narrativa, Charlotte denuncia a necessidade do “urgente empoderamento econômico das mulheres de sua época” (Argel, 2019, p. 9). Isso se explica a partir do fato de que, além de ter se dedicado à ficção literária, também se destacou como socióloga e produziu interessantes considerações “sobre como as estruturas de desigualdade de gênero estavam embutidas na instituição da família e no mercado de trabalho” (Daflon; Sorj, 2021, p. 126), por exemplo. Portanto, a seguir, será feita uma análise do percurso histórico do movimento feminista, principalmente no que diz respeito ao direito de a mulher possuir independência financeira e se inserir no mercado de trabalho.

Para começar, é imprescindível trazer à tona o trabalho da escritora Mary Wollstonecraft (1759-1797) e seu livro *Reivindicação dos direitos da mulher* (1792), por ser “considerado o documento fundador do feminismo” (Moraes, 2016, p. 8) e, inevitavelmente, uma obra atemporal, principalmente



durante a publicação dos contos de Gilman, afinal tornou-se “um referencial teórico para outras mulheres, precursoras do feminismo contemporâneo” (Moraes, 2016, p. 9). Logo, com o objetivo de se opor à Constituição Francesa de 1791, a qual “não incluía as mulheres na categoria de cidadãs” (Moraes, 2016, p. 8), Wollstonecraft denuncia a proibição que as mulheres sofriam em relação ao acesso a direitos básicos, como a educação formal e a economia. Consequentemente, o enclausuramento feminino, seguido pela vida doméstica, era a única realidade vivenciada pela mulher estudada sob o olhar de Mary Wollstonecraft.

Dessa forma, situada em um cenário marcado pelos ideais iluministas europeus do século XVIII, bem como pelas transformações do capitalismo industrial, Mary conceitua o feminismo “como movimento social que emergiu juntamente com os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade” (Moraes, 2016, p. 16). Em outras palavras, um feminismo que pudesse garantir às mulheres os mesmos direitos que os dos homens. A saber, *Reivindicação dos direitos da mulher* (1792) se tornou uma obra tão importante que chegou a ser “traduzida para vários idiomas” (Moraes, 2016, p. 9), como é o caso de *Direitos das mulheres e injustiças dos homens* (1832), de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885). No entanto, é válido ressaltar que alguns estudiosos acreditam que essa obra seja inspirada em *Woman not Inferior to Man* [Mulher não Inferior ao Homem] (1739), de Mary Wortley (1689-1762).

Após esta breve introdução a respeito da obra de Mary Wollstonecraft, torna-se relevante destacar algumas ideias que vêm ao encontro da discussão deste capítulo. A autora inglesa baseia sua produção intelectual discutindo a respeito da falta de racionalidade na vida das mulheres, afirmando que homens e mulheres são criados, desde cedo, de modo diferente, o que faz com que procurem alcançar objetivos totalmente distintos. Nesse sentido, “os homens na juventude são preparados para as profissões, e o casamento não é considerado o grande feito de sua vida” (Wollstonecraft, 2016, p. 84). Quanto às mulheres, “para

elevar-se no mundo e ter a liberdade de correr de um prazer a outro, elas devem casar-se vantajosamente, e a esse objetivo seu tempo é sacrificado, e sua pessoa, com frequência, prostituída legalmente” (Wollstonecraft, 2016, p. 84). Em consequência, enquanto o homem era movido pela razão, a mulher procurava o prazer como propósito de sua existência.

Sob esse ponto de vista, Wollstonecraft (2016) também denuncia a forma como o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) idealizava a mulher oitocentista, visto que, para ele, a mulher não deveria se sentir independente, pelo contrário, deveria ser uma escrava e o objeto de desejo do homem, a fim de que ele pudesse relaxar em suas horas de descanso. Sem dúvidas, isso incentivou ideias relacionadas à superioridade dos homens sob as mulheres e, com isso, “tal superioridade é [...] a base da fraqueza de caráter atribuída à mulher; é a causa pela qual o intelecto é negligenciado, enquanto talentos são adquiridos com cuidado e esmero; e a mesma causa faz com que elas prefiram a elegância antes das virtudes heroicas” (Wollstonecraft, 2016, p. 81-82). Junto a isso, “romances, música, poesia e galanteria, tudo tende a fazer das mulheres as criaturas da sensação” (Wollstonecraft, 2016, p. 85), reforçando, assim, o caráter da inferioridade feminina e de submissão ao homem.

A partir disso, a escritora reconhece que as famílias possuem uma importante influência na constituição do pensamento de suas filhas, de forma a não “destruir sua constituição com noções equivocadas de beleza e de excelência feminina” (Wollstonecraft, 2016, p. 62), nem admitir que o sexo feminino foi criado “meramente para satisfazer o apetite masculino ou para ser a serva mais importante, que provê [...] [as] refeições [do homem] e cuida de suas roupas” (Wollstonecraft, 2016, p. 62). Por meio das palavras da autora, é perceptível que ela moldou os primeiros pensamentos feministas e desejou a conquista dos direitos da mulher, o que seria apenas discutido profundamente mais tarde. Sendo assim, cabe realizar a abordagem de outras teorias feministas que conversam favoravelmente com o tema.

Continuando a análise do percurso histórico do movimento feminista, passando, agora, para uma discussão voltada para os séculos XIX e XX, a obra escolhida foi *Ideologia e feminismo: a luta da mulher pelo voto no Brasil* (1980), de Branca Moreira Alves. Apesar de o título transmitir a ideia de que a abordagem é focada apenas no movimento feminista brasileiro, a autora teve a preocupação em escrever capítulos introdutórios sobre a formação do movimento feminista, o qual foi originalmente pensado pelas intelectuais estadunidenses e europeias. A partir disso, é possível perceber a relevância dessa obra para a discussão desse texto, principalmente no que diz respeito à obtenção da independência financeira da mulher.

Se antes Wollstonecraft argumentou sobre a ideia de superioridade masculina em relação à feminina, Branca Moreira Alves (1980, p. 26) utilizou o conceito de “classe dominante”, sendo esta o sexo masculino. Ao abordar essa temática, a autora afirma que “a discriminação da mulher se localiza na superestrutura ideológica, de forma a colocá-la em situação inferior com relação ao homem de sua própria classe social” (Alves, 1980, p. 34). Logo, é entendido que o homem é o possuidor de todas as verdades, afinal ele é o ser dominante que tem um “conjunto sistematizado de ideias e de significados” (Alves, 1980, p. 26). No entanto, isso nada mais é do que uma manipulação pensada pelo sexo masculino, o qual apresenta uma percepção de realidade que encobre o caráter de falsificação, e “esta falsificação tem como objetivo manter o estado de desigualdade social” (Alves, 1980, p. 26) entre homens e mulheres. Portanto, cabe à mulher se desvincular dessa falsa realidade.

Com a finalidade de ocorrer a desvinculação dessa falsa realidade, calha às mulheres se conscientizarem de sua situação de submissão e inferioridade. De acordo com Branca Moreira Alves (1980, p. 32), “a conscientização é o processo pelo qual uma classe social chega a extrapolar os limites estabelecidos à sua visão de mundo pelos condicionamentos de sua situação específica de classe e globaliza sua percepção de realidade”. Dessa maneira, essa nova percepção de realidade deverá culminar na

luta feminista, pois é a partir dela que a sociedade patriarcal, que “é construída sobre as relações de poder que se estruturam dentro da família” (Alves, 1980, p. 46), bem como movida pelos ideais burgueses, poderá se romper, e isso, conseqüentemente, permitirá que a mulher deixe de exercer a “função de produtora e de doméstica” (Alves, 1980, p. 50) e passe a se profissionalizar para o mercado de trabalho.

De fato, houve esse rompimento em meados do século XIX nos países ocidentais, afinal iniciaram-se a Revolução Industrial e os processos de urbanização das cidades. Com isso, a mulher começou a trabalhar em fábricas devido ao surgimento de “novos mercados, novos produtos, [e] maior demanda de mão-de-obra” (Alves, 1980, p. 73). Entretanto, é importante considerar que “a função primordial de reprodutora [da mulher] não é anulada por sua participação na produção” (Alves, 1980, p. 61), pelo contrário, a exploração se intensificou, principalmente pelo fato de a mulher continuar realizando um trabalho sem fins lucrativos. Então, é nesse contexto que se iniciaram os movimentos feministas e as “primeiras manifestações organizadas de reivindicações dos direitos da mulher” (Alves, 1980, p. 65). A respeito disso, de acordo com Alves (1980), a Convenção de Seneca Falls, ocorrida em Nova Iorque, em 1848, marcou o início do movimento pelos direitos das mulheres nos Estados Unidos.

Logo, daí em diante muitas outras convenções feministas ocorreram com o objetivo de “esboçar uma sequência lógica de ideias e de tarefas a cumprir” (Alves, 1980, p. 69). É possível considerar que essa fase foi extremamente profícua para a luta feminista, afinal a mulher estava cada vez mais engajada na conquista de seus direitos. Em meio a isso, Charlotte Perkins Gilman, em 1898, “publicou *Women and Economics* tornando-se a principal teórica feminista deste período” (Alves, 1980, p. 63), visto que propunha a criação de serviços urbanos especializados como forma de romper a dedicação exclusiva da mulher ao lar. Ademais, surgiram muitas organizações feministas, como a *National Woman Suffrage Association* [Associação Nacional pelo

Sufrágio Feminino] (NWSA), em 1868, e a *American Woman Suffrage Association* [Associação Americana pelo sufrágio feminino] (AWSA), em 1869, aquela menos e esta mais radical.

Finalmente, o movimento feminista entra no século XX enfraquecido, pois já estava “cansado de muitas campanhas infrutíferas, em que sempre se repetia a mesma estratégia” (Alves, 1980, p. 77), porém ainda era necessário conquistar o direito ao voto. Dessa forma, “com incrível persistência as mulheres mantêm o cerco e a emenda passa no Senado em junho de 1919” (Alves, 1980, p. 85), no entanto, vale lembrar que foi apenas em 1928 que “o voto sem restrições, equiparado ao masculino” (Alves, 1980, p. 85), foi aprovado. Logo, a partir dessa análise histórica, foi possível atestar que a luta feminista, entre os séculos XVIII e XX, com enfoque nos Estados Unidos, passou por diversas fases e conquistas, sendo a transição da vida doméstica para o mercado de trabalho uma das mais significativas.

## Um olhar sobre a obra *Women and economics*<sup>8</sup> (1898)

Anteriormente, observou-se brevemente a participação de Charlotte Perkins Gilman no movimento feminista estadunidense, por meio da publicação de *Women and Economics: A Study of the Economic Relation Between Men and Women as a Factor in Social Evolution* [*Mulheres e economia: um estudo da relação econômica entre homens e mulheres como fator da evolução social*] (1898). Agora, nessa seção, cabe aprofundar os estudos sobre essa obra, visto que o conto analisado neste capítulo, “Se eu fosse um homem” (1914), possui similaridade de ideias em relação à obra *Mulheres e economia*, visto que “ficam mais evidentes neste texto as ideias de Gilman a respeito do urgente empoderamento econômico das mulheres de sua época” (Argel, 2019, p. 9). Logo, tais ideias são indispensáveis para futuras análises.

<sup>8</sup> Atualmente, a obra encontra-se apenas em inglês, logo, coube às autoras realizarem uma tradução livre.

Entretanto, antes de analisar as ideias propostas por Gilman em sua obra teórica, cabe abordar outras ações significativas de sua luta feminista. Desse modo, na década de 1890 o movimento feminista foi marcado por uma fase em que “concentrava-se na defesa dos interesses da mulher de classe média, principal beneficiária do voto” (Alves, 1980, p. 79), sendo assim, Charlotte Perkins Gilman e outras mulheres, como Florence Kelley<sup>9</sup> (1859-1932) e Jane Addams<sup>10</sup> (1860-1935), lideraram comunicações com as organizações operárias de sua época. Apesar da “preocupação com as condições de vida do proletariado [...] [não ter sido] a tônica” (Alves, 1980, p. 79) dessas comunicações, devido ao fato de que o movimento estava tentando conquistar “uma certa aura de respeitabilidade” (Alves, 1980, p. 79), é indubitável considerar que Gilman, por meio dessas comunicações, influenciou o processo de conscientização da causa feminista.

Ainda, com o objetivo de conquistar a presença da mulher operária no feminismo, a socióloga estadunidense participou do grupo *Women's Political Union* [União Política das Mulheres], fundado por Harriet Stanton Blatch (1856-1940) em 1907. Portanto, ao contrário de outros grupos, como a NAWSA, “a *Women's Political Union* inaugurava a tática de fazer comícios diante de fábricas e levava operárias para depor nas Comissões Legislativas” (Alves, 1980, p. 81). Essa mudança representou a inserção da classe social de trabalhadoras mulheres para dentro do sufrágismo e, conseqüentemente, serviu como um meio para denunciar a exploração capitalista. De repente, tornou-se comum encontrar “senhoras da alta burguesia, profissionais, donas-de-casa de classe média [...] [marchando] lado a lado com operárias, comerciárias, costureiras, domésticas, num temporário igualar de forças e de objetivos” (Alves, 1980, p. 82), resignificando, assim, a luta sufragista.

<sup>9</sup> Nascida em 1859 na Filadélfia, Pensilvânia (EUA), foi uma ativista social que influenciou movimentos sociais centrados nas discriminações trabalhistas e raciais nos Estados Unidos (Norwood, 2017).

<sup>10</sup> Nascida em 1860 em Cedarville, Illinois (EUA), foi uma reformadora social progressista e ativista que criou a primeira casa de assentamento nos Estados Unidos, em 1889, a Hull House, em Chicago (Michals, 2017).

Dito isso, é possível considerar que *Mulheres e economia* (1898) representa o resultado teórico dos acontecimentos apresentados anteriormente, afinal, por meio dessa obra, a autora “abordou diversos temas, como a família, o casamento, a materialização, o trabalho doméstico e o mercado, sempre em busca de entender a relação entre eles e os mecanismos de produção social de desigualdades de gênero” (Daflon; Sorj, 2021, p. 112). Aliás, não é à toa que a obra é extremamente admirada, visto que sua publicação “foi um sucesso estrondoso, tornando a autora uma intelectual celebrada” (Daflon; Sorj, 2021, p. 120), e “deixou como legado diversos conceitos teóricos e políticos do feminismo de hoje: gênero, patriarcado, teto de vidro e divisão sexual do trabalho” (Daflon; Sorj, 2021, p. 111-112), explorados apenas durante a segunda onda feminista. Posto isso, inicia-se a análise de um recorte do primeiro capítulo de *Mulheres e economia* (1898), tendo em vista que seria necessário um estudo mais extenso para conseguir expor todas as ideias presentes no livro.

Assim, Charlotte Perkins Gilman (2015) inicia seu pensamento discorrendo sobre os fatores externos que afetam os seres humanos e a forma como eles vivem, por exemplo, as condições climáticas, as quais, no entanto, podem afetar todos os seres vivos em geral, como plantas e animais, por isso, a fim de delimitar a temática de sua escrita, a autora decide explorar um tipo de condição que afeta exclusivamente os seres humanos: as condições financeiras. Em outras palavras, o dinheiro está presente apenas na sociedade humana, por isso acaba gerando uma cadeia de dependência econômica entre as pessoas que possuem menos e as que possuem mais.

Ao adentrar nessa discussão, Gilman (2015) objetiva denunciar com quem ocorre essa dependência financeira, logo, ela expõe, como está sendo discorrido desde então, que é o sexo feminino. Portanto, a mulher depende do homem em relação às necessidades básicas, como se alimentar, e, dessa forma, isso acaba desencadeando uma dependência relativa à relação amorosa entre os pares, os quais não podem se desvincular entre si, principalmente por parte da mulher, que é submissa

ao homem. Também é importante ressaltar que o *status* econômico da mulher é igualmente refém do *status* econômico do seu parceiro, visto que ela apenas terá uma vida luxuosa e com acesso à fortuna se o seu companheiro obtiver o mesmo. Entretanto, como se sabe, isso não ocorre inversamente.

Outro ponto relevante das contribuições de Gilman (2015) diz respeito à disparidade entre o trabalho exercido pela mulher e o exercido pelo homem. Nesse sentido, enquanto o homem consegue exercer as funções de uma mulher – cozinhar, limpar, costurar, entre outras –, ela não conseguiria desenvolver as dele, pois setores como o comércio e a política não fazem parte da realidade dela, precisando, assim, passar por anos de adaptação. Outro fato desencadeado por essa situação, de acordo com a autora, é que o homem está a milhares de anos à frente da mulher, em termos econômicos, afinal as atividades que ele exerce são as que mais movimentam a economia local. Assim, o sujeito feminino apenas participa desse avanço econômico por meio do seu parceiro, do conforto e do luxo que passará a ter na sua vida. Desse modo, percebe-se que, sozinha, ela não conseguiria conquistar isso.

De fato, mesmo que a mulher tivesse que depender do trabalho exercido pelo seu marido, o qual era valorizado pela sociedade, ela também contribuía da maneira que podia, isto é, por meio do trabalho doméstico. Este, de acordo com Charlotte Perkins Gilman (2015), possui valor econômico genuíno, porque, quando se responsabiliza pela criação dos filhos, pela limpeza da casa e pelo preparo das refeições, a mulher também está servindo ao processo final de preparação e distribuição das riquezas, sendo assim, exerce uma função pela qual nenhum outro setor se responsabiliza. É nesse sentido que surge o desejo de Gilman de profissionalizar o trabalho doméstico e permitir que esse processo seja valorizado. Dito isso, essas foram as contribuições mais pertinentes desse capítulo de *Mulheres e economia*.

Para finalizar o subcapítulo, bem como argumentar sobre outras ideias que moldaram a opinião da autora, Charlotte

também criticou a moda feminina da sua época, a qual contribuía para reforçar o estereótipo de inferiorização do sexo feminino. Dessa forma, possuía uma forte opinião a respeito “dos espartilhos que deformavam o corpo, das roupas que restringiam os movimentos, dos adornos e maquiagens que consumiam horas de arrumação e dos chapéus que limitavam o campo de visão” (Daflon; Sorj, 2021, p. 135-136), visto que essa constituição de moda feminina teria sido pensada pelo homem. Portanto, como será visto mais adiante, com o intuito de reforçar a exploração de suas ideias, Gilman tratou desses assuntos em suas produções ficcionais, como no conto “Se eu fosse um homem”. Dito isso, o próximo tópico abordará outro aspecto presente no conto de Gilman, o insólito, mais especificamente a presença do fantástico e da vertente literária do duplo.

## A construção insólita a partir do fantástico e a vertente literária do duplo

Remo Ceserani, em sua obra *O fantástico*, de 2006, destaca, no capítulo III, “Procedimentos Formais e Sistemas Temáticos do Fantástico”, que um determinado tema não pertence a apenas uma modalidade literária, podendo estar diluído em distintas. Ressalta-se que o fantástico, modalidade literária explorada a partir de 1960 por Tzvetan Todorov (1939-2017), é o tempo em que ocorre a hesitação que faz com que o personagem e o leitor reflitam acerca de determinado evento, se este ocorreu de maneira realista dentro da narrativa ou não. É possível afirmar que o fantástico é responsável por representar de maneira viva e eficaz os momentos de “inquietação, alienação e laceração” (Ceserani, 2006, p. 7-8) de um enredo sem que a narrativa seja prejudicada ou questionada sobre a sua verossimilhança.

Ainda, o autor argumenta que o fantástico surge como forma de alargar as diferentes áreas de conhecimento da realidade humana, isto é, pode ampliar as situações de conhecimento e espaços, físicos e não físicos, que a mente humana é capaz de imaginar. Como sistemas temáticos recorrentes dentro da corrente do fantástico, Ceserani (2006) cita oito exemplos: a

busca pela ambientação noturna; a presença de seres “mortos” nas histórias fantásticas; o modo como o personagem constrói o seu destino e a si próprio; a loucura; o duplo; a aparição de seres monstruosos e estranhos; as frustrações do amor romântico; e o nada. Explorar-se-ão a manifestação e a presença do duplo nas narrativas fantásticas.

Sabe-se que o duplo não possui uma data aproximada de criação, mas que já estava presente nas narrativas e peças teatrais da Antiguidade, nas quais havia os gêmeos, os sócias e as pessoas que possuem dupla personalidade. Contudo, o duplo, ao longo do tempo, passa a assumir uma importante presença nas narrativas fantásticas quando se refere ao desdobramento de personalidade, isto é, quando uma pessoa assume a personalidade da outra e mantém a sua (de origem) em segundo plano. Ceserani (2006) afirma que o duplo surge para romper a ligação entre o corpo e o espírito, de maneira que possa ser compreendido e projetado por meio de um segundo personagem, este sendo o duplo. Ademais, os temas como o retrato, a teoria dos espelhos e a refração da imagem humana que este pode ocasionar e a duplicação obscura (sombra) são fortemente apresentados nas narrativas de origens fantásticas, sejam elas longas ou breves. Ainda, cabe destacar que o duplo é uma vertente de representação do fantástico, ou seja, ele não é o fantástico em si. Para corroborar as teorias do duplo nas narrativas, serão explorados os estudiosos dessa vertente Otto Rank e Clément Rosset, com suas respectivas obras *O duplo* (1939) e *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (1988).

## A teoria do duplo pelas considerações de Otto Rank

Esta seção objetiva abordar uma nova perspectiva de estudos do duplo, no que confere a presença da mulher como objeto de escrita dessa temática. Assim, como forma de introduzir historicamente a teoria do duplo, torna-se imprescindível mencionar um de seus maiores representantes, o psicanalista Otto Rank (1884-1939), o qual escreveu a obra *O duplo* (1939).

Logo, é possível apontar que, entre tantas temáticas literárias em ascensão durante o século XVIII, uma delas foi a dupla personalidade<sup>11</sup>, a qual “floresceu, na Alemanha, durante a Era Romântica” (Rank, 1939, p. 7), por meio de influências folclóricas, além das “superstições e em antigos costumes religiosos” (Rank, 1939, p. 7), as quais comprovam, assim, sua caracterização voltada ao caráter místico.

A dupla personalidade, de acordo com Rank (1939), está relacionada ao conceito de dualidade da alma. Portanto, ao se transportar para tempos mais remotos da história, o autor contextualiza que o homem primitivo temia demasiadamente a possibilidade de morrer, e isso, conseqüentemente, se relaciona à divisão da personalidade em duas partes, sendo elas o corpo e a sombra. Como aborda o autor, “foi através da sombra e do reflexo que o homem viu pela primeira vez a sua forma” (Rank, 1939, p. 96), sendo assim, depositou-se uma grande respeitabilidade e, de certa forma, medo pela sombra, a qual se desdobra na alma do ser humano. Aliás, a respeito disso, era também pensado que “o ferimento, a mutilação ou a perda de sombra [...] [eram], irremediavelmente, seguidos pela morte” (Rank, 1939, p. 93), então, devido a isso, corpo e alma eram considerados duas instâncias inseparáveis entre si.

Nesse contexto, Otto Rank (1939) traz à tona os estudos de Homero para subsidiar a teoria do duplo. Para o poeta grego, “o homem tem uma existência dualista, uma visível [e] outra invisível que se desprende apenas depois da morte – esta não é outra senão a sua alma” (Rank, 1939, p. 96). Logo, essa existência visível denomina-se *personalidade consciente do ser humano*, a qual permite que o homem consiga diferenciar moralmente os atos bons e os ruins. Ao contrário, a existência invisível é aquela “que habita no homem como um hóspede estranho” (Rank, 1939, p. 96), representando, assim, o duplo. Esse, que é criado a partir da mente do ser humano, possui a finalidade de refletir sobre a personalidade visível, principalmente quando ela está

<sup>11</sup> No livro, Otto Rank (1939, p. 124) denomina, ortograficamente, a teoria como dupla personalidade: “O tema da Dupla Personalidade [...], não é, portanto, estranho, em sua realidade essencial, ao narcisismo”.

adormecida. Assim, ao fazer isso, será constituída a segunda personalidade da pessoa, a qual representa os pensamentos inconscientes e débeis dela.

A existência visível e invisível, ou o corpo e a alma, seja qual for a designação para a constituição psíquica do ser humano, é sabido como um assunto extremamente relevante e manifestado sob vieses diversos, como na ficção literária. Então, Otto Rank (1939) elenca autores de sua época que demonstraram magistralmente a dupla personalidade, por meio de diferentes representações em obras literárias. A fim de citar alguns, é mencionado que o autor Edgar Allan Poe (1809-1849), em seu conto “William Wilson” (1839), cria a segunda personalidade do protagonista, sendo esta um anjo da guarda. Já em *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson (1850-1894), o duplo aparece “como a personificação do mal” (Rank, 1939, p. 54). Por fim, outro autor citado é Fiódor Dostoiévski (1821-1881), que “representa o Duplo nem bom nem mau ao encará-lo sob o ponto de vista do próprio protagonista, permitindo assim ao leitor observá-lo sob o mesmo prisma” (Rank, 1939, p. 55). Logo, há diversas faces de uma mesma teoria.

Até agora foram mencionadas obras produzidas por homens que têm como objeto de estudo o sujeito masculino. É claro, para este estudo não poderiam ser deixadas de lado a produção feminina e a representação da mulher na teoria da dupla personalidade. Desse modo, para iniciar essa reflexão, é necessário retomar como ocorre a representação do duplo dentro da teoria do fantástico. Para isso, cabe aqui referenciar o escritor Tzvetan Todorov (1939-2017) e sua obra *Introdução à literatura fantástica*, de 1970. Nela, Todorov (2017, p. 100) afirma que “sem ‘acontecimentos estranhos’, o fantástico não pode nem mesmo aparecer. O fantástico não consiste, certamente, nestes acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária”. Isso, conseqüentemente, dá origem às temáticas que o fantástico aborda dentro das obras, as quais são nomeadas como funções.



Com isso, ao falar das funções do fantástico, quem estuda sobre o assunto se depara com “os temas do *eu*” (Todorov, 2017, p. 115), que são aqueles que, de acordo com o autor, representam as relações do ser humano com o mundo em que este vive, sendo assim, é nesse contexto que a dupla personalidade está inserida, porém nomeada como “multiplicação da personalidade [...] [, a qual,] tomada ao pé da letra, é uma consequência imediata da passagem possível entre matéria e espírito: somos muitas pessoas mentalmente, em que nos transformamos fisicamente” (Todorov, 2017, p. 124). Sem dúvidas, isso vem ao encontro do que está sendo estudado até agora, sobretudo com as ideias de corpo e alma propostas por Otto Rank, as quais se complementam com as teorias de Tzvetan Todorov.

Dito isso, retorna-se à abordagem feminina dentro da construção do duplo. A saber, é importante entender que, historicamente, a mulher sempre foi representada na literatura, pelo homem, como “um ser ambíguo, dúbio, lascivo, voluptuoso, motivador de contendas, desencaminhador dos ‘homens de bem’ e razão de seus mais desgraçados erros” (Paula Júnior, 2011, p. 76), ressaltando, assim, uma visão negativa do sexo feminino. Ademais, de acordo com Francisco Vicente de Paula Júnior (2011), as personagens femininas eram caracterizadas como um objeto de posse masculina, desse modo, perderam sua identidade, seus sentimentos e sua razão. Nesse sentido, as mulheres perceberam a necessidade de alterar esse estigma.

Como forma de propor uma mudança de paradigmas na literatura, as mulheres adentraram na literatura fantástica, principalmente por meio da dupla personalidade, de modo que “o olhar feminino ressignifica a obra literária [...], dando-lhe uma nova funcionalidade: falar direta ou indiretamente sobre a mulher e sua condição na sociedade” (Paula Júnior, 2011, p. 93). Em outras palavras, o ato de escrever literatura fantástica permitiu que a mulher denunciasse sua condição submissa e seu tratamento desigual na sociedade, portanto, nesse contexto, surgem os “enfrentamentos da mulher com o outro e com seu

duplo” (Paula Júnior, 2011, p. 96), que, muitas vezes, é representado pelo sexo masculino.

Ainda sobre isso, nas narrativas construídas sob o viés do duplo na literatura de autoria feminina, “ou a mulher enfrenta a si mesma, num desdobramento de personalidade, do consciente com o inconsciente, [...], ou o enfrentamento do sexo oposto, a sua luta contra o homem, contra a coerção masculina, na perspectiva do outro, natural ou sobrenatural” (Paula Júnior, 2011, p. 102). Enfim, como foi visto até agora, seja na teoria de Otto Rank ou na de Tzvetan Todorov, o duplo sempre representará a extensão do ser humano, com suas múltiplas personalidades e sua dualidade de características, sejam elas conscientes ou inconscientes. Logo, nesta seção, foi possível perceber que as temáticas da dupla personalidade na literatura feminina estão constantemente relacionadas à denúncia da submissão feminina em relação à masculina.

## A teoria do duplo pelas considerações de Clément Rosset

Ainda acerca das teorias sobre o duplo, o filósofo e escritor francês Clément Rosset (1939-2018), com seu estudo *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, publicado originalmente em 1976, e no Brasil, após tradução para português, em 1988, aponta a diversidade que o duplo pode atravessar não ultrapassando os limites do real. Para tal estudo, Rosset recorreu a diversos autores renomados, buscando definir o duplo perpassando as histórias da Grécia Antiga, desde Sócrates a Platão, até chegar a teorias mais recentes, como as do psicanalista Otto Rank (1884-1939).

Quanto ao livro, o autor inicia com a afirmação de que não há “nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real” (Rosset, 1988, p. 11), isto é, o ser pode admitir que tal informação é real até certo ponto, desde que não se ultrapasse o seu limite. A tolerância é condicional e provisória. Tal conceito pode ser explicado, como Rosset (1988) exemplifica, por meio da metáfora das aduanas. Cada aduana pode decidir, inesp-



radamente, que um produto não pode passar. Geralmente, tal fato ocorre quando se abusa do permitido. O mesmo pode ser aplicado ao real, que só poderá ser admitido sob algumas condições e até certo ponto para que não se torne desagradável e intolerável. Devido a isso, afirma-se que a recusa do real pode assumir três diferentes formas: do suicídio, da loucura e da cegueira voluntária. Na primeira deve-se matar o real e a se mesmo. A segunda faz uso da própria loucura para fugir do que se entende como real. Já a terceira trata de afastar, momentaneamente, as emoções para que, posteriormente, elas retornem.

Também, é importante mencionar a ilusão oracular e a maneira como ela influencia o acontecimento e seu duplo, além de debater sobre a ilusão metafísica: o mundo e seu duplo. Para isso, recorre-se à citação de Rosset (1988, p. 41): “O real imediato só é admitido e compreendido na medida em que pode ser considerado a expressão de outro real, o único que lhe confere o seu sentido e a sua realidade”. Esse mundo por si só não tem sentido, por isso é necessário que o outro “ser” seja duplicado e venha habitá-lo. Cabe à metafísica tornar isso possível.

Ademais, disserta-se a respeito da ilusão psicológica e do modo como o homem interage com seu duplo. Para isso, recorre-se aos tópicos explicativos: I. o “eu é um outro” (Rosset, 1988, p. 60); II. a besteira; III. o abandono do duplo e o retorno a si.

O primeiro tópico define que a origem do duplo é antiga, já que os sócias ou os outros irmãos gêmeos já ocupavam esse lugar. Para isso, recorre-se ao livro de Platão, *Crátilo*, para exemplificar os desdobramentos da personalidade de um ser. Tal característica pode ser observada também nos autorretratos que os pintores registram de si. Para reafirmar que o duplo é aquele que nunca morre, Rosset (1988) recorre à teoria de Otto Rank, que afirma que o sujeito imagina um duplo imortal que estará encarregado de salvar o ser original de sua própria morte. Portanto, o único estará eternamente ligado ao seu duplo, como duas correntes de um balanço, salvo se conseguir realizar o exorcismo desse último. Ainda para justificar a busca pelo eu, o filósofo esclarece que “Não acontece o mesmo com o eu, que

nunca jamais verei, nem mesmo em um espelho” (Rosset, 1988, p. 65), logo, cabe ao espelho transmitir a falsa ilusão da busca pelo “eu”. É perceptível a distância que o ser encontra de si mesmo, já que não se reconhece mais, mas se reconhece no próximo (duplo). O único jeito de encontrar o fim dessa distância é encontrar a morte, e esse encontro deve envolver tanto o duplo como o ser único.

O segundo diz respeito à ilusão que se aproxima da besteira. Rosset argumenta que o conteúdo da besteira é como o apego a temas irrelevantes e que para que o conteúdo possa ser considerado “besteira” é necessário que ele seja de duas formas: imediato e espontâneo ou retardado e refletido.

Por último, Rosset traz a questão de como abandonar o duplo e retornar a si próprio. Para que esse evento seja concretizado, é necessário realizar o exorcismo do duplo, ou seja, é preciso renunciar e não ser percebido em uma segunda existência, e aí aprender sobre si mesmo. Por fim, Clément Rosset (1988) salienta que, para se distanciar do duplo, o eu deve ser autossuficiente e o duplo considerado um nada.

## **Análise do conto “Se eu fosse um homem” (1914)**

O conto “Se eu fosse um homem” (1914) discorre acerca dos devaneios da protagonista Mollie, esposa de Gerald Mathewson, sobre o que, como o título revela, ela faria se fosse um homem. O enredo se inicia em uma manhã ensolarada após o Sr. Mathewson receber uma conta atrasada do carteiro.

Mollie era, na visão do narrador onisciente, uma mulher com as características que a tornavam uma “mulher de verdade” (Gilman, 2019, p. 86). São atribuídos a ela adjetivos como bonita, fútil, impulsiva, encantadora, miúda e com personalidade volúvel. Ademais, é demarcada como mãe dedicada, esposa amorosa e boa administradora do lar. Contudo, o desejo mais profundo da Sra. Mathewson era ser um homem. E inesperadamente ela se tornou um.

Mollie era Gerald quando passou a notar mudanças em seu caminhar, com passos apressados e um aborrecimento para



adentrar o trem matinal. As suas próprias palavras passaram a ecoar em sua cabeça, fazendo com que a senhora, agora, permanecesse retraída, sem emitir nenhuma palavra, para não dizer algo que não condizia com seu comportamento atual. No entanto, ao fitar aquela figura feminina sentada na varanda, sentiu-se superior a ela.

Agora a protagonista sentia-se como um homem, pensava como um homem, era de fato um. Mas em seu subconsciente havia uma pequena lembrança de si mesma, o que a confrontava acerca dos contrastes entre os dois personagens.

Outras diferenças acerca do corpo foram notadas pela personagem, tais como o peso extra, os pés e as mãos muito grandes e o tamanho das pernas que a faziam sentir-se sobre pernas de pau. A sensação dos seus pés sentirem o chão surgiu como um grito de liberdade, a última vez que havia sentido algo parecido foi antes de adentrar a escola.

Mollie percebe que os atos rotineiros de Gerald tomam conta quando procura por moedas para o condutor e para o menino que vendia jornais. Os bolsos eram uma espécie de epifania para ela, já que antes o seu contato com eles era apenas durante os remendos. Nunca havia experimentado a sensação de colocar suas mãos em um bolso antes. Escondeu-se atrás de seu jornal e continuou a exploração por todos os bolsos de sua roupa até encontrar o estojo de charutos, o que lhe transmitiu segurança por estar completo. Encontrou caneta-tinteiro, chaves, lápis, cartas, documentos, talões de cheques e carteira. Sentiu seu peito preenchendo-se de orgulho por estar em posse de dinheiro. A primeira vez que experienciou o poder de ter dinheiro que ela mesma conquistou e que poderia gastar ou guardar sem que fosse necessário suplicar ou seduzir para obtê-lo. Recordou a conta que não havia sido paga ainda. Se estivesse sob seu controle já haveria sido paga, sem que houvesse tantos transtornos. Passou a refletir acerca da influência que o dinheiro teve em sua vida. Na infância o dinheiro era apenas para realização de desejos, ambições e sonhos. Na juventude, era por meio dele que seria conquistada sua casa. No momento atual,

o dinheiro era de extrema importância para planos especiais e eventos de grande importância, tais como aquela conta.

Como alguém que não controla suas palavras, Mollie despejou frases acerca do comportamento das mulheres com relação a gastos. Iniciou uma comparação com os chapéus. Os adereços que as mulheres usavam eram horrorosos e inúteis, enquanto os dos homens eram adequados e normais. Em seguida, a atenção migrou para o cabelo das mulheres e o modo como eram excêntricos, enormes e com adereços estranhos e muito coloridos. Os devaneios acerca dos cabelos se estenderam até que uma jovem atraente adentrou o transporte e Gerald Mathewson cedeu seu lugar a ela, que fazia uso de um chapéu com grandes plumas que foram de encontro ao rosto dele. O toque suave das plumas o fez sentir cócegas e prazer, o que o deixou envergonhado.

O Sr. Mathewson adentrou o trem e ocupou seu assento no vagão dos fumantes e ali permaneceu até cair em si e perceber que ao seu redor estavam seus amigos, também a caminho do trabalho. Para Mollie, eles eram identificados como maridos ou noivos de amigas e conhecidas, mas nunca por seus nomes. Em sua memória recorreram diversas conversas em diferentes situações e lugares que envolviam aqueles homens. Essas informações traziam a sensação de que Mollie conhecia aqueles senhores como se fossem amigos.

Na cabeça de Gerald, a qual Mollie estava acessando, havia um arquivo no qual havia todas as informações dos mais diversos assuntos e históricos de conversas de sua vida. Enquanto analisava as informações e conversava com cada amigo de Gerald que vinha cumprimentá-lo, a Sra. Mathewson desperitou uma curiosidade: o que os homens pensam das mulheres?

Todos os analisados eram típicos cidadãos homens de bem estadunidenses, casados e felizes, que dividiam a mente para as impressões e os sentimentos acerca das mulheres em dois andares. O andar de cima estava destinado para as emoções ternas e as recordações mais doces, tudo que os remetia ao lar e à mãe. No andar inferior estavam as ideias e os diálogos mais diversos



e obscenos acerca do gênero feminino. Nesse momento, a consciência de Gerald misturou-se com a de Mollie juntamente com uma profunda angústia, já que até seu marido, que ela considerava como um ser de mente pura, tinha lembranças de histórias contadas nas saídas e nos jantares masculinos.

A mente é um lugar complexo, e, quando pôde observar o que havia além do compartimento destinado para mulheres, Mollie sentiu que o mundo havia se aberto diante dela. Esse mundo era repleto de temas e ideias que não estavam presentes em sua rotina. Deixou-se cair em seus devaneios, apenas observando as paisagens através da janela do trem. Subitamente, foi trazida de volta à consciência em meio a uma conversa sobre ceder lugares para mulheres no trem. Era o senhor Miles que proferia o discurso de que as mulheres conseguem tudo o que colocam na cabeça. Um longo diálogo se propagou acerca do assunto. Em resposta ao comentário de Miles, um homem de estatura alta comentou que as mulheres não possuem nada em suas cabeças. Com o desenrolar do bate-papo, Mollie apenas escutava observando os conversadores. Miles proferiu que não há limites para o que as mulheres desejam, como um marido rico que possa lhe prover os melhores bens: casa, joias, chapéus e vestidos.

Um homem grisalho que participava, até então, como ouvinte posicionou-se defendendo que uma boa mulher é a melhor coisa da vida. Já Miles rebate imediatamente a afirmação do grisalho, afirmando que uma mulher ruim é a pior. Em seguida, debateram sobre as mulheres serem um ser muito fraco profissionalmente, afirmando que trouxeram o mal para o mundo. Gerald Mathewson não se conteve dentro de seu terno e, perdido em seus pensamentos, opinou que estavam se posicionando como Noé ou as escrituras hindus, afinal as mulheres têm suas limitações assim como os homens. Declarou que era hora de aceitar que as mulheres são pessoas e que, apesar de vestirem-se como tolas, quem deveria levar a “culpa” eram os homens, já que foram os responsáveis por criar a moda extravagante de roupas e chapéus, pois se fizessem uso de roupas e sapatos mais

discretos eles não teriam interesse em acompanhá-las. Se estavam cansados de dizer que suas companheiras vivem às custas deles, qual seria o primeiro a deixá-las trabalhar? O orgulho é que os fere e não oportuniza que as mulheres tenham maior liberdade para trabalhar. Estavam aproximando-se da cidade, portanto concluiu seu discurso dizendo que se o mal foi trazido pela Mãe Eva, os homens são responsáveis por mantê-lo no mundo. Gerald passou o dia no trabalho perdido em seus novos pontos de vista e sentimentos, enquanto Mollie aprendia cada vez mais.

## A troca de corpos entre Mollie e Gerald

Durante o conto, a protagonista Mollie deseja ser um homem e subitamente isso ocorre. A protagonista encontra-se no corpo de seu marido, Gerald, e permanece nele até o final da breve narrativa. Esse fato pode ser explicado a partir das considerações do psicanalista Otto Rank e das teorias acerca da recusa do real do filósofo Clément Rosset, ambas mencionadas ao longo deste capítulo.

Em primeiro lugar, é preciso admitir que essa possível troca de corpos é admitida pelos leitores e pertence ao real, como afirmado por Clément Rosset, já que essa troca é passível de se entender e aceitar, pois não ultrapassa as barreiras do “real”. Contudo, para a protagonista essa é a realidade, mas pode ser entendida como uma cegueira momentânea, que afasta por um período as memórias daquele que não é o duplo, já que ao longo da narrativa é possível observar que Mollie tem alguns *flashbacks* sobre sua personalidade.

Ademais, é necessário observar a maneira como Mollie percebe seus primeiros sinais como homem, seu caminhar diferente com passos apressados, e, ainda, como as suas palavras ecoam em sua cabeça. Tais ações representam a divisão da personalidade de Mollie, igual ao que Rank determina como corpo e sombra. Isto é, o corpo de Mollie está tomando a forma do corpo do marido assumindo, assim, a posição “corpo”, porém a protagonista irá ainda possuir *flashbacks* da sua antiga persona-



lidade. Portanto, é possível compreender que a “sombra”, como determinado pelo psicanalista, é a própria Mollie quando evoca suas memórias. Outrossim, Otto Rank revela outro conceito, baseado nas análises de poetas gregos, de que “o homem tem uma existência dualista, uma visível [e] outra invisível que se desprende apenas depois da morte – esta não é outra senão a sua alma” (Rank, 1939, p. 96). Tal conceito corrobora a divisão de alma e corpo de Mollie para adentrar o fenômeno do duplo. Pode-se elucidar que Mollie não morreu, afinal a própria narrativa revela que era, agora, Gerald observando a personagem Mollie sentada na varanda e assumindo o sentimento de “superior a ela” (Gilman, 2019, p. 99). Dessa maneira, o efeito do duplo causa o desprendimento parcial da alma da protagonista. Ainda sob o mesmo viés teórico, é preciso analisar a existência do visível nesse conto. Cabe ao homem, Gerald, assumir essa existência, já que este é o “ser único” (Rosset, 1988) que assume seu papel de vivenciar os eventos. Além disso, Gerald ocupa o lugar de personalidade consciente, isto é, sabe posicionar-se quanto ao que é certo e ao que deve ser feito, como expressado ao longo da história.

Durante a narrativa são expostos os pensamentos dos homens acerca das mulheres, tais como fúteis ou aquelas que buscam um bom casamento para ter bons vestidos, chapéus e boa moradia (Gilman, 2019) e outros. Mollie, no corpo, na mente e na vida de Gerald, sente-se desconfortável com os dizeres dos amigos do marido e decide posicionar-se explicando que estava na hora de aceitarem as mulheres como pessoas que merecem respeito e são capazes de realizar tarefas além de cuidados domésticos ou consigo mesmas. Ao assumir esse posicionamento, é possível perceber como a Sra. Mathewson enfrentou os medos e os julgamentos que os viajantes do trem poderiam tecer sobre seu comentário e defendeu a luta feminina, um evento muito importante para o contexto narrativo. Por isso, Paula Júnior (2011) corrobora com a análise de que a mulher deve enfrentar a si mesma, em um desdobramento de personalidade, do consciente com o inconsciente, buscando libertar o sexo feminino de pensamentos que o diminuem e enfrentando o sexo oposto,

contra a coerção masculina, na perspectiva do outro, natural ou sobrenatural. Falas como as que se passam no trem, como quando o Dr. Jones assinala que a mulher “profissionalmente é um ser fraco” (Gilman, 2019, p. 93), evidencia o desrespeito de homens para com as mulheres, sem que ao menos seja viabilizada uma tentativa de que a mulher possa realizar a tarefa, como, no caso, trabalhar.

O filósofo Clément Rosset, em sua obra sobre o real e o duplo, discorre a respeito da teoria do exorcismo do duplo e o retorno a si pela busca do seu “eu”. A protagonista, após entender que ocupa o corpo de Gerald, não consegue enxergar-se novamente como Mollie. Tal fato rememora a teoria mencionada, já que, para Rosset (1988), é preciso realizar o exorcismo do duplo renunciando à sua existência e aprendendo (novamente) sobre si. Ainda, a Sra. Mathewson afirma-se como o Sr. Mathewson e não deixa transparecer dúvidas quanto a ser ele mesmo. Demonstra-se que a protagonista não é autossuficiente em conseguir retornar a si, já que permanece ali, naquele corpo, até o final da narrativa ignorando a sua própria existência e assumindo, de fato, o seu duplo.

## As reflexões e as denúncias de Mollie sobre as injustiças das mulheres

A seguinte análise objetiva explorar a presença de reflexões e denúncias da personagem Mollie dentro da narrativa, principalmente em relação às injustiças das mulheres diante de uma sociedade machista, as quais ela percebe quando começa a habitar o corpo de seu marido, o senhor Gerald Mathewson. Aqui, a desigualdade econômica das mulheres, bem como a falta de recursos financeiros, será o tema central da análise. Para isso, será feita uma relação entre o aporte bibliográfico deste estudo, no caso, relacionado ao feminismo, e os trechos do conto em que Mollie repensa sua posição no mundo, como será visto a seguir.

Em primeiro lugar, a forma como Mollie é representada no conto, nas primeiras páginas, é uma das denúncias presentes

nele, pois a personagem é caracterizada como “fútil, impulsiva, encantadora, [e] volúvel” (Gilman, 2019, p. 87), além de ser uma “esposa amorosa e mãe dedicada, [...], adorava seu lar, e não só se orgulhava dele como também o administrava com a mesma competência que... bem, que a maioria das mulheres” (Gilman, 2019, p. 87). A respeito dessas adjetivações, é viável se remeter a Wollstonecraft (2016), no sentido de que a autora discute profundamente sobre como as mulheres eram educadas dentro da sociedade, principalmente como um ser vaidoso e dedicado ao lar, portanto elas preferiam a elegância antes das virtudes heroicas, bem como o casamento. Logo, a forma como Wollstonecraft analisa a mulher de sua época tangencia as caracterizações de Mollie.

Em seguida, no momento em que Mollie troca de corpo com seu marido, o narrador do conto começa a explorar as novas posses que ela adquire como homem, algo de que nunca poderia desfrutar enquanto fosse mulher. Assim, ao colocar as mãos nos bolsos dela, que eram os do marido, “ela sentiu algo que nunca sentira na vida: a posse de dinheiro, o dinheiro que ela mesma havia ganhado. Dinheiro dela, para gastar ou guardar, e não um dinheiro pelo qual foi necessário suplicar, provocar, seduzir... Dela” (Gilman, 2019, p. 89). Essa ideia, consequentemente, se relaciona com as denúncias da própria autora do conto, com isso, Gilman (2015) argumenta que esse dinheiro, o qual garante uma vida luxuosa à mulher, só pode ser adquirido se o homem obtiver riquezas, caso contrário ela não terá acesso à fortuna, como é o caso da situação de Mollie anteriormente à troca de corpos da narrativa.

Além disso, Mollie se surpreendeu com o que encontrou na mente do marido, onde ficam “as lembranças de histórias contadas nos jantares masculinos, de coisas ainda piores entreouvadas na rua ou nos transportes coletivos, de tradições indecentes, alcunhas chulas, [e] experiências imundas” (Gilman, 2019, p. 91) que acabavam por desmascarar a verdadeira face masculina. Essa face, como vimos no capítulo teórico, se encobre por trás do “conjunto sistematizado de ideias e de significados” (Alves,

1980, p. 26) elaborado pelo sexo masculino. Portanto, naquele momento, a protagonista conheceu um mundo o qual não conhecia, que era o dos homens, denunciando, assim, a falta de caráter do homem. Com efeito, após os recentes acontecimentos, “Gerald Mathewson [Mollie] sentou-se mais ereto. Algo se agitava dentro dele, algo que ele não reconhecia, mas ao que não podia resistir” (Gilman, 2019, p. 93), isto é, não resistia à necessidade de denunciar as ações masculinas.

Desse modo, ao conversar com os amigos de Gerald, entre eles o senhor Miles, o reverendo Alfred Smythe e o doutor Jones, percebeu que eles comentavam sobre as mulheres possuírem limitações em relação aos homens, além de serem um ser fraco que trouxe o mal ao mundo, logo, Mollie decidiu impor sua opinião por meio de Gerald. Nesse sentido, argumentou que “as mulheres têm suas limitações, mas nós também temos, por Deus. Vão me dizer que na escola e na faculdade não conheceram garotas que eram tão inteligentes quanto nós?” (Gilman, 2019, p. 93). Como é percebido, ao reconhecerem as mulheres exclusivamente a partir da “função de produtora e de doméstica” (Alves, 1980, p. 50), os amigos de Gerald acabam por desvalorizar todas as qualidades presentes no sexo feminino, então Mollie faz questão de citá-las, nesse caso, quanto à sua aptidão aos estudos.

Continuando o seu raciocínio, Mollie também alega que “as *mulheres* são pessoas, em meu entender. Sei que se vestem como tolas, mas quem deve levar culpa por isso? Nós inventamos aqueles chapéus ridículos que elas usam, e criamos as modas doidas” (Gilman, 2019, p. 94). A respeito disso, lembra-se das críticas de Gilman (2015), que, em suas obras teóricas, denunciou a moda feminina, pois, ao ser pensada pelo homem, acabava por reforçar o estereótipo de inferiorização criado pelo sexo masculino. Junto a isso, Daflon e Sorj (2021, p. 135-136), comentam sobre esse caráter inferiorizante ao retomar que os “espartilhos [...] deformavam o corpo, [...], [as] maquiagens [...] consumiam horas de arrumação e [...] [os] chapéus [...] limitavam o campo de visão”. Portanto, a partir das falas de Mollie no

corpo de Gerald, os pensamentos descritos acima confirmam a influência masculina na moda feminina.

Por fim, com o objetivo de expor outra passagem que diz respeito às disparidades econômicas entre homens e mulheres, foco do estudo em questão, aborda-se um dos últimos comentários de Mollie, o qual ela disseminou antes de encerrar a conversa com os amigos do marido. Nesse sentido, “nós as culpamos por viverem à nossa custa, mas estamos dispostos a deixar que nossas esposas trabalhem? Não. Isso fere nosso orgulho, nada mais” (Gilman, 2019, p. 94). Para tanto, volta-se às contribuições da autora do conto, nas quais Gilman (2015) discute a proibição do trabalho às mulheres como resultado do cenário econômico da época. Em outras palavras, no momento em que a mulher foi proibida de trabalhar, o homem evoluiu economicamente, ao passo que ela não. Consequentemente, como é visto na passagem, esse orgulho se reverte na dependência econômica que a mulher tem do parceiro.

Finalmente, observa-se que as reflexões e as denúncias de Mollie sobre as injustiças das mulheres se relacionam com as contribuições teóricas das autoras mencionadas anteriormente. Sobre isso, a troca de corpos entre a protagonista e seu marido foi crucial para que ela começasse a entender a posição que a mulher exerce na sociedade em que vive, bem como o modo como os homens enxergam as mulheres, o qual era velado para ela desde então. Portanto, atesta-se que, mesmo sendo uma obra ficcional, as teorias feministas de Charlotte estão a todo momento entrelaçadas em suas produções, contribuindo, assim, para a criação de uma narrativa militante e engajada pela causa feminina e feminista.

## Considerações finais

A partir dos estudos contidos no artigo “Reflexões sobre as denúncias femininas e as nuances fantásticas do conto ‘Se eu fosse um homem’ (1914), de Charlotte Perkins Gilman”, pôde-se observar diversas discussões a respeito dos assuntos que perpassam a temática do conto da autora. Em primeiro

lugar, optou-se por contextualizar historicamente o percurso da teoria feminista, com o enfoque nos Estados Unidos e na urgência pela independência financeira da mulher. Em seguida, tornou-se relevante discorrer sobre a teoria feminista de Charlotte Perkins Gilman na obra *Women and economics* (1898), tendo em vista a similaridade de ideias com o conto analisado. Depois, adentrou-se no campo de estudos da literatura fantástica para fornecer subsídios teóricos à temática do duplo. Logo, o trabalho encerrou-se por meio da análise em questão, a qual objetivou reunir e discutir as questões priorizadas dentro do artigo, isto é, a troca de corpos entre Mollie e Gerald – teoria do fantástico – e as reflexões e denúncias de Mollie sobre as injustiças das mulheres – teoria do feminismo –, mostrando, assim, que o artigo conversa com as ideias de Gilman.

Dito isso, é possível concluir, em primeira instância, que o movimento feminista, pensado, primeiramente, pelas intelectuais estadunidenses e europeias, durante o contexto histórico da Revolução Industrial, teve seu estopim a partir do processo de conscientização que as mulheres tiveram em relação à sua situação de submissão e inferioridade. Ao mesmo tempo, para alcançarem esse entendimento, precisaram se desvincular das amarras burguesas e patriarcais impostas pela sociedade capitalista. Logo, quando isso se tornou possível, iniciaram-se as primeiras manifestações feministas, sejam elas dentro das fábricas, nas organizações públicas ou por meio de produções intelectuais. Aliás, entre as frentes de luta priorizadas pelas feministas, uma delas chamou a atenção dos estudiosos do assunto – a dependência econômica das mulheres –, a qual se intensificou pela mulher não ter o acesso pleno à educação nem ao trabalho remunerado. Portanto, foi a partir desse alcance que o assunto foi abordado e discutido no artigo, mostrando ter, assim, grande relevância.

Em segunda instância, é levado em consideração os efeitos que o duplo pode assumir em uma narrativa fantástica. Ainda, é preciso salientar que esse duplo, como afirma Otto Rank (1939), transparece na plena troca de corpos entre Mollie e seu

marido, fazendo com que ela pudesse ter seu desejo de se tornar um homem realizado e, além, experienciar a rotina, os pensamentos, as conversas e as vivências que um homem tem em seu dia. Tais experiências possibilitam à protagonista entender o modo como o sexo masculino enxerga e julga as mulheres, fazendo com que ela, por consequência de estar ocupando o corpo do marido, aponte a verdadeira consciência que a sociedade deveria ter acerca da mulher. Contudo, é passível de afirmar que o conto termina com a questão do duplo em aberto, como corrobora o teórico Clément Rosset (1988), no que diz respeito ao não retorno de Mollie ao seu verdadeiro corpo e consciência, permanecendo e ocupando corpo e mente de seu marido Gerald.

Com isso, conclui-se que o conto “Se eu fosse um homem” (1914), de Charlotte Perkins Gilman, é extremamente importante de ser analisado não só por sua insuficiência de trabalhos e desconhecimento da narrativa por parte de muitos estudiosos literários, mas porque ele é o resultado da junção das ideias de Gilman em relação às duas instâncias, sendo elas: os estudos sociológicos da área feminista e os estudos do duplo. Sendo assim, por meio deste capítulo, pôde-se conhecer a vida de Mollie Mathewson, uma mulher que trocou de corpo com seu marido, Gerald Mathewson. Isso, como foi visto, é mais do que um acontecimento fantástico, é a passagem da submissão feminina para a consciência de inferioridade. Logo, é por meio desse acontecimento que o leitor observa a realidade ao seu redor e percebe que a narrativa faz alusão aos direitos que a mulher luta diariamente para conquistar.

## Referências

ALVES, Branca Moreira. *Ideologia e feminismo: a luta da mulher pelo voto no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1980.

ARGEL, Martha. Prefácio. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outros contos*. Via Leitura: São Paulo: 2019. p. 7-10.

CESERANI, Remo. Procedimentos Formais e Sistemas Temáticos do Fantástico. In: CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: UFPR, 2006. p. 67-88.

DAFLON, Verônica Toste; SORJ, Bila. Charlotte Perkins Gilman. In: DAFLO, Verônica Toste; SORJ, Bila. *Clássicas do pensamento social: mulheres e feminismos no século XIX*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021. p. 111-137.

GILMAN, Charlotte Perkins. Se eu fosse um homem. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outros contos*. Via Leitura: São Paulo, 2019. p. 87-94.

GILMAN, Charlotte Perkins. *Women and Economics: A Study of the Economic Relation Between Men and Women as a Factor in Social Evolution*. República Tcheca: e-artnow, 2015. *E-book*.

MICHALS, Debra. Jane Addams. *National Women's History Museum*, 2017. Disponível em: <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/jane-addams>. Acesso em: 1º maio 2024.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. Prefácio. In: WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos das mulheres*. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 8-18.

NORWOOD, Arlisha R. Florence Kelley. *National Women's History Museum*, 2017. Disponível em: <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/florence-kelley>. Acesso em: 1º maio 2024.

PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. Introdução ao fantástico feminino. In: PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. 2011. 217 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

RANK, OTTO. *O duplo*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasilica Cooperativa, 1939.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: L&PM Editores S/A, 1988.

ROWBOTHAM, Sheila. *Women, Resistance and Revolution: A History of Women and Revolution in the Modern World*. New York: Vintage Books, 1974.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos das mulheres*. São Paulo: Boitempo, 2016.

# Língua e literatura, uma união possível: a Linguística de *Corpus* e as ideias de Charlotte Perkins Gilman

Cristina Löff Knapp  
Sabrina Bonqueves Fadanelli  
Gisele Troian Guerra

*Na espécie humana encontramos a distinção sexual levada a um nível excessivo. A distinção de sexo na humanidade é tão marcada que retarda e confunde a distinção de raça, para verificar distinção individual, e ferir seriamente a raça.*

*Charlotte Perkins Gilman*

## Considerações iniciais

O objetivo deste artigo é analisar as principais ideias defendidas por Charlotte Perkins Gilman em seus escritos. Para tanto, utilizaremos como ferramenta metodológica a Linguística de *Corpus*. Nossa intenção é verificar quais palavras mais aparecem em dois capítulos da obra *Mulheres e economia*, no conto “O papel de parede amarelo” e no conto “A glicínia gigante”. A utilização dessas palavras que mais se repetem ao longo das narrativas e dos capítulos do texto de opinião irá corroborar as ideias que a autora defende, tais como: o emprego para as mulheres, a oportunidade de se expressar por meio da escrita, entre outros que colaboram para a caracterização de um ambiente gótico ou fantástico. Todavia, antes de iniciarmos nosso estudo, é importante retomarmos o contexto histórico do período no qual Gilman viveu e verificar a sua importância para a consolidação dos estudos de gênero.

Dessa forma, os Estudos de Gênero constituem um campo de pesquisa interdisciplinar que surgiu a partir dos Estudos

Culturais na década de 1960, tendo identidade e representação de gênero como categorias de análise. Seguindo essa abordagem, na literatura, a crítica literária feminista de vertente estadunidense, também surgida nesse período, ocupou-se em investigar a construção de personagens femininas em obras escritas por homens. Apenas na década seguinte, 1970, o foco dessa vertente foi alterado da representação para a identidade, preocupando-se com a mulher como escritora, trazendo à tona os chamados “Estudos de resgate de escritoras esquecidas”, o que de certa forma tematiza o nosso estudo. Isso, porque os escritos de Charlotte Perkins Gilman são conhecidos apenas pelo conto “O papel de parede amarelo” e o romance *Herland, A terra de mulheres*, os outros contos da autora e os seus ensaios críticos não apresentam estudos críticos. Por isso, é de suma importância visitar a autora e seus contos.

## Contexto histórico

Charlotte Perkins Gilman viveu entre as décadas finais do século XIX e o início do século XX. Esse foi um período de muitas transformações na sociedade, como a industrialização e o surgimento do movimento sufragista. Pode-se afirmar que a grande mudança na sociedade esteve relacionada à constituição da família, tendo a mulher como o cerne de tudo. Assim, o ambiente destinado ao sujeito feminino era o privado, já para o masculino era o público, lembrando que os maridos exerciam forte poder sobre as mulheres.

Gilman presenciou a organização das mulheres pelo direito ao voto feminino, assim como o surgimento da Associação Americana Nacional para o Sufrágio da Mulher (NAWSA), em 1890, e a discussão de diversas outras pautas, como a independência financeira da mulher, o direito à educação e, conseqüentemente, o direito à escrita. Conforme Santos (2021, p. 03):

Neste efervescer de mudanças surgem as *New Woman*, termo usado no início do século XX para descrever a nova mulher que, aos poucos, se impõe na sociedade,

pois cada vez as mais jovens frequentam escolas, têm uma profissão e vivem independentemente em apartamentos na cidade [...] Gilman retrata a *New Woman* em alguns dos seus textos, em especial em *Herland*, um mundo gerido única e exclusivamente por mulheres.

A distopia de Gilman traz à tona um mundo sem os homens. Na sociedade de Herland não existe a figura masculina, apenas o prisioneiro que vem visitar o lugar. É interessante que nessa obra a autora consegue deixar claras as suas ideias a respeito da sociedade e da educação para as mulheres.

E por falar em educação, salientamos que nesse período as mulheres quase não tinham acesso aos bancos escolares. O acesso à educação foi uma importante via de aproximação da mulher ao meio letrado no século XIX. No artigo “Mulheres na sala de aula”, de Guacira Lopes Louro (2004), destaca o quão relevante o magistério foi como elemento propulsor da inserção delas em um novo ambiente, fora do doméstico. Louro (2004) também esclarece que os homens eram responsáveis por educar os meninos e as mulheres as meninas, contudo aos primeiros cabia ensinar geometria e às jovens bordado e costura. Isso notabiliza o preconceito de gênero. O ensinamento dedicado às disciplinas mais lógicas estava a serviço do homem, enquanto coisas mais delicadas eram tarefa da mulher.

Isso tudo propagava a ideia de que as mulheres não poderiam se envolver na política, por isso elas lutavam pelo direito ao voto. Além disso, eram vistas pelo sujeito masculino como inferiores. Por isso, nas escolas o ensino de lógica era feito por homens. O ambiente privado era o ocupado pelas mulheres e a esfera pública pelos homens. A sociedade pregava uma mulher obediente ao seu pai, aos seus irmãos e ao seu marido. Segundo Norma Telles (2004, p. 341), em seu ensaio “Escritoras, escritas, escrituras”,

Excluídas de uma efetiva participação na sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente sua própria sobrevivência e até mesmo impedidas do acesso à educação superior, as mulheres no século XIX ficavam trancadas, fechadas dentro de

casas ou sobrados, mocambos e senzalas, construídos por pais, maridos, senhores. Além disso, estavam enredadas e constringidas pelos enredos da arte e ficção masculina. Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era autora.

Eram poucas as mulheres que conquistavam o direito de escrever, visto que concorriam com os homens já escritores consolidados. Na verdade, ser escritora não era algo fácil nesse período, pois isso dependia de uma situação financeira confortável e de acesso à educação. Gilman não tinha uma situação financeira confortável, porém tinha as tias também escritoras e ativistas. Seu pai trabalhava em uma biblioteca, o que lhe garantiu o acesso aos livros. Isso tudo favoreceu a sua inserção no mundo da escrita, tão masculino no século XIX.

Outra questão de extrema relevância é sobre o que escrever. Muitas mulheres escritoras escondiam-se em pseudônimos para não receberem fortes críticas, além de preferirem uma escrita recheada de ambiguidades. Nas palavras de Flávio Kothe (2000, p. 511), “Quem não articula um texto tolerável ao poder, e de acordo com o pensamento dominante, dificilmente o vê publicado e transformado em discurso con(sagrado)”.

Esse discurso tolerável – ou melhor, aceito pela sociedade patriarcal – contribuiu para que algumas mulheres buscassem o gênero insólito, como fez Gilman. Muitos de seus contos tematizam o insólito, além de agregar a luta pelos direitos das mulheres. Esses direitos estavam postos na narrativa por meio da alusão às temáticas do trabalho e do direito a escrever e publicar. Dessa forma, nosso estudo visa a levantar as palavras mais recorrentes em algumas narrativas ficcionais e em dois capítulos de um ensaio com a intenção de trazer à baila justamente os ideais que a autora tanto defendia. Para tanto, a seção que segue apresenta a descrição metodológica utilizada para a análise.

## Descrição metodológica e o *corpus* de estudo

A Linguística de *Corpus* é uma metodologia que se vale da análise empírica de padrões linguísticos existentes em

textos naturais, fazendo uso de ferramentas computadorizadas (Biber, 1988; Berber-Sardinha, 2004; Gries 2009). Os dados obtidos a partir de corpora podem ser usados para a formulação de descrições de natureza léxico-gramatical em diversas áreas do conhecimento, como a análise literária (Gonçalves, 2004; Vital, 2022; Martins, 2022).

Nesta pesquisa, utilizamos a ferramenta AntConc 4.2.4 (Anthony, 2004), na qual é possível carregar o *corpus* selecionado de textos da autora Charlotte Perkins Gilman em formato PDF. A ferramenta possibilita a extração de uma lista de palavras mais frequentes utilizadas na obra; a extração de combinações lexicais mais frequentes utilizadas pela autora; e a extração de palavras-chave, que são as palavras que se destacam com mais uso, em comparação a um *corpus* de referência diferente do *corpus* de estudo. É possível observar, também na ferramenta, em quais textos e em qual contexto as combinações lexicais ocorrem, permitindo ao pesquisador explorar melhor a funcionalidade e os significados dessas construções linguísticas dentro dos textos.

O *corpus* dos textos selecionados de Charlotte Perkins Gilman possui 76.149 *tokens* e 7.537 *types*, e sendo que os primeiros correspondem ao número total de palavras do *corpus* e outros a cada palavra individual. A primeira lista de palavras foi gerada com todos os textos juntos, e foram selecionados alguns lemas dentre as 100 palavras mais frequentes, as 300 palavras mais frequentes e as 530 palavras mais frequentes para a análise. As palavras de característica funcional (como artigos, pronomes, preposições, etc.) não foram consideradas para a análise.

Após gerar a lista de palavras, extraímos os trechos de texto em que ocorre cada uma das palavras selecionadas. Por último, fizemos a extração de uma lista de palavras-chave, utilizando o *corpus* de referência de inglês geral fornecido pelo próprio AntConc, com 550 textos e 1.017.879 *tokens*. A seguir seguem os quadros com os dados gerados pelo programa.

Quadro 1 – Palavras frequentes das obras pesquisadas.

| Obra                                      | Palavras frequentes   | Tradução   |
|---|---|--|
| <b>Women and Economics (Prefácio)</b>     | <i>conditions<br/>feminist<br/>knowledge</i>                                | condições<br>feminista<br>conhecimento                               |
| <b>Women and Economics (Capítulo II)</b>  | <i>economic<br/>development<br/>processes<br/>reproduction<br/>marriage</i> | econômico<br>desenvolvimento<br>processos<br>reprodução<br>casamento |
| <b>Women and Economics (Capítulo III)</b> | <i>feminine<br/>masculine<br/>children<br/>condition<br/>activities</i>     | feminino<br>masculino<br>filhos<br>condição<br>atividades            |
| <b>“The Giant Wistaria”</b>               | <i>house<br/>ghost<br/>cellar<br/>chain<br/>wistaria</i>                    | casa<br>fantasma<br>porão<br>corrente<br>glicínia                    |
| <b>“The Yellow Wallpaper”</b>             | <i>she<br/>room<br/>pattern<br/>yellow<br/>night</i>                        | ela<br>quarto, sala<br>padrão, desenho<br>amarelo<br>noite           |

Fonte: as autoras.

Quadro 2 – Palavras-chave do *corpus*.

|   |
|---|
| Palavras-chave (total de ocorrências no <i>corpus</i> ) |
| <i>Women</i> (240)                                      |
| <i>Country</i> (141)                                    |
| <i>Men</i> (114)  |
| <i>Children</i> (110)                                   |
| <i>Life</i> (109)                                       |
| <i>Room</i> (48)  |
| <i>Night</i> (39)                                       |

|                   |
|-------------------|
| House (32)        |
| Development (30)  |
| Feminine (30)     |
| Knowledge (26)    |
| Pattern (25)      |
| Yellow (23)       |
| Economic (22)     |
| Condition (22)    |
| Processes (20)    |
| Marriage (20)     |
| Conditions (18)   |
| Masculine (18)    |
| Reproduction (16) |
| Ghost (13)        |
| Activities (10)   |
| Cellar (10)       |
| Chain (8)         |
| Wistaria (8)      |
| Feminist (2)      |

Fonte: as autoras.

## Analizando o *corpus*

Observando o quadro que descreve as palavras mais utilizadas em cada uma das obras analisadas, percebemos que elas contribuem para a temática principal de cada uma das narrativas. No conto “A glicínia gigante” (*The Giant Wistaria*), o gótico botânico desponta revelando uma atmosfera insólita, na qual a planta (glicínia) exerce uma função fundamental na narrativa, a de encobrir o segredo que a casa continha. Por sua vez, as palavras casa e porão repetem-se mais de dez vezes, assim como *fantasma*, doze vezes, e corrente oito vezes. Essas palavras-chaves do conto caracterizam a atmosfera do *locus horribilis* típico

do conto fantástico com tendência ao gótico. A presença das palavras *fantasma* e *corrente*, utilizadas respectivamente doze e oito vezes, proporciona a criação da ideia de uma história que estará ligada ao tema do sobrenatural. Quando pensamos em fantasmas e correntes, logo lembramos de algo assustador que poderá acontecer no meio da noite. “Correntes e fantasmas, combinação perfeita” (Gilman, 2019, p. 20). Conforme citado na obra de Gilman, a frase, que no original é “*A wet sheet for this ghost, if not flowing sea*”<sup>12</sup>, faz alusão a uma antiga canção de marinheiros escocesa.

Ainda a respeito da corrente, salientamos os seus dois usos na narrativa, a corrente que está presa a um balde e desce ao fundo de um poço revelando algo assustador e a corrente de ouro, em forma de gargantilha, que sustenta um crucifixo ao redor do pescoço da moça na primeira narrativa. Ambas as correntes têm a função de revelar o grande segredo do conto: o bebê e a moça da primeira narrativa aparecem mortos, cem anos depois, descobertos pelas personagens na segunda parte da história.

Ademais, as histórias de fantasmas geralmente ocorrem à noite, e, como estamos falando de uma atmosfera gótica feminina, o ambiente descrito potencializa o medo e o pavor. Vale lembrar que essa narrativa é dividida em duas partes, e o mistério a respeito da glicínia só será desvendado na segunda parte, quando três casais irão passar alguns dias de férias na residência e uma das mulheres acredita que existe algo de nefasto no lugar. Isso é reforçado pela caracterização do espaço, repleto de árvores em alguns momentos descritas com características humanas, as quais têm a intenção de criar o *locus horribilis* da narrativa gótica do final do século XIX. Como afirma Argel (2019, p. 08) no prefácio ao livro *O papel de parede amarelo e outros contos*, “Gilman produziu obras-primas do terror e do suspense, utilizou com habilidade inúmeros motivos tradicionais do gótico, aos quais entremeou sua visão feminina e

<sup>12</sup> “Um lençol molhado para este fantasma, se não o mar corrente” (tradução nossa).

feminista como elementos essenciais à narrativa, reafirmando, assim, sua ênfase na mensagem a ser transmitida”.

Dessa forma, é relevante assinalar que as palavras selecionadas para análise procuram reforçar uma linguagem mais lírica e a condição da mulher no século XIX de submissão e violência sofrida no ambiente familiar, representada pelo gótico feminino. A personagem da primeira parte da narrativa engravidou antes do casamento. Sua família não aceita a sua condição de mãe solteira e ela acaba morrendo com o seu filho, ou melhor, não sabemos ao certo quem a matou. Um tema tabu discutido por meio da temática do gótico, ocultando os cadáveres e reforçando que o gótico feminino trazia à tona as perseguições contra a mulher no seu próprio ambiente: a casa.

Já no conto mais famoso de Gilman, “O papel de parede amarelo” (*The Yellow Wallpaper*), publicado em 1892 na revista *The England Magazine*, novamente a casa, e mais especificamente o quarto, palavra que aparece 25 vezes no conto, é o motivo do enclausuramento feminino. A personagem principal sofre de depressão pós-parto e é trancafiada, primeiramente em uma casa e depois em seu quarto, pelo marido, que é médico. Assim, a mulher fica impedida de escrever, de ler e de cuidar do seu próprio filho, permanecendo presa em seu quarto. Como salienta Argel (2019, p. 07) no prefácio à obra *O papel de parede amarelo e outros contos*, “Desde sua publicação, este conto foi visto como uma crítica à forma como as mulheres eram tratadas no casamento e pela medicina. Os resenhistas reconheceram um subtexto subversivo e se referiram à obra com cautela, havendo indícios de que já então percebiam a mensagem feminista da autora”.

A narrativa serve de denúncia da dominação masculina e do terror psicológico sofrido pela personagem, que não é nomeada, permitindo que diversas mulheres na mesma condição se identifiquem com ela. Não podemos esquecer que estamos diante de um conto em primeira pessoa e que, conforme elucida Hedges (2016, p. 88), “As frases curtas e picadas, a brevidade dos parágrafos, que muitas vezes consistem em apenas uma ou

duas frases, transmitem estado mental tenso e angustiado da narradora. O estilo cria uma tensão controlada, tudo é comedido e discreto”. O conto traz um movimento não só local, mas mundial, do controle médico e dos homens exercido sobre as mulheres da época, que começaram a propagar a ideia de uma Nova Mulher, no final do século XIX:

Entre 1889 e 1900, médicos, jornalistas e políticos, alarmados com a onda crescente, uniram-se para condenar essa Nova Mulher e celebrar a antiga. Na Inglaterra, os médicos sustentavam que desenvolver o cérebro, para a mulher, implicava em não nutrir o útero e, por isso, se o fizesse, ela não poderia mais servir à reprodução da espécie. Os médicos fizeram ligações entre o que achavam ser epidemias de doenças nervosas – anorexia, neurastenia, histeria – com as aspirações desmedidas das mulheres (Telles, 2004, p. 361).

O conto de Gilman provocou alvoroço, justamente por trazer à baila o tratamento da saúde mental das mulheres. Ademais, é interessante verificarmos que a palavra *amarelo*, que caracteriza o papel de parede, tem 16 ocorrências, e mais uma vez temos a aparição da palavra *noite*, com 13 ocorrências nesse conto. O amarelo lembra a luz, o sol, que por sua vez é um astro masculino. Para a nossa protagonista, o amarelo era uma cor “repulsiva, quase repugnante, um amarelo sujo e embaçado, desbotado de um modo estranho pela luz do sol em seu lento percurso. Em alguns pontos é de um tom laranja sem graça, embora intenso, e em outros é de um tom sulfúreo doentio” (Gilman, 2019, p. 24).

Com o passar dos dias, a protagonista vai percebendo que esse papel de parede amarelo esconde uma mulher que só é visível à noite. O papel de parede é uma metáfora para a libertação do sexo feminino, visto que durante o dia (sol – sexo masculino) não era possível enxergar a figura da mulher, enquanto ao anoitecer (lua – sexo feminino) as formas e figuras tornavam-se mais nítidas e livres. E mais uma vez a palavra *noite*, que tem 13 ocorrências nesse conto, aparece para criar a atmosfera insólita. Dessa forma, constatamos que, quanto mais decifra o

papel, mais consciente a protagonista fica da sua situação, da manipulação do marido, de todas as coisas das quais ela está sendo privada, desde a escrita até o contato com outras pessoas.

Com isso, vislumbramos que as palavras mais usadas – quarto, amarelo e noite – têm a função de trazer à tona os ideais feministas de Gilman, principalmente em relação à submissão feminina no casamento e ao tratamento psiquiátrico destinado às mulheres que sofriam de depressão pós-parto.

Como foi mencionado anteriormente, a obra teórica de Charlotte Perkins Gilman, nomeada como *Mulheres e economia: um estudo da relação econômica entre homens e mulheres como fator da evolução social*, foi escrita em 1898. A saber, Daflon e Sorj (2021) argumentam que a temática central do livro se baseia em traçar uma relação entre família, casamento, maternidade, trabalho doméstico e mercado capitalista, conceitos inseparáveis entre si. Por esse motivo, *Mulheres e economia* foi escolhida para ser agregado ao *corpus* de estudo dessa análise, mais precisamente o seu prefácio e os capítulos dois e três. Logo, em relação ao prefácio, Gilman (2015) inaugura a obra argumentando que esta foi elaborada para alcançar as mulheres pensantes da atualidade, como forma de propor a elas uma nova forma de se defender. Junto a isso, a palavra *conditions*, isto é, “condições”, possui destaque nos quadros elaborados anteriormente, bem como no prefácio em questão, visto que, na extensão do texto, houve duas ocorrências dela. Portanto, é possível relacionar o uso dessa palavra à ideia que Charlotte propõe às mulheres, isto é, a nova forma de elas pensarem sua posição na sociedade, a qual, de certo modo, está diretamente relacionada à busca de novas condições de vida, caracterizando, assim, a aparição da palavra.

Continuando a análise, o segundo capítulo elaborado por Gilman objetiva explorar as relações sociais entre homens e mulheres, argumentando, assim, que os seres humanos são mais afetados pelas relações que exercem entre si do que pelas que ocorrem no ambiente físico. Nesse sentido, a palavra *economic*, traduzida como “econômico”, obteve dezesseis aparições

no corpo do texto, mas acompanhada pela palavra *relation*, “relação”, logo, representando o estudo das relações econômicas de sua época, século XIX. Nesse contexto, Gilman (2015) alega que as distinções entre os sexos feminino e masculino, as quais foram criadas a partir das relações sociais entre homens e mulheres, acabam por ocasionar desvantagens de progresso. Em outras palavras, esse progresso está relacionado à ideia de economia, por isso existe um caso de dependência econômica do sexo feminino em relação ao masculino, visto que este provém todos os recursos necessários para a sobrevivência, principalmente a alimentação. A partir disso, pode-se dissertar que a mulher é afetada economicamente devido à relação de subordinação que ela vive com o seu marido e isso, conseqüentemente, afeta a construção do seu progresso na sociedade.

Finalmente, realiza-se a análise do terceiro capítulo da autora, no qual Charlotte menciona as palavras *feminine* [feminino] e *masculine* [masculino] quinze e nove vezes, respectivamente. O motivo disso deve-se à temática elaborada por Gilman (2015), a qual pontua as distinções entre os sexos feminino e masculino em termos físicos, psíquicos e sociais. A palavra *masculine* combina-se com expressões como *pursuit*, *prerogative* e *aggressively* (busca, prerrogativa e agressivamente). A palavra *feminine* combina-se com *purely*, *delicacy* e *eternal* (puramente, delicadeza e eterno).

Para tanto, em relação ao sexo feminino, a teórica ressalta que a fraqueza desproporcional da mulher é pensada como uma forma de distingui-la do sexo masculino. Quanto ao sexo masculino, Gilman (2015) expõe que mulheres cruelmente abusadas psicologicamente em poucos casos decidem testemunhar contra o marido, representando, assim, outra distinção entre homens e mulheres. Por fim, com o objetivo de representar as distinções em relação à forma como os sexos vivem socialmente, pode-se destacar os comentários de Gilman (2015) a respeito disso, quando afirma que as capacidades do homem se destacam em relação às das mulheres socialmente, visto que ele está inserido no comércio, na ciência, no governo, na arte e

na religião. Desse modo, havia pouco espaço para a mulher conseguir se desenvolver socialmente e se inserir no mundo. Com isso, é possível concluir que as palavras analisadas neste estudo vêm ao encontro das principais ideias expostas em *Mulheres e economia*, contribuindo, assim, para enriquecer o referencial teórico e o estudo de Linguística de *Corpus*.

## Considerações finais

O objetivo principal deste capítulo foi discorrer sobre as principais ideias defendidas por Charlotte Perkins Gilman por meio da verificação de frequência lexical dos escritos *Mulheres e economia*, “O papel de parede amarelo” e “A glicínia gigante”, com o apoio metodológico da Linguística de *Corpus*. A verificação da ocorrência de palavras mais frequentes e de palavras-chave corrobora temas que perpassam a obra da autora, como a caracterização de um ambiente gótico ou fantástico; a reflexão sobre o papel das mulheres no mundo da escrita e do trabalho; e as distinções entre os sexos feminino e masculino em termos físicos, psíquicos e sociais.

A Linguística de *Corpus* é um viés metodológico passível de ser utilizado em análises de obras literárias, contribuindo para uma visualização das escolhas lexicais dos autores, que vão refletir no conjunto de ideias expressas em cada obra. E foi isso que pudemos constatar na análise das palavras mais recorrentes nos escritos de Gilman.

## Referências

- ANTHONY, L. Overview of the “AntConc” and “AntMover” Text Analysis Tools. Hosted by Michigan University, English Language Institute (ELI). An invited lecture on the uses of AntConc and AntMover in discourse tagging. Michigan, 2004.
- ARGEL, Martha. Prefácio. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outros contos*. São Paulo: Via Leitura, 2019. p. 7-10.
- BERBER-SARDINHA, T. *Linguística de Corpus*. São Paulo: Manole, 2004.
- BIBER, D. *Variation across Speech and Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

DAFLON, Verônica Toste; SORJ, Bila. Charlotte Perkins Gilman. In: DAFLO, Verônica Toste; SORJ, Bila. *Clássicas do pensamento social: mulheres e feminismos no século XIX*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021. p. 111-137.

GILMAN, Charlotte Perkins. *Women and Economics: A Study of the Economic Relation Between Men and Women as a Factor in Social Evolution*. República Tcheca: e-artnow, 2015. *E-book*.

GONÇALVES, L.B. Linguística de Corpus e Análise Literária: uma Aplicação a Dubliners de Joyce. *CROP*, v. 10, 2004, p. 309-327.

GRIES, S.T. What is Corpus Linguistics? *Language and Linguistics Compass*, v. 3, 2009, p. 1-17.

HEDGES, Elaine R. “Posfácio”. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. p. 71-110.

KOTHE, Flávio R. *O cânone imperial*. Brasília: Ed. UnB, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 371-403.

MARTINS, F. M. Corpus computadorizado contribuindo para o ensino e pesquisa no campo da língua portuguesa e literatura. *Brazilian Journal of Development*, v. 8, n. 9, 2022, p. 64.888-64.902.

MELO, A. P. B. DE. Mulheres, loucura e escrita no século XIX: um estudo sobre a obra *O papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman (1892). *Mundo Livre: Revista Multidisciplinar*, v. 4, n. 2, p. 48-57, 13 dez. 2018.

TELLES, Norma. Escritas, escritoras, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 336-370.

VITAL, A. A. S. Do contato entre a Literatura, a Linguística de Corpus e o Processamento de Língua Natural: o caso dos anagramáticos de Guimarães Rosa. *Texto Livre: Linguagem e Tecnologia*, v. 15, 2022, p. 3-11.

## Posfácio

### Da invisibilidade ao protagonismo feminino: percurso e transgressão

A luta das mulheres por direitos isonômicos nos âmbitos social, econômico, político e acadêmico têm sido uma constante através dos tempos. Subjugadas, menosprezadas, invisibilizadas, apagadas da sociedade e do cânone historiográfico, eram reclusas em seus lares e relegadas aos afazeres domésticos e matrimoniais, sem direito à escolarização, ao voto e ao trabalho fora de casa.

O jogo de poder, a opressão e a supremacia masculina desconsideravam a mulher como uma pessoa com direitos civis institucionalizados. Dessa forma, era legalmente subordinada ao homem, ou seja, não possuía liberdade, autonomia, independência, sendo imposta ao “sexo frágil” uma postura subserviente que a obrigava, exclusivamente, a cuidar da casa e dos filhos, sem opção de escolha, sendo-lhe negada a oportunidade de aprender a ler, a escrever, a conquistar sua independência financeira, a votar e, conseqüentemente, a concorrer e assumir cargos políticos e administrativos.

O direito sobre o próprio corpo também não lhe era concedido, posto que não havia planejamento familiar e controle da natalidade, muito menos aborto amparado por lei. Nesse sentido, seu papel era limpar a casa, lavar, passar, cozinhar, cuidar do marido e dos inúmeros filhos, pois não havia métodos anticoncepcionais. Era tratada como *coisa*, sendo permitida a sua venda.

Atribuíram-lhe diferentes papéis: ora era vista como angelical e inocente, e por isso precisaria de um cavaleiro/herói para salvá-la dos perigos encontrados (*damsel in distress*), ora como sedutora (*femme fatale*) e responsável pelos comportamentos corrompidos e equivocados do homem, ora como

esposa e mãe, ora como monstro, bruxa, louca. De acordo com sua atitude, designavam-lhe um papel. Se agia de acordo com os moldes e os padrões patriarcais impostos pela sociedade, viam-na como anjo; caso contrário, se sua atitude era transgressora e de resistência, consideravam-na bruxa, louca, monstro, e, por isso, decretavam ter o direito de encarcerá-la, interná-la, queimá-la, visto que afirmavam que ela não se encontrava em sã consciência (doente, possuída etc.).

Os obstáculos ou desafios e os preconceitos a serem rompidos pelas mulheres fizeram com que se fortalecessem a fim de obterem êxito em todas as searas: sociais, políticas, econômicas, acadêmicas. A luta individual de tantas mulheres em prol da implementação de direitos de um coletivo feminino acabou influenciando as narrativas escritas por escritores e escritoras. Dessa forma, a literatura passou, também, a ser considerada uma oportunidade de reflexão, crítica, denúncia, ou seja, um espaço de inserção da figura feminina como protagonista, rumo a transformações de subjetividades invisibilizadas, silenciadas, apagadas, esquecidas, subalternizadas, subjugadas.

Como sinônimo de resistência e em defesa dos direitos da classe feminina, muitos nomes internacionais e nacionais fizeram história, tais como: Olympe de Gouges (*Declaração dos direitos da mulher e da cidadã - 1791*), Mary Godwin Wollstonecraft (*A Vindication of the rights of woman - 1792*), Simone de Beauvoir (*O segundo sexo - 1949*), Elaine Showalter (*Towards a Feminist Poetics - 1979*), Dionísia Gonçalves Pinto ou Nísia Floresta (condições vividas pela classe feminina no Brasil), Francisca Senhorinha da Mota Diniz (*Jornal Sexo Feminino*), Bertha Lutz (*Federação Brasileira pelo Progresso Feminino - voto*), bem como várias escritoras (Rose Marie Muraro, Nélide Piñón, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lyá Luft) e pesquisadoras (Constância Lima Duarte, Lúcia Osana Zolin, Zahidé Lupinacci Muzart).

O papel e o (des)lugar da figura feminina tanto na sociedade como no contexto ficcional estão atrelados às lutas e às



conquistas obtidas ao longo dos séculos. Portanto, as ondas feministas brasileiras reverberam nas produções literárias que encontramos, ilustrando as representações de personagens femininos, outrora como submissas e coadjuvantes e atualmente como protagonistas, transgredindo a tradição machista, preconceituosa e patriarcal bem como assumindo as rédeas da situação, algo constatado em performances, discursos e lugares de fala, rompendo com as amarras sociais que persistiram por tantos séculos.

Na presente obra, produto decorrente dos estudos feito pelo Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero da Universidade de Caxias do Sul (UCS), vinculado ao Programa de Mestrado em Letras e Cultura, cada capítulo abordou um conto da obra *Papel de parede amarelo* (*The yellow wallpaper*, 1892), cuja autoria é da escritora norte-americana Charlotte Perkins Gilman, nome icônico no âmbito da produção voltada à literatura feminina. No decorrer dos capítulos, constata-se a materialização do fantástico que se ambienta no terreno do insólito. A denúncia e a crítica social se fazem presentes, utilizando o insólito como pano de fundo para as diferentes vertentes ou dimensões do fantástico.

Sublinhamos a relevância desta obra crítico-analítica como contribuição para os estudos voltados a essa área do saber. E asseguramos que os leitores encontram aqui um rico material de consulta e aprofundamento do conhecimento acerca das temáticas em voga: fantástico contemporâneo e estudos sobre a obra *Papel de parede amarelo*. Seguramente, cada capítulo auxilia pesquisadores (iniciantes e experientes), motiva acadêmicos e leitores em geral e nos desperta para problemáticas que ultrapassam as páginas das narrativas de Gilman.

Londrina, 10 de junho de 2024  
Cláudia Cristina Ferreira  
Universidade Estadual de Londrina

# Minibiografias

## Cristina Löff Knapp

Doutora em Letras - Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), professora do corpo permanente do Mestrado em Letras e Cultura e da Graduação em Letras da Universidade de Caxias do Sul (UCS), líder do grupo de pesquisa Literatura e Gênero da Universidade de Caxias do Sul (UCS) e membro do grupo de pesquisa A Mulher na Literatura da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL), pesquisadora CNPQ e FAPERGS.

## Alana Brezolin

Mestra em Letras e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul (UCS), licenciada em Letras - Português pela Universidade de Caxias do Sul (UCS) e bolsista voluntária do grupo de pesquisa Literatura e Gênero da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

## Bibiane Borges Ferreira

Mestranda em Letras e Cultura pela Universidade de Caxias do Sul (UCS), tecnóloga em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e membro do grupo de pesquisa Literatura e Gênero da Universidade de Caxias do Sul (UCS) e da Academia Vacariense de Letras, com enfoque em produção e pesquisa em literatura de horror. Já publicou diversos contos e poemas em antologias e foi premiada em concursos literários.

## Brenda Padilha França

Graduanda em Letras – Português pela Universidade de Caxias do Sul (UCS) e bolsista de Iniciação Científica PROBIC/FAPERGS no grupo de pesquisa Literatura e Gênero da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

## Claudia Cristina Ferreira

É mestre em Letras e doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), pós-doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Foi coordenadora pedagógica do Laboratório de Línguas e coordenadora da Especialização em Ensino de Línguas Estrangeiras da Universidade Estadual de Londrina (UEL) (gestão 03/2020-03/2022). É professora na graduação de Letras – Espanhol no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Estadual de Londrina (UEL) desde 2007. Atua, também, na Pós-Graduação *stricto sensu* – Pós-graduação em Letras (PPGL); Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL); Mestrado Profissional em Letras Estrangeiras Modernas (MEPLEM). É coordenadora do Colegiado do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (LEM) da Universidade Estadual de Londrina (UEL) (12/2022-03/2026). Coordena, também, o seguinte projeto integrado na Universidade Estadual de Londrina (UEL): Iluminuras do insólito na literatura latino-americana dos séculos XIX e XX.

## Daiane Bernardi

Graduanda em Letras – Português pela Universidade de Caxias do Sul (UCS) e bolsista de Iniciação Científica BIC-UCS no Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

## **Gimerson Ferreira Alves**

Graduando em Letras – Português pela Universidade de Caxias do Sul (UCS).

## **Gisele Troian Guerra**

Graduanda em Letras – Português pela Universidade de Caxias do Sul (UCS) e bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq no Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

## **Júlia Blenda Pombeiro Bonella**

Médica formada pela Universidade de Caxias do Sul (UCS).

## **Nicole dos Santos Varela**

Graduanda em Letras – Português pela Universidade de Caxias do Sul (UCS).

## **Sabrina Bonqueves Fadanelli**

É doutora em Teorias Linguísticas do Léxico pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestre em Linguística Aplicada pela Universidade de Birmingham, na Inglaterra. Atualmente é professora no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Seus interesses de pesquisa envolvem a Linguística de Corpus, a Terminologia, a Sociolinguística, a Linguística Forense e o Ensino de Línguas Estrangeiras.



A Universidade de Caxias do Sul é uma Instituição Comunitária de Educação Superior (ICES), com atuação direta na região nordeste do estado do Rio Grande do Sul. Tem como mantenedora a Fundação Universidade de Caxias do Sul, entidade jurídica de Direito Privado. É afiliada ao Consórcio das Universidades Comunitárias Gaúchas - COMUNG; à Associação Brasileira das Universidades Comunitárias - ABRUC; ao Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras - CRUB; e ao Fórum das Instituições de Ensino Superior Gaúchas.

Criada em 1967, a UCS é a mais antiga Instituição de Ensino Superior da região e foi construída pelo esforço coletivo da comunidade.

### *Uma história de tradição*

Em meio século de atividades, a UCS marcou a vida de mais de 120 mil pessoas, que contribuem com o seu conhecimento para o progresso da região e do país.

### *A universidade de hoje*

A atuação da Universidade na atualidade também pode ser traduzida em números que ratificam uma trajetória comprometida com o desenvolvimento social.

Localizada na região nordeste do Rio Grande do Sul, a Universidade de Caxias do Sul faz parte da vida de uma região com mais de 1,2 milhão de pessoas.

Com ênfase no ensino de graduação e pós-graduação, a UCS responde pela formação de milhares de profissionais, que têm a possibilidade de aperfeiçoar sua formação nos programas de Pós-Graduação, Especializações, MBAs, Mestrados e Doutorados. Comprometida com excelência acadêmica, a UCS é uma instituição sintonizada com o seu tempo e projetada para além dele.

Como agente de promoção do desenvolvimento a UCS procura fomentar a cultura da inovação científica e tecnológica e do empreendedorismo, articulando as ações entre a academia e a sociedade.

### *A Editora da Universidade de Caxias do Sul*

O papel da EDUCS, por tratar-se de uma editora acadêmica, é o compromisso com a produção e a difusão do conhecimento oriundo da pesquisa, do ensino e da extensão. Nos mais de 1.500 títulos publicados é possível verificar a qualidade do conhecimento produzido e sua relevância para o desenvolvimento regional.



Conheça as possibilidades de formação e aperfeiçoamento vinculadas às áreas de conhecimento desta publicação acessando o QR Code:

