



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS: LÍNGUA INGLESA**

**ANA PAULA HERCULANO BARBOSA**

**UM GRITO DE SOCORRO DE CHARLOTTE PERKINS  
GILMAN: A LOUCURA FEMININA E SUA RELAÇÃO COM  
O ESPAÇO NO CONTO “THE YELLOW WALLPAPER”**

**CAMPINA GRANDE - PB**

**2020**

**ANA PAULA HERCULANO BARBOSA**

**UM GRITO DE SOCORRO DE CHARLOTTE PERKINS  
GILMAN: A LOUCURA FEMININA E SUA RELAÇÃO COM  
O ESPAÇO NO CONTO “THE YELLOW WALLPAPER”**

**Monografia apresentada ao Curso de  
Licenciatura em Letras - Língua Inglesa  
do Centro de Humanidades da  
Universidade Federal de Campina  
Grande, como requisito parcial para a  
obtenção do título de Licenciada em  
Letras – Língua Inglesa.**

**Orientador: Prof. Dr. Suênio Stevenson Tomaz da Silva.**

**Coorientadora: Professora Dr<sup>a</sup>. Danielle Dayse Marques de Lima.**

**CAMPINA GRANDE - PB**

**2020**

B238g

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" / Ana Paula Herculano Barbosa. - Campina Grande, 2020.

71 f. : il. Color.

Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2020.

"Orientação: Prof. Dr. Suênio Stevenson Tomaz da Silva, Profª Dra. Danielle Dayse Marques de Lima".

Referências.

1. Literatura Inglesa. 2. The Yellow Wallpaper. 3. Espaço Literário. 4. Loucura Feminina. 5. Confinamento. I. Silva, Suênio Stevenson Tomaz da. II. Lima, Danielle Dayse Marques de. III. Título.

CDU 821.111(043)

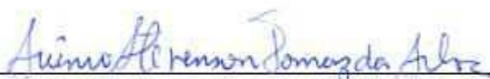
**ANA PAULA HERCULANO BARBOSA**

**UM GRITO DE SOCORRO DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN: A  
LOUCURA FEMININA E SUA RELAÇÃO COM O ESPAÇO NO  
CONTO “THE YELLOW WALLPAPER”**

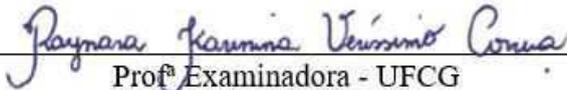
Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras – Língua Inglesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em 30 de Novembro de 2020

Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Prof Orientador - UFCG

  
\_\_\_\_\_  
Profª Coorientadora - UFPB

  
\_\_\_\_\_  
Profª Examinadora - UFCG

CAMPINA GRANDE - PB

2020

## AGRADECIMENTOS

Ao iniciar essa pesquisa não pensei que esta seção seria a última a ser escrita e também a mais difícil, acredito que isso decorre do fato de que para escrevê-la devo voltar meu olhar para o passado e relembrar o quão prazeroso e difícil foi trilhar esse caminho, e agradecer aqueles/as que me ajudaram a chegar até aqui:

À universidade pública por me proporcionar alcançar o tão almejado sonho de cursar a graduação em Letras e ter acesso a educação de qualidade, com os bons profissionais que integram a Unidade Acadêmica de Letras da UFCG - Campus Sede.

À minha Mainha por sempre estar ao meu lado, por ter sido o meu mundo durante muitos anos e ter me ensinado a caminhar sozinha, se mostrando sempre meu porto seguro. Se encontrar sozinha com uma filha foi muito difícil, mas ela desempenhou a maternidade com maestria. Acredito que nenhuma criança poderia se sentir mais amada e protegida do que eu. Obrigada por ter a coragem de tomar as decisões necessárias para nós duas e por ter me dado as minhas irmãs, Cláudia e Yasmin, que me ensinaram que o amor se tornar mais forte quando compartilhado e me fazerem constantemente enxergar o mundo de outras formas.

Ao meu avô Teto, que mesmo em sua partida me ensinou tanto e me fez renascer e encarar a vida com paixão. E a minha avó, Josefa, que é minha companheira diária e me enche de orgulho falar que sou sua neta, a mulher que sempre canta as felicidades e esquece as tristezas, e me contou desde cedo o segredo de viver bem.

Aos meus tios, Roberto e Eudes, e minhas tias, Cida, Tonilda e Socorro, que quando mais precisamos cuidaram de mim e da minha mãe, e são para mim até hoje fonte de apoio e felicidade. Um agradecimento especial para as minhas primas Maria, Ana Taís, Ana Clara e Ana Carolina, diferentes gerações de mulheres que me apoiam de maneira singular nessa empreitada que é a vida.

As minhas amigas do ensino médio, há mais de oito anos nos encontramos e desde então seguimos nessa amizade cheia de companheirismo e amor. Obrigada Cintia, Gabriela, Kerolainy e Maria Eduarda. Em muitos momentos nos quais eu pensei que não iria conseguir me levantar vocês me levantaram e quando eu não tinha mais fôlego para sonhar vocês me incentivaram. Todo amor do mundo para vocês e que continuemos a caminhar juntas.

À professora Danielle pelo incentivo à pesquisa em literatura e pelas muitas orientações. As suas palavras são fundamentais para mim, para minha formação como pesquisadora e como pessoa, ao vê-la ministrar as aulas com tanta paixão tive a certeza de que queria para minha carreira. Algumas vezes na sala de aula eu ficava com um pouco receio em participar das discussões e manifestar a minha opinião. Em uma de suas aulas, com seu jeito irreverente, me incentivando a falar, ela recitou o poema “Congresso Internacional do Medo” de Carlos Drummond de Andrade. E esse poema, naquele contexto, me tocou bastante e como um *insight* me fez perceber a minha importância enquanto sujeito.

Ao professor Suênio que aceitou embarcar neste trem mesmo depois do início da viagem, seu voto de confiança foi fundamental para darmos continuidade a essa pesquisa. Suas aulas e sua empatia me ajudam a refletir sobre a minha prática docente.

À professora Michelle Marques, a minha professora de história do ensino médio, sempre escutando atentamente as minhas histórias, o seu incentivo à leitura literária foi fundamental para minha formação.

Aos colegas e amigos do curso de Letras: Marina, Marcelo, Taynara, Pedro, Mariana, Vanessa, João Vítor e Roberto, algumas das boas almas que encontrei pelos corredores da UAL. As nossas conversas e risadas deixaram a minha vida mais graciosa, o apoio de vocês foi importantíssimo nessa caminhada acadêmica. Uma das coisas que essa pandemia me roubou, e que não voltará, foi esse último período ao lado de vocês.

À Joyce, por me ajudar a perceber o quão importante é a minha voz e que a minha opinião não é inferior a de ninguém e por, como mulheres, apoiarmos umas às outras em ambientes muitas vezes dominados por homens.

A Jorge, meu companheiro de “choradeira”. Começamos a conversar desde o primeiro dia de aula e até hoje ainda temos assunto, o companheiro de muitos trabalhos e risadas. Somos parceiros de orientação, inúmeros foram os áudios trocados conversando sobre o desenvolvimento da pesquisa, a saudade é grande de ver você chegar na sala do PET/Letras com seu cafezinho de lado às 7 da manhã.

À Karennina, reencontrar você foi simplesmente perfeito, minha companheira de PET, de graduação e de ônibus. Obrigada pelos incontáveis cafés e pela cumplicidade, sua dedicação e compromisso me inspiram.

Ao grupo PET/Letras, em especial a nossa tutora Josilene e aos meus companheiros mais antigos: Karennina, Alana, Fabinho, Luana, Manu e Sol, um grupo que figura como

uma família no meu coração e que me ensinou muito. Eu cresci como pessoa e profissional ao conviver com vocês diariamente, obrigada pelos puxões de orelha e pelas incontáveis risadas. A sala do PET/Letras sempre será um lugar especial para mim, ser uma petiana já é um grande orgulho e participar desse grupo com vocês foi uma honra.

*Women are supposed to be very calm generally, but women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts, as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, to absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex.*

Charlotte Brontë, Jane Eyre.

*O tempo passava e eu não deixava de vigiar minha mãe. Ela era o meu tempo. Sol, se estava alegre; lágrimas, tempo de muitas chuvas. Dúvidas, sofrimentos que dificilmente ela verbalizava, eu adivinhava pela nebulosidade de seu rosto. Mas anterior a qualquer névoa, a qualquer chuva havia sempre o sorriso, a graça, o canto da brincadeira com as meninas-filhas ou como as meninas-filhas. Foi daquele tempo meu amalgamado ao dela que me nasceu a sensação de que cada mulher comporta em si a calma e o desespero.*

Conceição Evaristo, Poemas de recordação e Outros movimentos.

## RESUMO

O conto “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo], publicado em 1892 e escrito pela estadunidense Charlotte Perkins Gilman, tem ganhado notoriedade desde a sua publicação até o presente momento. Na última década do século XIX, os leitores ficaram cativados pela aura de terror e mistério que circundava a narrativa de Gilman, e na segunda metade do século XX, o conto foi revisitado pela crítica feminista, por ser o relato de uma mulher que, assujeitada ao marido-médico, encontra-se isolada em uma propriedade rural sem contato com outras pessoas, para que possa ser tratada da sua patologia nervosa. Neste novo ambiente, a narradora protagonista acaba passando a maior parte do seu tempo no quarto “infantil”, no andar superior da casa, e este espaço é dominado pelo papel de parede amarelo, elemento este que intitula o conto, tamanha a sua importância. O papel de parede amarelo acaba tornando-se o objeto para o qual a narradora protagonista dedica toda a sua atenção, devido ao ócio intelectual que lhe é imposto durante o tratamento. No período de três meses no qual encontra-se isolada na propriedade, a sua relação com o papel de parede se aprofunda, e, se inicialmente ela nutria um certo asco com relação a ele, depois ela o vigia durante horas e evita abandonar o quarto “infantil” devido à sua poderosa influência. Ao notar o lugar de destaque que tal elemento de composição ocupa neste conto, percebemos o estudo do espaço nesta narrativa como um terreno fértil para o desenvolvimento da nossa pesquisa. Sendo assim, nosso objetivo é analisar a relação entre a construção do espaço narrativo e o estado psíquico da narradora protagonista do conto “The Yellow Wallpaper”. Para tal, procedemos a um estudo bibliográfico para verificarmos o contexto histórico e literário de produção da obra a partir de Cincotta (1994), Reidhead (2017) e Vanspanckeren (1994). Para realizarmos a análise do espaço do conto, contamos com os conceitos de Bachelard (1978), Osman Lins (1976), Dimas (1987) e Borges Filho (2008). O ensaio de Antonio Candido, intitulado *Degradação do espaço: Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assommoir* (2006), nos auxiliou na seleção das categorias analíticas deste trabalho (o jardim, a casa, o quarto e o papel de parede amarelo). Por fim, para estudarmos os elementos simbólicos vinculados ao espaço narrativo, utilizamos Chevalier e Gheerbrant (1996). No que diz respeito aos estudos críticos feministas, nos apoiamos em Showalter (1991;2009a;2009b), Felman (1975) e Gilbert e Gubar (2000). Ao concluirmos a nossa análise, verificamos o lugar fundamental que o espaço ocupa na

construção e desenvolvimento dessa narrativa. No conto de Gilman, o espaço não é utilizado meramente como ponto de referência para localização geográfica, o espaço divide o protagonismo com a narradora protagonista, de tal forma que, se o espaço fosse alterado ou deixasse de existir, a ação narrativa não se desenvolveria.

**Palavras-chave:** The Yellow Wallpaper. Espaço literário. Charlotte Perkins Gilman. Loucura feminina. Confinamento.

## ABSTRACT

The short story “The Yellow Wallpaper”, published in 1892 and written by the American writer Charlotte Perkins Gilman, has gained notoriety since its publication until the present moment. In the last decade of the 19th century, readers were captivated by the aura of terror and mystery that surrounded Gilman's narrative. In the second half of the 20th century, the short story was revisited by feminist criticism, for being the story of a woman who, subject to her husband, is isolated on a rural property without contact with other people, so that she can be treated for her nervous pathology. In this new ambiance, the protagonist narrator ends up spending most of her time in the nursery, on the top floor of the house, and this space is dominated by the yellow wallpaper, an element that entitled the short story, revealing how important it is. The yellow wallpaper ends up becoming the object to which the protagonist narrator dedicates all her attention, due to the intellectual leisure imposed on her during the treatment. In the three-month period in which she is isolated on the property, her relationship with the wallpaper deepens, and if she initially harbored a certain disgust with it, then she watches over it for hours and avoids leaving the nursery due to its powerful influence. When noting the prominent place that such an element of composition occupies in this short story, we perceive the study of space in this narrative as a fertile ground for the development of our research. Thus, our objective is to analyze the relationship between the construction of the narrative space and the psychic state of the protagonist narrator of the short story “The Yellow Wallpaper”. To this end, we carried out a bibliographic study to verify the historical and literary context of the work's production from Cincotta (1994), Reidhead (2017) and Vanspanckeren (1994). To carry out the analysis of space we rely on the concepts of Bachelard (1978), Osman Lins (1976), Dimas (1987) and Borges Filho (2008). The essay by Antonio Candido, entitled *Degradação do espaço: Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assommoir* (2006), helped us in the selection of the analytical categories of this work (the garden, the house, the room and the yellow wallpaper). Finally, in order to study the symbolic elements linked to the narrative space, we used Chevalier and Gheerbrant (1996). Regarding critical feminist studies, we rely on Showalter (1991; 2009a; 2009b), Felman (1975) and Gilbert and Gubar (2000). Upon concluding our analysis, we verify the fundamental place that space occupies in the construction and development of this narrative. In Gilman's short story, space is not used merely as a point of reference for geographical location, space shares the central role with the protagonist narrator, in such a way that, if the space were changed or ceased to exist, the narrative action would not develop.

**Keywords:** The Yellow Wallpaper. Literary space. Charlotte Perkins Gilman. Feminine madness. Confinement.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 CHARLOTTE PERKINS GILMAN: CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO, VIDA E OBRA	15
1.1. O contexto histórico-literário: direitos civis e The Woman Question	15
1.2. Charlotte Perkins Gilman: vida e obra	19
2 ESPAÇO E LOUCURA FEMININA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICO- CRÍTICAS	23
2.1 Estudo do espaço	23
2.2 Confinamento e loucura feminina	27
3 DESCORTINANDO O ESPAÇO: DO ISOLAMENTO À LOUCURA EM “THE YELLOW WALLPAPER”	33
3.1 O jardim	34
3.2 A casa	42
3.3 O quarto	46
3.4 O papel de parede	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70

## INTRODUÇÃO

O espaço em uma narrativa pode ser empregado meramente para localização geográfica das personagens ou pode ser um elemento primordial, sem o qual a própria ação narrativa não transcorreria. No conto “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo], escrito pela estadunidense Charlotte Perkins Gilman e publicado em 1892, percebemos a importância do espaço literário se insinua desde o título da obra. O referido papel de parede amarelo é um elemento de composição espacial do quarto “infantil”, espaço no qual a narradora protagonista de Gilman passa boa parte do seu tempo. O conto se inicia com o relato da narradora protagonista sobre a propriedade na qual ela, o marido, o bebê, a babá e a sua cunhada se encontram, uma propriedade rural, afastada de grandes centros urbanos, lugar este que segundo o marido-médico é ideal para o tratamento da patologia nervosa da esposa.

O conto é narrado em primeira pessoa, por uma narradora protagonista que não é nomeada, e seus relatos são como uma espécie de diário no qual ela compartilha suas descobertas com o/a leitor/a. O marido aluga a casa de campo pelo período de três meses, para que a partir desse isolamento social e evitando atividades intelectuais, como ler e escrever, a narradora protagonista possa recuperar-se de suas crises nervosas e voltar para o estado que o marido lhe credita como “natural”. Contudo, o oposto do esperado pelo marido-médico acontece, ao se ver obrigada ao ócio intelectual e limitada em suas relações sociais, a narradora protagonista piora gradualmente conforme ela passa mais tempo no quarto “infantil” e concentra todas as suas energias no estudo do papel de parede amarelo.

Ao verificarmos o enlace entre o espaço literário e a degradação mental da narradora protagonista de Gilman, nos propomos a analisar como ocorre essa relação, a partir de quais elementos simbólicos podemos verificar as mudanças nos espaços que compõem a narrativa do conto, e qual a relação da narradora protagonista com esses espaços. Para conseguirmos alcançar tal objetivo, nos propomos no decorrer do trabalho a examinar o contexto histórico-literário no qual o conto está inserido, dados biográficos da autora e sua produção literária, assim como a crítica literária feminista no tocante à obra. Nos propomos também a realizar um estudo teórico sobre o espaço literário e suas relações com a caracterização das personagens.

Ao realizarmos o levantamento bibliográfico da fortuna crítica do conto encontramos um vasto acervo de trabalhos que abordavam o conto de Gilman a partir da teoria feminista e

também trabalhos que direcionavam seu olhar para o estudo da loucura da narradora protagonista. Contudo, em relação ao estudo do espaço no conto não encontramos trabalhos que direcionassem sua análise para o estudo dessa categoria narrativa, salientando assim a importância do desenvolvimento deste trabalho. Nos propomos a realizar uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico que segue o paradigma interpretativista, de acordo com Moreira e Caleffe (2006), tendo em vista que iremos desenvolvê-la a partir de material já elaborado, como livros e periódicos.

No primeiro capítulo deste trabalho expomos o contexto histórico-literário de produção do conto “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo], assim como a vida e a obra de Charlotte Perkins Gilman. Na primeira seção, introduzimos alguns eventos históricos marcantes nos Estados Unidos do século XIX e como estes afetaram a produção literária do período. Na seção seguinte, trazemos uma breve biografia da autora, resgatando eventos importantes da vida dela e também algumas das suas obras mais comentadas, e, por fim, o resumo do enredo do conto “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo], objeto de estudo deste trabalho. Destacamos aí a importância desta narrativa, tendo em vista que em seu enredo podemos verificar uma denúncia acerca das condições às quais as mulheres estavam expostas naquele período.

No segundo capítulo temos o nosso referencial teórico e crítico que se encontra dividido em duas seções: na primeira seção consta o referencial bibliográfico sobre o estudo do espaço no texto literário, e na segunda seção tratamos sobre o confinamento feminino a partir de algumas autoras feministas. No que concerne à primeira seção, recorreremos a Osman Lins (1976), Dimas (1987), Bachelard (1978) e Borges Filho (2008) para discutirmos como procede o estudo do espaço literário em uma obra e a sua importância, assim como algumas categorias de análise. Por fim, recorreremos a Chevalier e Gheerbrant (1996) para analisarmos alguns elementos simbólicos que compõem os espaços do jardim, da casa, do quarto e do seu elemento de composição espacial mais importante - o papel de parede amarelo. Na segunda seção relembramos as políticas de domesticação da insanidade incentivadas no período vitoriano (1837-1901) na Inglaterra, e como estas influenciaram o tratamento das pessoas diagnosticadas com algum transtorno de ordem psicológica, destacando como essas políticas afetaram os sujeitos femininos e influenciaram a literatura de autoria feminina do período.

No terceiro capítulo procedemos à análise do espaço do conto “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo]. Inspiradas pelo ensaio *Degradação do espaço*:

*Estudo sôbre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assommoir* (2006), de Antonio Candido, que nos ajudou a refletir sobre a divisão dos espaços na obra, e a elaborar a organização de nossa análise, decidimos dividir este capítulo em quatro seções - jardim, casa, quarto e papel de parede. Desta forma, iniciamos pelo espaço do jardim, seguimos para a análise do espaço da casa, para depois caminharmos para o quarto e, após procedermos à análise deste, abordamos o seu papel de parede amarelo. Sendo assim, começamos pelo exterior da propriedade e adentramos a casa, e é nessa direção que nossa análise caminha para nos aproximarmos das reflexões da narradora protagonista do conto em questão.

# 1 CHARLOTTE PERKINS GILMAN: CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO, VIDA E OBRA

## 1.1. O contexto histórico-literário: direitos civis e *The Woman Question*

O que conhecemos como Estados Unidos da América é o resultado de um longo processo de imigração e de conflitos internos, que no desenrolar dos séculos resultou em uma nação extremamente heterogênea. No fim do século XVIII, os estadunidenses conquistam sua independência da coroa britânica, e surge a vontade de estabelecer uma união entre os estados que antes integravam o Império Britânico.

E desta forma, guiados por uma constituição, criada após o conflito pela independência, que preza pelos princípios da democracia e da liberdade, surgem os Estados Unidos da América, neste momento sem os cinquenta estados atuais (CINCOTTA, 1994). Contudo, em 1861 iniciou-se a Guerra Civil, que dividiu o país em União (estados do norte) e os Confederados (estados do sul). Os estados do norte vencem o conflito interno e o país prospera economicamente, motivando mudanças sociais decorrentes também de um grande fluxo migratório.

O aumento populacional nos centros urbanos, como Nova York e Chicago, decorreu não apenas dos imigrantes advindos em sua maioria da Rússia, Polônia, Itália e das nações dos balcãs (REIDHEAD, 2017), mas também da imigração de pequenos fazendeiros, principalmente do sul do país, que não conseguiram manter suas propriedades devido à competição desleal com grandes corporações alimentícias, e estes acabavam indo trabalhar nas indústrias. Os centros urbanos ficaram superlotados e os trabalhadores eram submetidos a condições pouco dignas de trabalho e moradia.

Após a Guerra Civil, em todos os estados foi instituída a abolição da escravidão, e o governo estadunidense tentou instituir políticas que promovessem a distribuição de direitos iguais para todos, porém essas políticas igualitárias diziam respeito apenas aos indivíduos do sexo masculino. Tais políticas de igualdade, contudo, fracassaram, pois mesmo que em teoria homens negros tivessem o direito ao voto, poucos deles votavam, e o sul do país continuava sendo dominado pelo conservadorismo e por discursos de ódio (REIDHEAD, 2017).

Os temas progressistas se difundiam em círculos sociais mais urbanos, as mulheres brancas e pertencentes à classe média estadunidense conseguiram se articular em grupos, de

forma a se organizarem para lutar pelos seus direitos. Ao perceber que o progressismo das políticas do seu país afetava apenas os homens, e que o sufrágio e a educação formal para as mulheres não viriam sem luta, os clubes femininos se multiplicaram de forma considerável nas últimas décadas do século XIX.

Contudo nem todos os clubes femininos eram de ordem progressista, alguns deles eram uniões de mulheres que tratavam de temas conservadores. E mesmo naqueles em que o discurso era de igualdade entre homens e mulheres, essa igualdade não transcendia a ideia de raça, por isso os clubes femininos se dividiam entre os de mulheres brancas e os de mulheres negras (REIDHEAD, 2017).

O questionamento acerca das opressões sociais só foi possível devido a uma maior disseminação da educação, principalmente com relação às mulheres. Segundo Reidhead (2017), na segunda metade do século XIX, as mulheres brancas pertencentes à classe média estadunidense, em sua maioria, conquistaram o direito à educação, em alguns casos até em nível superior, e circulavam pelos ambientes públicos com alguma liberdade. A criação de clubes sociais femininos contribuiu para que as mulheres conseguissem criar uma forma de socialização própria, e discutissem temas relacionados à política e economia, assuntos que pertenciam à esfera masculina até então (REIDHEAD, 2017).

Todas essas mudanças sociais aqui relatadas no que concerne às reivindicações femininas ficaram conhecidas como *The Woman Question*<sup>1</sup>, termo que se refere ao debate de problemáticas referentes ao direito das mulheres à educação formal, à participação no mercado de trabalho e na sociedade como um todo (REIDHEAD, 2017). O resultado da popularização dessas pautas relacionadas ao direito da mulher de se constituir como um sujeito independente no meio social é o surgimento da *New Woman*<sup>2</sup>, expressão destinada às novas mulheres, que estavam contestando as convenções sociais, que criaram o seu próprio estilo de vida, e que tentavam ampliar as definições de feminilidade.

Essas grandes mudanças são perceptíveis, obviamente, no meio literário. De acordo com Reidhead (2017, p. 1, tradução nossa):

Em vez de se preocupar com a introspecção ou a perfeição das formas literárias, a literatura estadunidense do final do século XIX privilegiava a

---

<sup>1</sup> “A questão da mulher” (tradução nossa), diz respeito a uma série de discussões que se intensificaram no período vitoriano tardio (1870-1901) relacionadas a desigualdade de direitos sociais entre homens e mulheres, brancas e burguesas, e como essa desigualdade afetava o direito dessas mulheres a independência financeira e a escolarização (GREENBLATT, 2006).

<sup>2</sup> “Nova mulher” (tradução nossa).

descrição e documentação de uma sociedade em rápida mutação - uma nação que experimentava mudanças tremendas nos termos de composição de sua população, na estrutura de sua economia, e nos costumes do seu povo

A literatura foi também um veículo de denúncia das opressões sociais às quais as mulheres estavam expostas. Algumas escritoras estadunidenses traziam em suas obras denúncias a respeito dos moldes sociais que impossibilitavam as mulheres de tomarem as rédeas da sua vida e alcançarem a independência.

A maioria das obras literárias publicadas nas quatro últimas décadas do século XIX nos Estados Unidos carrega em sua composição a característica de serem um retrato da sociedade, o que levou a nomear esse período literário como realismo (REIDHEAD, 2017). Contudo, isto não se manifestou de forma igual em todo o território estadunidense, nem poderia devido a sua extensão, e por isso alguns escritores compuseram seus trabalhos a partir de um viés regionalista.

Devido a este fato, dentro da estética realista temos o segmento dos *local colorists*<sup>4</sup> (VANSPANCKEREN, 1994), e nesse grupo se enquadram autores que vinculam em seus trabalhos “(...) protesto social, especialmente no final do século, quando a desigualdade social e as dificuldades econômicas eram questões particularmente importantes. Injustiça racial e desigualdade entre os sexos (...)” (VANSPANCKEREN, 1994, p. 50, tradução nossa)<sup>5</sup>. Os escritores desta tendência usavam a literatura como uma forma de denúncia, apresentando a realidade estadunidense para além da idealização do país, como um lugar que além de propiciar o desenvolvimento econômico e a acumulação de fortunas, traz consigo a distribuição desigual da riqueza e as condições miseráveis dos pobres.

Após a Guerra Civil, os estadunidenses além de reconstruírem o país também tentavam reconstruir a sua identidade, e se questionavam quais seriam os aspectos formadores da identidade da nação. Os fluxos migratórios e a abolição da escravidão acabaram por amedrontar aqueles que tinham receios sobre essas grandes mudanças sociais. Reidhead (2017, p. 7, tradução nossa) argumenta que “Numa época em que a sociedade

<sup>3</sup>“Rather than being concerned with introspection or the perfection of literary forms, American literature in the late nineteenth century privileged the description and documentation of a rapidly changing society - a nation undergoing tremendous changes in the terms of composition of its population, the structure of its economy, and the customs of its people” (REIDHEAD, 2017, p. 1).

<sup>4</sup> “Coloristas locais” (tradução nossa).

<sup>5</sup> “(...) social protest, especially toward the end of the century, when social inequality and economic hardship were particularly pressing issues. Racial injustice and inequality between the sexes (...)” (VANSPANCKEREN, 1994, p. 50).

estadunidense parecia à beira de se fragmentar em divisões de classe, raça e etnia, a literatura podia ajudar a cultivar laços empáticos que a mantivesse unida”.<sup>6</sup>

A história do ativismo feminino nos Estados Unidos remonta ao começo do século XIX. Na segunda década do século, a visita da ativista escocesa pelos direitos das mulheres, Frances Wright, proporcionou comoção em uma parcela da população feminina estadunidense (CINCOTTA, 1994). Em 1840, organizava-se nos Estados Unidos o primeiro grupo de mulheres que compunham o movimento pelos direitos femininos. Já em 1848, foi realizada em Seneca Falls, Nova York, a primeira conferência sobre os direitos das mulheres.

As mulheres que lutavam pela emancipação social, conhecidas como “novas mulheres”, difundiam cada vez mais suas ideias e se organizavam como grupo. De acordo com Showalter (2009a, loc. 4355, tradução nossa), “(...), as novas mulheres rejeitaram os papéis femininos convencionais, redefiniram a sexualidade feminina e afirmaram seus direitos ao ensino superior e às profissões”<sup>7</sup>. Em 1890, o ativismo feminino e as organizações feministas aumentaram por todo o país.

Essas mulheres estavam quase sempre vinculadas de alguma forma ao campo artístico, e eram em sua maioria escritoras. Algumas delas até mesmo argumentaram livremente sobre a “emancipação sexual da mulher, a maternidade solo, e até mesmo bordéis onde as mulheres pagariam por serviços sexuais de jovens bonitos” (SHOWALTER, 2009a, loc. 4377, tradução nossa)<sup>8</sup>.

O conto foi o gênero narrativo adotado pela maioria das escritoras estadunidenses do final do século XIX. Showalter (2009a, loc. 4415, tradução nossa) relata que “As escritoras estadunidenses acreditavam que o conto era o gênero estadunidense mais autêntico e aberto na virada do século, e estavam acelerando o seu desenvolvimento.”<sup>9</sup>. Dessa forma, diferente dos tradicionais romances ingleses do período vitoriano, compostos de três volumes (GREENBLATT, 2006), o conto, devido a sua brevidade, permitia aos estadunidenses uma leitura mais rápida, de acordo com o ritmo da nação, e a sociedade se adaptou de forma singular a este gênero. De modo que revistas como *McClure's*, *Munsey's* e *The Sunday*

---

<sup>6</sup> “At a time when American society seemed on the verge of fracturing into divisions of class, race, and ethnicity, literature could help cultivate empathetic bonds that would hold it together” (REIDHEAD, 2017, p. 7).

<sup>7</sup> “(...), the New Women rejected conventional female roles, redefined female sexuality, and asserted their rights to higher education and the professions” (SHOWALTER, 2009a, loc. 4355).

<sup>8</sup> “(...)female sexual emancipation, single motherhood, and even brothels where women could pay for the sexual services of handsome young men” (SHOWALTER, 2009a, loc. 4377).

<sup>9</sup> “American women writers believed that the short story was the most authentic and open-ended American genre at the turn of the century, and they were hastening its development” (SHOWALTER, 2009a, loc. 4415).

*Evening Post* tinham como intuito principal a publicação de contos (SHOWALTER, 2009a). De acordo com Showalter (2009a, loc. 4429, tradução nossa) “As escritoras encontraram no conto, com o seu foco em uma voz narrativa única, uma forma apropriada para a exploração da psicologia feminina.”<sup>10</sup>. Dessa forma, é perceptível o porquê de Charlotte Perkins Gilman optar pelo gênero conto ao escrever “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo], pois além de coadunar com a afirmação de Showalter (2009a), também era o gênero mais comerciável naquele período.

## 1.2. Charlotte Perkins Gilman: vida e obra

Gilman, autora de obras classificadas como feministas, nasceu em 3 de julho de 1860 em Connecticut, Estados Unidos. Pertencente à importante família Beecher da Nova Inglaterra, desde os anos iniciais da sua vida, Gilman foi submetida a condições que a fizeram refletir sobre a posição que as mulheres ocupavam na sociedade estadunidense. Ela, a mãe, Mary Westcott Perkins, e o irmão, Thomas, foram abandonados pelo pai, Frederick Beecher Perkins, quando Gilman tinha apenas um ano de vida (HOROWITZ, 2010).

Ela não teve uma educação formal considerada boa para a época, já que a sua família, ela, a mãe e o irmão, se mudavam muito. Gilman recorria ao pai, que era bibliotecário e escritor, para conseguir indicações de leitura e comentários sobre as suas primeiras produções (HOROWITZ, 2010). Sua mãe estabeleceu residência em Rhode Island, New York, e lá Gilman conseguiu seu primeiro trabalho como preceptora (REIDHEAD, 2017).

Talvez em virtude de suas decepções com relação ao próprio casamento, Mary Westcott recriminava comportamentos românticos e sonhadores da filha, e durante alguns anos proibiu a leitura de ficção em sua casa. Apesar das proibições maternas, Gilman continuou a ler na sua infância Walter Scott e Charles Dickens, e alguns anos mais tarde Herbert Spencer, George Eliot e William Carpenter (HOROWITZ, 2010). Ela também dedicava sua atenção a leitura de revistas, como a revista publicada mensalmente *Alpha*, que tinha como tema central tópicos relacionados à sexualidade e direitos das mulheres. Aos 15 anos, Gilman começou a experimentar os primeiros períodos longos de melancolia, e uma crescente preocupação acerca das possibilidades de caminhos a seguir. Ela deveria escolher

---

<sup>10</sup> “Women writers found the short story, with its focus on a single narrative voice, an appropriate form for the exploration of female psychology.” (SHOWALTER, 2009a, loc. 4429).

entre ser uma boa esposa e mãe, ou uma mulher independente e realizada, pois naquele período ela não poderia escolher as duas opções. De acordo com Horowitz (2010, p. 10, tradução nossa):

Sua profunda angústia, ela acreditava, surgiu da guerra interna entre suas "duas naturezas fortes". Uma delas, o lado feminino, desejava o amor de um homem e sua plena realização no casamento e nos filhos. O outro, o seu "eu" que em seu ponto de vista era assexuado, sentia a necessidade de ser independente para agir no mundo - escrever, convencer os outros de suas ideias e tornar-se famosa.<sup>11</sup>

Depois de trabalhar alguns anos como preceptora, casou-se aos 24 anos, em 1884, com o pintor Charles Walter Stetson, e em 1885 a sua única filha, Katharine Beecher Stetson, nasceu. De acordo com Horowitz (2010, p. 2, tradução nossa) “Nesse período de matrimônio e maternidade precoce, ela não encontrou felicidade, mas períodos recorrentes e cada vez mais graves de depressão.”<sup>12</sup> Sendo assim, alguns meses após ter sua filha, foi acometida por uma melancolia profunda, sendo aconselhada pelo marido e pela mãe a se retirar para uma clínica de repouso devido ao seu problema nos nervos (REIDHEAD, 2017).

Em 1887, ela decide procurar o médico Silas Weir Mitchell na Filadélfia, para internar-se durante um mês, devido a seus problemas de saúde (HOROWITZ, 2010). Porém, após se submeter ao método *bed-rest cure*<sup>13</sup> de Mitchell, e seguir seus conselhos de restringir suas atividades à esfera doméstica, de ficar o máximo de tempo possível com a sua filha, e de abandonar completamente a escrita, Gilman passa por um completo colapso nervoso (SHOWALTER, 2009a). Então, em outubro de 1888, ela percebe que deveria seguir na verdade o método *West-cure*<sup>14</sup>, o tratamento que Mitchell propunha para os homens que estavam deprimidos.

---

<sup>11</sup> “Her deep distress, she believed, sprang from the inner war between her “two strong natures.” One, her female side, desired a man’s love and its full expression in marriage and children. The other, the self that in her mind had no sex, felt the need to be independent to act in the world—to write, convince others of her ideas, and become famous” (HOROWITZ, 2010, p. 10).

<sup>12</sup> “In this period of marriage and early motherhood, she found not happiness but recurring and ever deepening periods of depression.” (HOROWITZ, 2010, p. 2).

<sup>13</sup> Tratamento conferido a pacientes que apresentavam problemas de ordem nervosa, que consistia em deixá-las isoladas em um quarto escuro, confinadas a uma cama, sendo alimentadas com mingau ou comidas pastosas, e durante o período do tratamento eram proibidas de executar qualquer tipo de exercício mental. O método recebeu este nome de seu mais famoso defensor e criador, o médico estadunidense Silas Weir Mitchell (USSHER, 2011).

<sup>14</sup> Diferente do método *bed-rest cure*, o *West-cure* era indicado para homens que se sentissem deprimidos, ansiosos e exaustos. Estes deveriam tirar férias na fronteira, ou no campo, para que dessa forma pudessem fazer trabalhos manuais e, assim, substituírem os seus trabalhos estressantes e repetitivos dos centros urbanos (SHOWALTER, 2009a, loc. 4598).

Em 1888, Gilman decide se mudar com a filha para Pasadena, Califórnia, e lá viver como escritora, pois, conforme relatou, o tempo que passou submetida ao método *bed-rest cure* quase a levou à loucura. Em 1894, ela se divorcia de Stetson oficialmente, este casa-se novamente, e sua filha Katharine, de nove anos, acaba indo morar com o pai e a madrasta (SHOWALTER, 2009a).

Ao se mudar para Pasadena, Gilman passa a se dedicar exclusivamente ao seu trabalho como escritora e ativista, fundando a revista *Forerunner*, se tornando reconhecida pelo seu trabalho de luta pela emancipação feminina. Em 1900 ela casa-se novamente com seu primo, George Houghton Gilman, e os dois permanecem casados até 1934, quando ele morre. No ano seguinte, Gilman descobre um câncer de mama inoperável, e em 17 de agosto de 1935, aos 75 anos, comete suicídio.

A preocupação de Gilman acerca do casamento e da liberdade feminina renderia algumas de suas obras mais famosas, propondo nelas discussões sobre o lugar da mulher na sociedade, como nos trabalhos não ficcionais *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 um fator na evolução social] (1898) e *His Religion and Hers: A Study of the Faith of Our Fathers and the Work of Our Mothers* [A religião deles e a delas: Um estudo da fé de nossos pais e da obra de nossas mães] (1923); e nas suas obras de ficção mais famosas “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo] (1892), que é o nosso objeto de estudo, e *Herland* [Terra de mulheres] (1915), um romance utópico no qual ela descreve uma sociedade idílica completamente governada e povoada por mulheres.

Em “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo], podemos encontrar um relato quase autobiográfico, foi o trabalho que lhe rendeu mais notoriedade, antes ela havia assinado apenas algumas publicações avulsas em revistas de pequena circulação. O conto de Gilman foi resgatado pela teoria literária feminista nas décadas de 1960 e 1970, por se tratar de um relato do processo de enlouquecimento da narradora protagonista. Nele acompanhamos a rotina de uma mulher que acaba de se mudar para uma casa de campo, acompanhada de seu marido e bebê recém-nascido, para tentar melhorar da sua doença dos “nervos”. A narradora protagonista é confinada em um quarto do primeiro andar, lugar em que deve permanecer em repouso pelo máximo de tempo possível, e evitar atividades como leitura e escrita.

Todas essas limitações fazem com que a narradora protagonista fique cada vez mais instável e deprimida, e a única ação que lhe resta é interagir com o quarto que habita. Ela acaba travando uma relação singular com o papel de parede amarelo que decora todo o quarto, e no final do conto, espaço e personagem parecem tornar-se um só. Essa relação surge em decorrência do isolamento da narradora protagonista, situação esta imposta pelo seu marido, que também é médico, o que lhe confere uma dupla marca de poder. Em diversos momentos da narrativa, é possível perceber que o marido estabelece o que deve ser feito e a esposa acata as ordens, e não seria diferente, pois ele representa uma imponente figura de poder na narrativa.

## 2 ESPAÇO E LOUCURA FEMININA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICO- CRÍTICAS

### 2.1 Estudo do espaço

O enredo, a personagem, o foco narrativo e o tempo são categorias de análise narrativa que possuem grande volume de referencial bibliográfico. Estudos críticos literários que têm como propósito investigar alguma(s) dessas quatro categorias citadas em seu objeto de análise são mais frequentes de forma geral. Por essa razão, estudiosos como Dimas (1987) e Borges Filho (2008) ressaltam a existência de poucos estudos críticos sobre o espaço literário. Para efetuarmos uma investigação minuciosa do espaço de uma obra literária, para além da mera descrição, deveríamos realizar um estudo topoanalítico, que de acordo com Bachelard (1978, p. 202) “(...) seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima”.

Contudo, ao utilizar a terminologia do pensador francês, Borges Filho (2008, p. 1) faz uma ressalva acerca da sua limitação. Ele argumenta que

Por topoanálise, entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural.

Essa linha investigativa sobre o estudo do espaço não limita a análise espacial a apenas um âmbito, mas procura investigar o espaço como um todo, além da sua parte física, os conflitos sociais e psicológicos que podem ser aferidos a partir da leitura espacial. Como afirma Amaral e Borges Filho (2015, p. 11) “com efeito, o espaço na obra literária tem fundamental importância para sua tessitura e no desenrolar dos fatos apresentados”. Mesmo sendo em alguns momentos negligenciado, o espaço, a depender da obra analisada, ocupa lugar determinante para o desenvolvimento das personagens, podendo estar diretamente vinculado às suas ações futuras (AMARAL; BORGES FILHO, 2015). Para Osman Lins (1976, p. 92),

Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações.

Desta forma, ao proceder a uma topoanálise, devemos verificar como os sentimentos das personagens estão, ou não, em sintonia com as transformações do espaço, e como este influencia seus sentidos, e confluem para a criação de um determinado ambiente que condiz com o estado psicológico das personagens. Quando nos referimos ao ambiente, estabelecemos uma relação com o termo ambientação, que segundo Lins (1976, p. 77) “[É compreendido como] o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente”.

Sendo assim, ambientação é o espaço somado ao clima psicológico que ele exerce sobre a narrativa que resulta na criação de um ambiente. Lins (1976) distingue três tipos de ambientação: franca, reflexa e dissimulada (ou oblíqua). Por ambientação franca, compreendemos aquela que “ (...) se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (LINS, 1976, p. 79). A segunda, a ambientação reflexa, diz respeito a uma limitação do poder do narrador em terceira pessoa, pois “ (...) as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem” (LINS, 1976, p. 82). Ainda para o autor,

Conduzindo através de um narrador oculto ou de uma personagem-narrador, tanto a ambientação franca como a ambientação reflexa são reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos (p. 83).

Na ambientação dissimulada (ou oblíqua), encontramos uma situação contrária, visto que

A ambientação reflexa como que incide sobre a personagem, não implica numa ação. A personagem, na ambientação reflexa, tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior. A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre espaço e ação. Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos (LINS, 1976, p. 83-84).

Ao realizarmos uma leitura analítico-interpretativa da dimensão espacial numa obra literária, além de apontar o óbvio, ou seja, aquilo que se encontra no plano da realidade da narrativa, como a descrição do espaço físico, devemos também observar os aspectos que transformam o ambiente em algo fundamental para a composição desta obra, como gradação de cores, cheiro, diferenças entre luz e sombra, etc. (DIMAS, 1987).

Considerando que “(...) as coisas não têm valor em si, que em si são irrelevantes e que só têm sentido se unidas e tocadas pelo Homem.” (LUKÁCS, 1965, p. 75 apud DIMAS, 1987, p. 43), ressaltamos o quanto o espaço pode vir a se modificar e estar em acordância - ou em discordância - com as ações desenvolvidas no enredo. Sendo assim, todas essas mudanças no espaço serão percebidas a partir do olhar do narrador.

De acordo com Ferreira (2004, p. 781), topografia significa “Descrição minuciosa de uma localidade”. Para que possamos realizar a topografia de uma obra literária, precisamos estabelecer uma divisão. Primeiramente, verificando se a obra em análise pode ser dividida em **macroespaço** e **microespaço**. O macroespaço diz respeito a duas grandes divisões espaciais na obra, como campo e cidade, por exemplo, deixando claro que nem em todo texto podemos encontrar macroespaços. E ainda de acordo com Borges Filho (2008, p. 4),

Detectada a presença do macroespaço, cumpre verificar os microespaços que o compõem. Se não houver macroespaço, passa-se diretamente à verificação dos microespaços. Nesse caso, toma-se por base a característica específica dos dois tipos essenciais do espaço, a saber: o cenário e a natureza.

Por **cenário** entendemos aquele espaço que foi modificado pelo ser humano, como afirma Borges Filho (2008, p. 5) “Através de sua cultura, o homem modifica o espaço e o constrói a sua imagem e semelhança. Ao topoanalista cumpre fazer o levantamento, o inventário mesmo desses espaços bem como os temas e valores presentes nele”. Desta forma, ao analisar o cenário, observamos o contexto sócio-histórico e cultural no qual o enredo transcorre, e como tal contexto afeta as transformações nas personagens e, conseqüentemente, o espaço analisado.

E por **natureza**, como o próprio termo sugere, compreendemos aqueles espaços que não surgiram a partir da ação de construir do homem, tais como rios, florestas e praias. De acordo com Borges Filho (2008, p. 5, grifo nosso), “Após essa topografia literária formada de cenários e naturezas, o topoanalista deve observar se esses espaços recebem figurativizações<sup>15</sup> a ponto de os transformar em **ambiente, paisagem ou território**”.

Segundo a concepção da topoanálise, o ambiente “se define como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico” (BORGES FILHO, 2008, p. 5). Já no que se refere à definição do termo paisagem, esta é amplamente discutida, por geógrafos,

---

<sup>15</sup> A figurativização é responsável pela atribuição de sentidos, pela manifestação dos pensamentos do sujeito projetada no espaço, respaldando, assim, os desejos e anseios do mesmo (GAMA; OLIVEIRA; MARIANO, 2017).

historiadores, arquitetos e pintores, entretanto eles mantêm um ponto em comum: a questão do olhar. Então “(...) uma primeira definição de paisagem é aquela que diz ser ela uma extensão de espaço que se coloca ao olhar” (BORGES FILHO, 2008, p. 5). Podemos, inicialmente, tratar de duas categorias de paisagem: a natural, que diz respeito à paisagem que sofreu pouca ou nenhuma intervenção humana, e a cultural, que passou por grandes alterações devido à intervenção humana.

No que diz respeito a território, Borges Filho (2008, p. 6) afirma que a partir do estudo de uma obra “(...) temos a possibilidade de análise das relações de poder na obra literária. O cenário ou a natureza transformar-se-ão em território quando houver uma disputa por sua ocupação e/ou posse”.

Além dos três tipos de ambientação sugeridos por Lins (1976), citados anteriormente - ambientação franca, reflexa e dissimulada - e das categorias de divisão da topografia literária trazidas por Borges Filho (2008), ainda existem as funções que o espaço pode exercer em um texto literário. Ainda de acordo com o autor, mesmo sendo uma tarefa da ordem do impossível, tendo em vista o quão ilimitável é o texto literário quanto às possíveis interpretações, é necessário destacar algumas das principais funções que o espaço pode vir a desempenhar no texto.

O espaço pode servir apenas para fornecer a localização geográfica das personagens, assumindo uma função denotativa:

Nesses momentos, o espaço é meramente factual, pobre, por assim dizer, na medida em que não possibilita uma imbricação simbólica com as personagens. Em outras palavras, não há nenhuma relação de pressuposição entre personagem, espaço e ação. A função do espaço é apenas dizer onde está a personagem quando aconteceu determinado fato (FILHO, 2008, p. 2).

Ele pode vir a ajudar na caracterização das personagens, assinalando o contexto socioeconômico e psicológico no qual as personagens habitam, além de também influenciar as personagens e sofrer com suas ações, como no caso dos romances brasileiros naturalistas (BORGES FILHO, 2008). O espaço pode propiciar as ações das personagens, e “Nesse caso, não há nenhuma influência sobre a ação. A personagem é pressionada por outros fatores a agir de tal maneira, não pelo espaço. Entretanto, ela age de determinada maneira, pois o espaço é favorável a essa ação” (BORGES FILHO, 2008, p. 2).

O espaço pode também estabelecer uma conexão com os sentimentos das personagens, transparecendo na sua construção as alterações psicológicas da personagem.

Como afirma Borges Filho (2008, p. 2), “Esses não são espaços em que a personagem vive, mas são espaços transitórios, muitas vezes, casuais. Assim, em determinadas cenas, observamos que existe uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento”. Contudo, ele pode também ser completamente díspar dos sentimentos das personagens no momento da ação, denunciando uma desconexão entre elas e o espaço que ocupam.

Por fim, o espaço pode desempenhar a função de antecipar a narrativa, tendo em vista que “Através de índices impregnados no espaço, o leitor atento percebe os caminhos seguintes da narrativa. Em outras palavras, há uma prolepse<sup>16</sup> espacial” (BORGES FILHO, 2008, p. 3).

As categorias mencionadas anteriormente (macroespaço, microespaço, cenário natureza, ambiente, paisagem, território, suas funções e os tipos de ambientação) nos instrumentalizam para que possamos empregá-las e proceder à análise do espaço construído por Gilman em seu conto, além de averiguar o quão importante este é para a construção desta narrativa, e como espelha as mudanças da narradora protagonista.

Para realizarmos a análise de elementos e objetos que compõem o espaço no conto “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo], de Charlotte Perkins Gilman, utilizaremos o *Dictionary of Symbols* [Dicionário de símbolos] (1996), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Desta forma, poderemos significar os elementos selecionados, e argumentar como, em conjunto, eles colaboram não apenas para a construção/deterioração do ambiente no conto, mas também para estreitar as relações entre o espaço e a caracterização da narradora protagonista.

## 2.2 Confinamento e loucura feminina

Como apresentado anteriormente, o estudo topoanalítico abarca todas as dimensões de análise do espaço, desde o espaço mais íntimo até o social compartilhado. Sendo assim, para tratarmos da análise do espaço de enclausuramento da narradora protagonista do conto de Gilman, dissertaremos acerca do tratamento conferido às mulheres diagnosticadas com distúrbios nervosos no século XIX.

---

<sup>16</sup> Do grego *prolepsis* (antecipação). Narração ou evocação de um acontecimento ulterior em relação ao ponto da história em que estamos (NUNES, 2013, p.77).

No processo de domesticação da insanidade que ocorreu no século XIX, tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos, o confinamento em um espaço privado era visto como essencial para o tratamento dos pacientes, e com isto visava-se dar ares de terapia humanizada para aqueles que transgrediam as convenções sociais tidas como “normais” (SHOWALTER, 1991). A prática de confinamento tornou-se popular para o tratamento da insanidade, pois era vista pelos que argumentavam a seu favor na época como menos violenta, e também permitia a vigilância constante. Segundo Showalter (1991, p.69, tradução nossa),

Durante a década de 1840, a punição por meio do confinamento solitário foi amplamente difundida como uma forma efetiva e “humana” de disciplina penal em prisões modelo na Inglaterra e nos Estados Unidos, e como uma técnica útil para apaziguar pacientes em asilos “morais” para lunáticos.<sup>17</sup>

A teoria e a prática da psiquiatria vitoriana se alicerçavam nos seguintes princípios:

A “insanidade moral” redefiniu a loucura, não como perda de razão, mas como desvio do comportamento socialmente aceito. O “controle moral” substituiu supervisão rigorosa e preocupação paternal no lugar de restrição física e tratamento severo, em um esforço para reeducar o insano em hábitos de indústria, autocontrole, moderação e perseverança. A “arquitetura moral” construiu asilos planejados como ambientes terapêuticos nos quais os lunáticos poderiam ser controlados sem o uso da força e nos quais eles poderiam ser expostos a influências benevolentes<sup>18</sup> (SHOWALTER, 1991, p. 29, tradução nossa).

Esses três princípios - insanidade moral, controle moral e arquitetura moral - guiavam a prática de domesticação da insanidade, aqueles que defendiam tal prática argumentavam que assim os sujeitos tidos como loucos receberiam um tratamento digno. Contudo, o confinamento e a vigilância constante se mostraram tão perversos quanto a agressão física, pois pacientes ou detentos submetidos a esse tratamento apresentavam agravamento do seu quadro psicológico (SHOWALTER, 1991).

---

<sup>17</sup>“During the 1840’s, the punishment of solitary confinement had been widely publicized as an effective and “humane” form of penal discipline at model prisons in England and the United States, and as a useful technique for quieting patients in “moral” lunatic asylums” (SHOWALTER, 1991, p.69).

<sup>18</sup>““Moral insanity” redefined madness, not as a loss of reason, but as deviance from socially accepted behavior. “Moral management” substituted close supervision and paternal concern for physical restraint and harsh treatment, in an effort to re-educate the insane in habits of industry, self-control, moderation, and perseverance. “Moral architecture” constructed asylums planned as therapeutic environments in which lunatics could be controlled without the use of force, and in which they could be exposed to benevolent influences” (SHOWALTER, 1991, p. 29).

As mulheres estavam mais suscetíveis a um desvio da “normalidade”. Pois, no referido período, segundo Showalter (1991, p.64, tradução nossa):

Privadas de esferas de ação significativas e forçadas a se definirem apenas em relacionamentos pessoais, as mulheres tornam-se cada vez mais dependentes de suas vidas interiores, mais propensas à depressão e ao colapso nervoso.<sup>19</sup>

A esfera doméstica, para as mulheres burguesas e aristocráticas, deveria ser o local no qual elas deveriam circular por toda a vida (SHOWALTER, 1991). Quando nasciam até o casamento, deveriam estar sob a proteção e o poder da figura paterna, após se casarem, deveriam obedecer e atender fielmente às necessidades do marido. Caso se tornassem viúvas, se jovens, deveriam casar-se novamente, e se velhas, acabariam se tornando um peso para a família. De toda forma, ficariam sob o domínio do poder masculino.

Presas a esse espaço doméstico, à casa e seus cômodos, muitas mulheres definhavam devido à prisão que o lar e as exigências sociais da época se tornavam. Se definindo apenas a partir dos seus papéis sociais de filhas, mães e esposas, essas mulheres passavam por um processo de apagamento identitário como sujeitos, pois seus desejos e ambições não deveriam exceder a função que desempenhavam na sua família.

Diante disso a literatura, como em muitas ocasiões, nesse período também serviu como forma de registro, e assim de denúncia, da situação social da mulher de classe média alta daquele período. Showalter (2009b, p.165, tradução nossa) argumenta que “o cômodo privado pode se tornar o símbolo mais potente e perturbador de uma narrativa”<sup>20</sup>, e esse fato transparece nos trabalhos de autoras do século XIX. A ideia de enclausuramento, tanto psicológico quanto físico, é uma temática frequente nas obras das escritoras de língua inglesa desse período, e o espaço do quarto torna-se o lugar obscuro onde as aparências não vigoram.

Um dos espaços de confinamento domésticos mais lembrados na literatura inglesa do século XIX é o quarto no andar superior de Thornfield Hall, do romance de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847), onde a esposa de Edward Rochester, Bertha Mason, encontra-se confinada e escondida de todos. No livro de crítica feminista, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination* [A mulher louca no sótão: A mulher

---

<sup>19</sup>“Deprived of significant spheres of action and forced to define themselves only in personal relationships, women become more and more dependent on their inner lives, more prone to depression and breakdown” (SHOWALTER, 1991, p.64).

<sup>20</sup> “The private room is the novel’s most potent and disturbing symbol.” (SHOWALTER, 2009b, p.165).

escritora e a imaginação literário no século XIX] (2000), Sandra Gilbert e Susan Gubar dedicam um capítulo para a análise do romance de Charlotte Brontë, e neste, elas destacam o espaço do sótão de Thornfield, como ponto de intersecção primordial para a personagem de Jane Eyre, como vemos neste trecho:

Mais importante ainda, o sótão de Thornfield logo se torna um ponto focal complexo, onde a racionalidade de Jane (o que ela aprendeu com Miss Temple) e sua irracionalidade (sua "avidez, rebelião e raiva") se cruzam. Ela não havia até então articulado seu desejo racional de liberdade tão bem quanto quando está nas ameias de Thornfield, olhando o mundo (GILBERT;GUBAR, 2000, p. 348, tradução nossa)<sup>21</sup>.

Desta forma, testemunhamos o lugar de destaque que o espaço ocupa nessa narrativa de autoria feminina, tendo em vista que a esfera doméstica era aquela destinada às mulheres, como espaço de abrigo e, em algumas situações, de prisão. Assim, as mulheres deveriam ser enclausuradas, tanto psicologicamente quanto fisicamente, a depender do que a figura masculina a qual estavam subjugadas determinasse. Muitas mulheres diagnosticadas como histéricas apenas não desejavam viver dentro dos padrões sociais burgueses impostos, e ao tentar burlar as exigências sociais, eram aprisionadas por aqueles que detinham o poder sobre elas.

Ao propormos estudar a relação entre o confinamento e a loucura feminina no conto de Gilman, devemos ponderar o que é loucura, quem a define, e como esta condição aparece vinculada ao sujeito feminino. De acordo com Showalter (2009b, p.3, tradução nossa),

Essas duas imagens da insanidade feminina - a loucura como um dos males femininos; a loucura como sendo essencial à natureza feminina que se revela diante da racionalidade científica masculina - sugerem as duas maneiras pelas quais a relação entre mulheres e loucura foi percebida. No sentido mais óbvio, a loucura é uma doença feminina porque é vivenciada por mais mulheres do que homens. A super-representação estatística de mulheres entre os doentes mentais tem sido bem documentada por historiadores e psicólogos<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> "Even more importantly, Thornfield's attic soon becomes a complex focal point where Jane's own rationality (what she has learned from Miss Temple) and her irrationality (her "hunger, rebellion and rage") intersect. She never, for instance, articulates her rational desire for liberty so well as when she stands on the battlements of Thornfield, looking out over the world" (GILBERT;GUBAR, 2000, p. 348).

<sup>22</sup> "These dual images of female insanity - madness as one of the wrongs of woman; madness as the essential feminine nature unveiling itself before scientific male rationality - suggest the two ways that the relationship between women and madness has been perceived. In the most obvious sense, madness is a female malady because it is experienced by more women than men. The statistical overrepresentation of women among the mentally ill has been well documented by historians and psychologists" (SHOWALTER, 2009b, p.3).

Entretanto, para Felman (1975) a loucura é definida a partir de uma psiquiatria predominantemente masculina, e o que se denomina loucura é na verdade resultado de um enquadramento do estereótipo de feminilidade criado por uma sociedade patriarcal. Como Felman (1975) argumenta, a definição de loucura é concebida a partir da dicotomia razão/irracionalidade, e aos homens coube a parcela da razão, sendo, pois, as mulheres definidas a partir do sujeito masculino, a elas cabendo a irracionalidade como uma certa tendência deste sexo.

No que diz respeito às marcas de poder, Felman (1975) disserta como o sujeito do sexo masculino é imbuído de um *status* de maior importância apenas pelo fato de ser homem. E quando esse sujeito agrega ao seu gênero uma profissão de prestígio social, ele acaba por se tornar uma figura de poder quase que inquestionável, devido à influência social que exerce. Contudo, de acordo com Showalter (1991, p. 20, tradução nossa):

Na última década, no entanto, vimos o início da terceira revolução psiquiátrica no trabalho de psicólogos/as feministas e no movimento da terapia feminista. Juntos, eles/as têm insistido que as conexões culturais entre "mulheres" e "loucura" devem ser desmanteladas, que "feminilidade" não deve ser definida em termos de uma norma masculina, e que não podemos esperar progresso quando uma profissão dominada por homens determinar os conceitos de normalidade e desvio que as mulheres forçosamente devem aceitar.<sup>23</sup>

Assim, com os estudos de Showalter (1991) e Felman (1975), mesmo que as estatísticas do século XIX exponham uma expressiva quantidade de mulheres diagnosticadas como portadoras de algum distúrbio nervoso, e o quanto este número difere do de seus pares pertencentes ao sexo masculino, afirmamos que uma psiquiatria predominantemente masculina construiu uma conexão falsa que naturaliza distúrbios nervosos, como a histeria, como doenças que, ao longo das suas vidas, muito provavelmente quase todas as mulheres iriam desenvolver devido a uma tendência biológica desse sexo.

Após elucidarmos sobre as categorias de análise espacial, necessárias para podermos examinar o espaço criado por Charlotte Perkins Gilman no conto “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo], e tratarmos brevemente sobre o processo de clausura imposto a alguns sujeitos do sexo feminino no século XIX, no continente europeu e em território

---

<sup>23</sup> “In the past decade, however, we have seen the beginning of the third psychiatric revolution in the work of feminist psychologists and in the feminist therapy movement. Together these have insisted that the cultural connections between “women” and “madness” must be dismantled, that “femininity” must not be defined in terms of a male norm, and that we can expect no progress when a male-dominated profession determines the concepts of normality and deviance that women perforce must accept” (SHOWALTER, 1991, p. 20).

estadunidense, seguiremos para a seção de análise deste trabalho. Nesta, iremos investigar alguns trechos selecionados do conto com base no foco do nosso trabalho, verificando a relação entre as mudanças percebidas pela narradora protagonista no espaço que a circunda e suas alterações de ordem psíquica e emocional. Sendo assim, iremos proceder à análise baseando-nos na esquematização proposta por Antonio Candido (2006), em seu ensaio sobre a degradação espacial no romance *L'Assommoir* [A taberna] de Émile Zola. Dividindo e relacionando os trechos selecionados do conto com o espaço a que se referem - como jardim, casa e quarto, por exemplo - começaremos pelos espaços externos, e adentraremos, progressivamente, a casa e o quarto onde se encontra a narradora protagonista.

### **3 DESCORTINANDO O ESPAÇO: DO ISOLAMENTO À LOUCURA EM “THE YELLOW WALLPAPER”**

Em “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo], o espaço no qual a narradora protagonista de Gilman se encontra é uma casa de campo, sendo assim afastada de grandes centros urbanos. Localização essa que o marido da narradora protagonista, John, destaca como essencial para o processo de recuperação da esposa, pois isolada ela poderia descansar o quanto ele achasse necessário, e assim se recuperar dos seus problemas nervosos.

Desde o princípio, o marido deixa claro que toda essa mudança só ocorreu devido às necessidades da esposa, contudo a escolha do isolamento e da dieta a qual a narradora protagonista é submetida são imposições do marido. Imposições estas que a esposa tenta argumentar contra, já que não estão lhe beneficiando da forma que o marido acredita. Ela pensa que, talvez, se ela pudesse fazer algum exercício mental, como ler e escrever, ou encontrar-se com outros familiares, ela poderia ter algum estímulo para conseguir superar esses problemas nervosos. Porém, sua opinião é sempre ignorada, e uma das maiores provas de que ela, como sujeito, é despossuída de liberdade para tratar da sua condição é o fato desta narradora protagonista nem revelar o seu próprio nome, o que já indica que ela está sempre assujeitada ao marido, sem condições de afirmar a sua própria identidade.

Durante a narrativa, ela cita alguns familiares pelo nome, mas o seu nunca é mencionado. Tudo o que conhecemos é pelo seu olhar, tendo em vista que o conto é narrado em primeira pessoa. Por isso, passamos a ser testemunhas das mudanças de sua percepção do espaço durante o período de três meses no qual ela ficou na casa de campo, mudanças estas que acompanham a deterioração mental da narradora protagonista. Destacamos ainda que através da leitura do conto o/a leitor/a acompanha os relatos da narradora protagonista conforme os mesmos vão se sucedendo. Sendo assim, o seu narrar em primeira pessoa é daquela personagem que está vivendo tudo naquele exato momento, e não de uma personagem que já passou pelas experiências narradas e agora reflete sobre as mesmas. Desta forma, tomamos conhecimento de tudo o que ela está sentindo, das transformações pelas quais ela passa, junto com a narradora protagonista.

Ao apresentar a propriedade, ela destaca todo o charme de uma residência que parece estar acima do que qualquer um na posição social dela esperaria, os jardins são belos e bem

cuidados, com caramanchões que criam uma atmosfera de conto de fadas. A casa possui *design* inglês, é bem estruturada e grande, contudo, mesmo com tantos cômodos, o quarto que o marido escolheu para habitar com a esposa é um antigo quarto “infantil”, no primeiro andar da casa.

Com base na abordagem de Borges Filho (2008) percebemos que no conto de Gilman, não é possível verificar a existência de **macroespaço**; a narradora protagonista menciona que seu marido vai quase que diariamente à cidade, ou em alguns casos pernoita no espaço urbano, que fica a quase cinco quilômetros da casa de campo onde ela se encontra, mas tal espaço urbano não ocupa um lugar de destaque na narrativa, e por isso nem mesmo é descrito, não estabelecendo uma relação dicotômica com o espaço rural da casa de campo.

Desse modo, seguiremos para a averiguação do **microespaço** que a narradora protagonista de Gilman nos apresenta, composto pelo jardim, pela casa e, mais especificamente, pelo quarto, no qual ela passa a maior parte do seu tempo. Esses três espaços não são os únicos da propriedade, mas são os que são mencionados e descritos pela narradora protagonista. Nas subseções seguintes iremos direcionar nossa análise para esses três espaços - o jardim, a casa, o quarto - e o papel de parede, que é o elemento mais importante de composição espacial do quarto, cujo protagonismo se insinua já no próprio título do conto.

### 3.1 O jardim

A narradora protagonista nos apresenta o jardim nas páginas iniciais do conto, no momento em que está descrevendo a casa de campo. Ao longo da narrativa, ela relata que o marido instituiu como parte obrigatória da sua rotina caminhadas pelo jardim, como podemos verificar neste trecho: “Assim, passeio um pouco pelo jardim ou por aquela agradável alameda, sento-me à varanda sob as roseiras e fico deitada aqui em cima durante boa parte do tempo”(GILMAN, 2018, pp. 30-31)<sup>24</sup>. Passeios estes que inicialmente ela realiza de bom grado, já que assim ela pode se afastar um pouco da vigilância constante da casa e admirar aquele jardim tão bem cuidado. Contudo, conforme seu estado mental se agrava, as caminhadas são deixadas de lado e ela passa a maior parte do tempo no quarto. Como

---

<sup>24</sup>“So I walk a little in the garden or down that lovely lane, sit on the porch under the roses, and lie down up here a good deal” (GILMAN, 2016, loc. 176).

averiguaremos no decorrer da análise, conforme o estado mental da narradora protagonista torna-se mais delicado e instável, sua relação com o espaço do quarto torna-se mais profunda, abandonando, assim, as caminhadas que antes realizava pelo jardim.

No seguinte excerto, temos a primeira impressão da narradora protagonista com relação ao jardim: “E que jardim *delicioso!* Nunca vi um jardim como este - amplo e sombreado, repleto de trilhas margeadas por arbustos e vinhas com banquinhos sob elas. Havia estufas também, mas agora estão todas destruídas”(GILMAN, 2018, p. 14)<sup>25</sup>. A descrição inicial do jardim é de encantamento e contentamento por poder vislumbrar um espaço tão idílico, a narradora protagonista se encontra apaziguada e esperançosa neste trecho do conto, pelo fato do marido dedicar-lhe atenção a ponto de alugar uma propriedade para ajudá-la a se recuperar.

Em um momento posterior, a narradora protagonista novamente descreve o jardim, mas em seu discurso verificamos pequenas mudanças ao se referir a este espaço: antes de uma beleza luminosa, agora o jardim passa a ser um pouco desarmônico e dotado de sombras, enquanto ela o observa da janela do seu quarto: “De uma das janelas posso ver o jardim, os *misteriosos caramanchões repletos de sombras*, as flores exuberantes e *árvores retorcidas*” (GILMAN, 2018, p. 22, grifos nossos).<sup>26</sup> Neste trecho, podemos verificar um deslocamento da narradora protagonista; se antes, no início do conto, ela analisava o jardim enquanto caminhava neste envolta em uma aura de novidade, agora ela está observando a distância, a partir do quarto, e tem uma visão daquele espaço sem o deslumbramento inicial. A própria narradora protagonista também já passou por transformações, ela já não é mesma mulher que chegou à casa de campo e que nutria esperanças de um recomeço a partir da sua recuperação. Mais solitária e pensativa, ela observa o jardim como se refletisse sobre o fato de que algo aparentemente tão belo pudesse esconder algo em suas reentrâncias. Tal interpretação será apontada mais tarde no que concerne à mudança de percepção da narradora protagonista com relação ao seu casamento.

Já nos trechos finais do conto, ela deixa transparecer desagrado pelo jardim, ao ressaltar a disparidade entre este e o quarto “infantil”. Neste momento, ela destaca a

---

<sup>25</sup>“There is a *delicious* garden! I never saw such a garden - large and shady, full of box-bordered paths, and lined with long grape-covered arbors with seats under them. There were greenhouses, too, but they are all broken now” (GILMAN, 2016, loc. 75-82).

<sup>26</sup>“Out of one window I can see the garden - those *mysterious deep-shaded arbors*, the riotous old-fashioned flowers, and bushes and *gnarly trees*” (GILMAN, 2016, loc. 130, grifo nosso).

coloração predominante nesses dois espaços - no jardim o verde, e no quarto o amarelo, devido ao papel de parede, como podemos ver nesta passagem: “Não quero ir lá fora. Não vou fazer isso, mesmo que Jennie me peça. Pois lá fora é preciso rastejar pela terra, e tudo é *verde* em vez de *amarelo*” (GILMAN, 2018, p. 67, grifo nosso).<sup>27</sup>

O jardim passa por transformações em conformidade com as alterações nervosas da narradora protagonista, como podemos observar através das descrições que ela faz desse espaço. Com base na abordagem de Borges Filho (2008), classificamos como **cenário**, tendo em vista que foi alterado pelo homem. Mesmo podendo ser considerado o espaço mais próximo da natureza dentro da narrativa de Gilman, ali esta natureza foi condicionada e transformada para, dessa forma domesticada, ser bonita e agradável à apreciação humana.

Ao conceber o jardim como esse espaço onde a domesticação para adequação é uma regra para sua agradabilidade ao olhar do outro, percebemos essa afirmação como aplicável ao contexto social do século XIX, no que diz respeito às mulheres e sua educação, direcionada para que os sujeitos do sexo feminino suprissem as demandas domésticas e matrimoniais quando se casassem. A educação feminina era direcionada para formar boas esposas e mães que fossem verdadeiros anjos domésticos<sup>28</sup>, como se tudo que uma mulher pudesse ambicionar se resumisse a sua realização a partir da união matrimonial e em ser uma dona de casa perfeita. Dessa forma, assim como os jardins, que tem sua natureza controlada para serem admirados, as mulheres que não quisessem enveredar pela esfera doméstica deveriam, conforme iam sendo educadas, serem “podadas” até que se comportassem da forma desejada socialmente.

Ainda nessa linha de raciocínio, temos a seguinte leitura, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 419): “Em um plano superior, os jardins podem ser considerados símbolos da civilização em oposição à natureza bruta, do analisado em oposição ao não-premeditado, da ordem em oposição à desordem, do consciente em oposição ao

---

<sup>27</sup>“I don’t want to creep outside. I won’t, even if Jennie asks me to. For outside you have to creep on the ground, and everything is *green* instead of *yellow*” (GILMAN, 2016, loc. 377, grifos nossos).

<sup>28</sup> O anjo doméstico, foi um termo utilizado no período vitoriano (1830-1901) na Inglaterra que sintetizava as qualidades necessárias às mulheres para que elas fossem aceitas socialmente, qualidades como “submissão, inocência, ternura e afeição doméstica”(GREENBLATT,2006, p. 1581, tradução nossa), formando assim o arquétipo do comportamento feminino naquele período. O poeta inglês Coventry Patmore em seu poema *Angel in the House* (1854) reuniu todas as características desejáveis a uma boa mulher na sociedade vitoriana e imortaliza essa figura da mulher vitoriana recatada.

inconsciente”<sup>29</sup>. Sendo assim, o jardim é acima de tudo um espaço de civilidade, onde “comportamentos” que destoam do esperado socialmente devem ser reprimidos e suprimidos caso necessário, pois é um espaço social. Interpretando este como o lugar onde a natureza é domesticada, percebemos tal espaço como uma analogia às mulheres “domesticadas”, que devem também expor, unicamente, seu lado dócil e frágil, que coaduna com o estereótipo de feminilidade. Desta forma, o jardim não é o espaço que condiz com mulheres que nutrem ambições outras além de uma união matrimonial e maternidade. Estas são recriminadas e repreendidas por tais planos contraventores, e ainda por se mostrarem ousadas a ponto de explicitar tais pensamentos.

Como afirma Borges Filho (2008), ao somarmos um clima psicológico ao cenário teremos então a configuração de um **ambiente**. A narradora protagonista nos apresenta um *delicioso* jardim no início da narrativa, e no final percebemos o asco que ela sente por aquele espaço, predominantemente verde. Como afirmamos anteriormente, o estado psicológico dela passa por alterações, e podemos verificá-las na maneira como ela percebe o espaço do jardim. Antes um ambiente idílico, quando a narradora protagonista chega à casa de campo cheia de paixão pela vida e esperança de recuperação, ela deixa transparecer sua vivacidade inicial ao usar o adjetivo *delicioso*, e no final do conto, quando esta se encontra totalmente perturbada pelo quarto “infantil” e seu papel de parede, ela demonstra aversão ao jardim. Diante disso, é possível relacionar tal espaço com o conceito de Lins (1976) de **ambientação reflexa**, tendo em vista que as transformações que ocorrem no jardim são relatadas através do olhar da personagem e não implicam em uma ação direta da narradora protagonista, são apenas relatadas para o/a leitor/a. A sua atitude com relação ao jardim é passiva, ela apenas o observa, a sua reação quando registrada é interna. Dessa forma, ela não executa ação direta naquele espaço para modificá-lo, como o faz no espaço do quarto “infantil”, como verificaremos mais tarde.

No que concerne às significações possíveis e coerentes com a nossa análise sobre o espaço do *jardim*, podemos fazer uma referência à concepção de paraíso cristã nesse contexto, pois como afirmam Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 418, tradução nossa): “Os jardins são um símbolo do Paraíso Terreno, do Cosmos do qual é o centro, do Paraíso

---

<sup>29</sup>“On a higher plane, gardens may be regarded as symbols of civilization as opposed to raw nature, of the considered as opposed to the unpremeditated, of order as opposed to disorder and of the conscious as opposed to the unconscious” (CHEVALIER;GHEERBRANT, 1996, p. 419 ).

Celestial do qual é uma prefiguração e dos estados espirituais que correspondem ao desfrute do Paraíso.”<sup>30</sup>. Tal descrição coaduna com as percepções iniciais da narradora protagonista sobre o espaço do jardim, sobre como ela usufrui das caminhadas rotineiras pelas alamedas dele, seguindo as recomendações do esposo, e como inicialmente ela apresenta a sua união conjugal como perfeita, tendo em vista o quão dedicado é o seu marido. Porém, conforme a narrativa avança, a fachada conjugal vai desmoronando, tanto para ela quanto para o/a leitor/a.

Conforme acompanhamos seus relatos, quase que diários, notamos o quanto a narradora prefigura como uma espécie de “coisa” para o marido, no sentido de ter sua subjetividade capturada pelo mesmo e ser deixada de lado em uma casa, que se assemelha muito a uma casa de repouso para pessoas com distúrbios nervosos, enquanto o esposo passa boa parte do dia fora. E conforme ela passa tanto tempo sozinha e isolada na casa, um sentimento de raiva pelo esposo começa a surgir: “Às vezes tenho uma raiva irracional de John. Estou certa de que não era tão sensível antes. Acho que isso tem a ver com meus nervos”(GILMAN, 2018, p. 15)<sup>31</sup>. Sentimento este que a narradora protagonista tenta sufocar, tendo em vista que ela vê essa raiva como algo impróprio, pois ela acredita que o seu marido só está lhe tratando da melhor maneira possível, tendo em vista que ele aparenta estar extremamente preocupado com a indisposição nervosa da esposa: “(...) ele se ocupa por completo de meus cuidados, e, portanto, sinto-me uma ingrata por não lhe dar mais valor”(GILMAN, 2018, p. 16)<sup>32</sup>. Podemos também aferir que a influência do marido é tão poderosa sobre a narradora protagonista que até mesmo suas opiniões encontram-se, em alguns momentos, influenciadas por ele, como podemos observar no seguinte trecho “Mas John diz que, se me sinto assim, acabarei perdendo autocontrole - portanto, faço um esforço para me conter, ao menos diante dele, e isso me deixa muito cansada” (GILMAN, 2018, p. 15)<sup>33</sup>.

Ainda no que diz respeito ao simbolismo do *jardim*, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 418, tradução nossa) “(...) os jardins não são apenas mundos em

---

<sup>30</sup>“Gardens are a symbol of the Earthly Paradise, of the Cosmos of which it is the centre, of the Heavenly Paradise of which it is a prefiguration and of those spiritual states which correspond to the enjoyment of the Paradise” (CHEVALIER;GHEERBRANT, 1996, p. 418 ).

<sup>31</sup>“I get unreasonably angry with John sometimes. I’m sure I never used to be so sensitive. I think it is due to this nervous condition” (GILMAN, 2016, loc. 82).

<sup>32</sup>“ (...) he takes all care from me, and so I feel basely ungrateful not to value it more” (GILMAN, 2016, loc. 88).

<sup>33</sup>“But John says if I feel so, I shall neglect proper self-control, so I take pains to control myself - before him, at least, and that makes me very tired” (GILMAN, 2016, loc. 82-88).

miniatura, mas a natureza restaurada ao seu estado original e convites aos seres humanos para restaurarem também suas naturezas originais”<sup>34</sup>. As caminhadas pelo jardim que a narradora protagonista deveria realizar eram parte do tratamento prescrito pelo marido, para que ela pudesse recuperar-se da sua indisposição nervosa, voltando assim a ser uma esposa e mãe ideal, já que tais funções eram creditadas como essenciais e pertencentes à natureza dos sujeitos do sexo feminino naquele período (SHOWALTER, 1991). Sendo assim, ser uma boa esposa e mãe era visto, socialmente, como algo congênito às mulheres. Dessa forma, o jardim, como espaço no qual a natureza é controlada e modificada para estar de acordo com os padrões sociais, também é o espaço onde a narradora protagonista deveria inspirar-se para voltar ao estado que o marido lhe creditava como natural, o de uma dona de casa exemplar e cuidadora, lugar oposto ao que ocupava naquele momento, visto que, ao invés de cuidar do seu bebê e do marido, ela estava sendo cuidada ao ser acometida por uma “(...) depressão nervosa passageira – uma ligeira propensão à histeria” (GILMAN, 2018, p. 12)<sup>35</sup>, segundo o marido.

Deste modo, o jardim aparece como um espaço no qual a civilidade e as normas sociais ancoram a narradora protagonista ao senso do comportamento social que deve ser mantido, onde o seu lado mais “selvagem” deveria ser esquecido e onde ela deveria se portar como uma dama com seus passeios casuais pelo jardim. O jardim se opõe, assim, ao espaço do quarto, como analisaremos mais tarde, que é o espaço da angústia e da loucura. Ao deixar de lado as caminhadas que realizava pelo jardim e escolher permanecer no quarto “infantil”, percebemos o quanto o estado mental da narradora protagonista se encontra instável.

O jardim, bem cuidado como o da casa de campo onde a narradora protagonista se encontra, é um lembrete de que mesmo a natureza, que pode simbolizar a liberdade e a vida, pode ser controlada para se tornar mais atrativa aos olhos daqueles que a dominam. E ao falarmos de natureza, percebemos essa como uma entidade feminina, a Mãe Terra, pois de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 331, tradução nossa) “Todas as criaturas femininas compartilham a natureza da Terra. A Terra simboliza a maternidade - a Mãe Terra - dando vida e a recebendo de volta”<sup>36</sup>, a partir dela a vida é gerada e se desenvolve ao seu

---

<sup>34</sup> “(...) gardens are not merely miniature worlds, but nature restored to its original state and invitations to human beings to restore their original natures, too” (CHEVALIER;GHEERBRANT, 1996, p. 418).

<sup>35</sup> “(...) temporary nervous depression - a slight hysterical tendency” (GILMAN, 2016, loc. 67).

<sup>36</sup> “All female creatures share the nature of Earth. The Earth symbolizes motherhood - Mother Earth - giving life and receiving it back” (CHEVALIER;GHEERBRANT, 1996, p. 331).

redor. Por ser uma figura simbólica do feminino, essa *natureza* domesticada, representada pelo *jardim* no conto, estabelece uma relação direta com a narradora protagonista de Gilman que, assim como o *jardim*, está sendo controlada para se adequar ao que lhe é exigido socialmente. Sendo assim, a narradora protagonista deve reprimir a sua natureza “selvagem” para se ajustar a suas obrigações como esposa e mãe, pois a sua natureza também está sendo domesticada e vigiada.

Mesmo parecendo um local de refúgio onde a narradora protagonista poderia passear, quando autorizada, ressaltamos que do primeiro andar da casa é possível ter uma visão ampla do jardim, pois, como a própria narradora relata, ela consegue vê-lo amplamente da sua janela. Desta forma, mesmo durante as suas caminhadas, ela não consegue evitar ser observada, e apenas quando está no quarto ela tem certeza de que ninguém a observa diretamente. Assim, com o avançar da narrativa, averiguamos que a narradora protagonista começa a evitar as caminhadas pelo jardim, e já não se compraz tanto em observar este espaço. No trecho a seguir, já verificamos a sua predileção pelo quarto: “Não quero ir lá fora. Não vou fazer isso, mesmo que Jennie me peça. Pois lá fora é preciso *rastejar* pela terra, e tudo é *verde* em vez de *amarelo*” (GILMAN, 2018, p. 67, grifos nossos).<sup>37</sup>

Ao ressaltar seu desagrado pelo jardim, a narradora protagonista revela uma ação de cunho animalesco indicada pelo verbo *rastejar*, ação esta que a personagem acaba revelando que pratica rotineiramente, como podemos ver neste trecho: “Sempre tranco a porta quando rastejo durante o dia. Não posso rastejar durante a noite, pois sei que John imediatamente suspeitaria de alguma coisa”(GILMAN, 2018, p. 58)<sup>38</sup>. Demonstrando o quanto a sua condição humana se deteriorou ao ser isolada naquela propriedade e ver seu estado psicológico piorar cada vez mais, ela se assemelha a um animal encurralado e aprisionado na casa de campo, que após tentar suportar o que estava lhe sendo imposto acaba enlouquecendo.

Ao usar o adjetivo *delicioso* para se referir ao jardim, no seguinte trecho “E que jardim *delicioso!* Nunca vi um jardim como este - amplo e sombreado, repleto de trilhas margeadas por arbustos e vinhas com banquinhos sob elas.”(GILMAN, 2018, p. 14)<sup>39</sup>,

---

<sup>37</sup>“I don’t want to creep outside. I won’t, even if Jennie asks me to. For outside you have to *creep* on the ground, and everything is *green* instead of *yellow*” (GILMAN, 2016, loc. 377, grifos nossos).

<sup>38</sup>“I always lock the door when I creep by day-light. I can’t do it at night, for I know John would suspect something at once” (GILMAN, 2016, loc. 321).

<sup>39</sup>“There is a *delicious* garden! I never saw such a garden - large and shady, full of box-bordered paths, and lined with long grape-covered arbors with seats under them” (GILMAN, 2016, loc. 75-82).

ressaltamos o destaque que a narradora protagonista dá ao mesmo, e relacionamos o uso desse adjetivo com a esperança que nutria, inicialmente, de que pudesse recuperar-se do quadro nervoso no qual se encontrava. A protagonista era uma mulher que, provavelmente, nutria a vontade de se restabelecer e de poder viver plenamente. Ela mesma verbaliza o desejo de deixar de ser um peso para o marido e de poder voltar a desempenhar suas funções de dona de casa, esposa e mãe, como podemos ver nesse trecho: “Fico tão triste de não poder cumprir meus deveres! Queria tanto ajudar John, ser para ele uma fonte de apoio e conforto, e, no entanto, eis-me aqui, convertida num fardo” (GILMAN, 2018, p. 20)<sup>40</sup>.

Ainda como um elemento de composição do espaço do jardim, “Havia *estufas* também, mas agora estão todas destruídas” (GILMAN, 2018, p. 14, grifo nosso)<sup>41</sup>. Essa é a única observação da narradora protagonista a respeito desses elementos de composição espacial, que assinalam para um possível sinal de abandono da propriedade. Uma estufa é uma estrutura que serve para proteger plantas que possuem uma constituição mais delicada, ou que não pertencem à flora local, das intempéries e variações climáticas, sendo assim, um lugar no qual cuidados extras devem ser dedicados para aqueles seres considerados de constituição mais delicada que a maioria. Nessas estufas podemos enxergar, metaforicamente, o que o espaço da casa de campo e do quarto “infantil” são para a narradora protagonista, visto que, assim como plantas mais frágeis, a narradora protagonista é “abrigada” naquele espaço, a casa de campo, escolhido pelo marido para que ela possa se recuperar. Contudo, o tratamento imposto, que não leva em consideração a opinião da paciente, mostra-se sufocante e agonizante.

Ao demonstrar seu desagrado pelo jardim, ela destaca a cor predominante neste espaço, contrapondo assim o verde e o amarelo. Podemos averiguar, dentre as significações da cor verde, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 451, tradução nossa), que: “Verde é a cor da esperança, da força e da longevidade”<sup>42</sup>, correspondendo assim ao estado inicial da narradora protagonista de esperança com relação à melhora do seu estado nervoso com o auxílio daquele espaço alugado pelo marido que poderia lhe ser benéfico, mesmo que não tivesse sido uma opção sua.

---

<sup>40</sup> “It does weigh on me so not to do my duty in any way! I meant to be such a help to John, such a real rest and comfort, and here I am a comparative burden already!” (GILMAN, 2016, loc. 110).

<sup>41</sup> “There were *greenhouses*, too, but they are all broken now” (GILMAN, 2016, loc. 75-82, grifo nosso).

<sup>42</sup> “Green is the colour of hope, of strength and of longevity” (CHEVALIER;GHEERBRANT, 1996, p. 451).

Porém, como afirmamos, no trecho final do conto, ela demonstra preferência pelo espaço no qual o amarelo é a cor predominante, cor que se contrapõe ao verde. Se o segundo representa esperança, longevidade e vida, o primeiro possui um significado bem oposto, tendo em vista que pode ser interpretado como a cor que “anuncia a decrepitude, a velhice e a aproximação da morte e, finalmente, o amarelo se torna um substituto para o preto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 1138, tradução nossa)<sup>43</sup>. Assim sendo, conforme seu estado psíquico se torna mais instável, e sua relação com o quarto e o papel de parede evolui, ela evita o espaço do *jardim*, que é majoritariamente verde.

Os tons esverdeados também coadunam com o período primaveril, no qual as plantas e a natureza como um todo voltam a ser abraçadas pelo sol após o inverno, e assim florescem e resplandecem de vida. Enquanto o verde simboliza a primavera, os tons amarelados correspondem ao outono, momento em que após florescer e frutificar, as plantas começam a se preparar para enfrentar o inverno novamente. Conforme o estado mental da narradora protagonista se deteriora, ela se sente mais envolvida pelo amarelo, desprezando o verde, abraçando o papel de parede amarelo e se integrando a ele. Dessa forma, ela se desgarrá do que o verde e o jardim primaveril representam para mergulhar na imensidão amarelada e outonal do quarto.

### 3.2 A casa

Uma casa pode ser vista como um templo da união familiar, lugar onde se alicerça a felicidade dos sujeitos que integram o núcleo doméstico, pois antes inabitada, com a chegada de novos locatários, uma propriedade torna-se importante para aqueles que estão abrigados em seu interior. No conto, a casa onde a narradora protagonista de Gilman se encontra é pouco mencionada, não temos grandes blocos textuais com descrição desse espaço, pois a narradora protagonista encontra-se isolada no quarto “infantil” do primeiro andar da casa, dessa forma, pouco conhecemos sobre os outros cômodos do domicílio.

Contudo, nas linhas referentes a este espaço que a narradora protagonista nos concede, podemos averiguar que trata-se de uma casa relativamente grande e bonita, como percebemos neste trecho:

---

<sup>43</sup>“It also heralds decrepitude, old age and the approach of death, and ultimately yellow becomes a substitute for black” (CHEVALIER;GHEERBRANT, 1996, p. 1138).

É muito raro que pessoas comuns, como John e eu, consigam alugar propriedades ancestrais para o verão.

Uma mansão colonial, uma herdade, eu diria mesmo uma casa assombrada, e galgaria o ápice da felicidade romântica - mas isso seria pedir demais do destino! (GILMAN, 2018, p. 11).<sup>44</sup>

No que se refere ao espaço da *casa*, temos uma **ambientação reflexa**, conforme afirma Lins (1976, p. 83-84), pois esta “(...) como que incide sobre a personagem, não implica numa ação.”. A personagem demonstra seu contentamento com aquele espaço e sua admiração pelo fato de o marido ter conseguido alugar tal propriedade, contudo não é possível saber se outros cômodos, além do quarto “infantil”, passam por transformações em consonância com as alterações psicológicas da narradora protagonista, o que caracterizaria uma ambientação dissimulada (LINS, 1976).

Portanto, pelo fato de ser uma construção projetada e produzida pelo ser humano, este espaço se enquadra como um **cenário** e uma **paisagem cultural** (BORGES FILHO, 2008), pois a partir da leitura da sua descrição é possível inferirmos que está destinado a ser habitado por aqueles que possuem certo poder aquisitivo. Desta forma, uma das funções deste espaço no conto de Gilman é de apontar o contexto socioeconômico no qual a personagem se enquadra. Até mesmo a narradora protagonista se compraz ao relatar que, talvez, pequenos burgueses como ela e o marido tiveram grande sorte em poder alugar tal propriedade, e por isso ela acredita que existe algo de errado com a casa:

De todo modo, digo com orgulho que há algo *estranho* nela.

Do contrário, por que a teriam alugado por tão pouco? E por que teria ficado desocupada por tanto tempo?<sup>45</sup> (GILMAN, 2018, p. 11, grifo nosso).

Podemos assim confirmar que a narradora protagonista, mesmo com o encantamento inicial despertado pela casa de campo, ainda nutre certa suspeita pela mesma, e talvez a sua desconfiança não fosse maior porque ela confiava na opinião do marido, que via com descrença qualquer suspeita sobre a residência, argumentando que permanecer naquela propriedade pelo período de três meses seria benéfico para a esposa, pois a partir do isolamento proporcionado pela localização da casa ela conseguiria se recuperar da sua

---

<sup>44</sup>“It is very seldom that mere ordinary people like John and myself secure ancestral halls for the summer. A colonial mansion, a hereditary estate, I would say a haunted house, and reach the height of romantic felicity - but that would be asking too much of fate!” (GILMAN, 2016, loc. 54 ).

<sup>45</sup>“Still I will proudly declare that there is something *queer* about it. Else, why should it be let so cheaply? And why have stood so long untenanted?” (GILMAN, 2016, loc. 54, grifo nosso).

indisposição nervosa. Na passagem a seguir, a narradora protagonista comenta um pouco sobre a localização da casa e a estrutura física da propriedade:

Que lugar maravilhoso! É bastante isolado e afastado da estrada, a cerca de cinco quilômetros da aldeia. Remete-me às propriedades inglesas sobre as quais lemos nos livros, pois tem sebes e *muros e portões que podem ser trancados*, e várias casinhas separadas para os jardineiros e os outros (GILMAN, 2018, p. 14, grifo nosso).<sup>46</sup>

A partir desta passagem, podemos aferir que a descrição que a narradora protagonista faz da *casa* é muito similar aos asilos morais ingleses e estadunidenses do século XIX, pelo fato de ser uma propriedade de grandes dimensões, afastada de centros urbanos, sendo assim isolada e que possui janelas gradeadas no quarto “infantil”, onde a narradora protagonista se encontra, como podemos averiguar neste trecho: “Creio que a princípio foi um quarto infantil, depois sala de brinquedos e ginásio, pois as janelas são *gradeadas* e há *argolas e coisas do tipo nas paredes*” (GILMAN, 2018, p. 12, grifos nossos)<sup>47</sup>. Podemos perceber nessa sua descrição uma prolepse espacial, pois se assemelha a um asilo para lunáticos, ou casa de repouso, o que condiz com a evolução da patologia nervosa da narradora protagonista no avançar da narrativa. Ao passar tanto tempo no espaço do quarto “infantil”, a debilidade emocional da narradora protagonista se agrava, e no final do conto ela sucumbe à loucura e ali vislumbramos a sua morte simbólica.

No excerto a seguir, ela revela que a casa conta com um número considerável de quartos: ““Então vamos lá para baixo”, pedi. “Há cômodos tão bonitos.””(GILMAN, 2018, p. 21)<sup>48</sup>, dessa forma, ressaltamos que a casa é uma residência ampla. E para ilustrar tal similaridade, temos, a seguir, a imagem de um asilo para lunáticos que seguia os padrões ingleses do século XIX:

---

<sup>46</sup>The most beautiful place! It is quite alone, standing well back from the road, quite three miles from the village. It makes me think of English places that you read about, for there are hedges and *walls and gates that lock*, and lots of separate little houses for the gardeners and people (GILMAN, 2016, loc. 75).

<sup>47</sup> It was nursery first and then playroom and gymnasium, I should judge; for the windows are *barred* for little children, and there are *rings and things in the walls* (GILMAN, 2018, loc. 95).

<sup>48</sup>““Then do let us go downstairs,” I said. “There are such pretty rooms there.””(GILMAN, 2016, loc. 123).



Figura 1: Asilo para lunáticos de Port Arthur em New Norfolk, Austrália. Foi inaugurado em 1832, e deveria ser uma instituição modelo na então colônia britânica (PIDDOCK, 2007).

A escolha e o isolamento da esposa no quarto “infantil” é uma total imposição do marido, pois é verificável a possibilidade de mudança do casal para outros cômodos da casa. O isolamento e a vigilância constante sobre a narradora protagonista remetem à política de domesticação da insanidade incentivada no período vitoriano (SHOWALTER, 1991). Essa símile pode ser claramente notada no que concerne à *arquitetura moral* (SHOWALTER, 1991), pois mesmo que a narradora protagonista acredite que o exercício mental e a socialização com outros familiares seriam mais eficientes para sua condição nervosa, o marido apenas ignora as opiniões da esposa e escolhe uma propriedade afastada de tudo e todos. Na casa, a narradora protagonista tem contato apenas com o marido e sua cunhada, dessa forma, toda e qualquer influência é exercida apenas por eles, principalmente pela figura do marido. Este exerce o *controle moral*, ao vigiar cada passo da narradora protagonista, como ela afirma: “John é muito atencioso e amável, não permite que eu dê um passo sequer sem instruções especiais” (GILMAN, 2018, p. 15).<sup>49</sup> Dessa forma, essas afirmações

---

<sup>49</sup>“He is very careful and loving, and hardly lets me stir without special direction” (GILMAN, 2016, loc. 88).

coadunam com a nossa hipótese de leitura do espaço da *casa* como semelhante a um asilo moral daquele período.

A casa é “um símbolo feminino no sentido de ser um santuário, a mãe, a proteção ou o útero”(BACHELARD, 1948, p. 14 apud CHEVALIER;GHEERBRANT, 1996, p. 531, tradução nossa)<sup>50</sup>, se relacionando com o feminino de forma direta e única. Por se mostrar tão conectado com o feminino, a casa e suas obrigações administrativas parecem sempre estar vinculadas as funções que as mulheres devem desempenhar brilhantemente, como algo que está na natureza delas. Logo, ao pensarmos na narradora protagonista de Gilman, temos uma mulher que está em falta com as funções que deveria desempenhar, pois devido a sua debilidade nervosa, ao invés de ser cuidadora, cuidar da casa, do marido e do bebê, ela acaba assumindo o lugar do ser que precisa de cuidados, estando, dessa forma, aquém das habilidades designadas ao seu sexo.

Se a casa pode ser um santuário, lugar de proteção, isso não se aplica à casa de campo onde a narradora protagonista se encontra, pois este espaço assume ares de prisão física e mental para a personagem. Com a vigilância constante do marido, John, e da sua cunhada, Jennie, cada passo da narradora protagonista é vigiado e controlado, e apenas no quarto “infantil” ela parece estar mais protegida dos olhares deles.

### 3.3 O quarto

O quarto criado por Gilman tornou-se um símbolo do aprisionamento físico e mental ao qual as mulheres eram submetidas (SHOWALTER, 1991), denunciando as formas de cerceamento que eram impostas às mulheres daquele período. Como Showalter (2009b, p.165, tradução nossa) afirma, “o cômodo privado pode se tornar o símbolo mais potente e perturbador de uma narrativa”<sup>51</sup>. Essa sua afirmação surge da premissa da ampla utilização dessa metáfora, da relação entre quarto e aprisionamento feminino, entre as escritoras inglesas do século XIX. Podemos lembrar, por exemplo, o quarto no último andar de Thornfield Hall no romance de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847), espaço onde a primeira esposa de Edward Rochester, Bertha Mason, diagnosticada como louca, estava aprisionada,

---

<sup>50</sup> “a feminine symbol in the sense of being a sanctuary, the mother, protection or the womb” (BACHELARD, 1948, p. 14 apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 531).

<sup>51</sup>“The private room is the novel’s most potent and disturbing symbol” (SHOWALTER, 2009b, p.165).

numa situação similar à da narradora protagonista de Gilman, no conto aqui analisado. Dessa forma, podemos afirmar que existem pontos em comum entre o romance *Jane Eyre* (1847) e o conto “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo] (1892): o aprisionamento feminino, motivado pelo desenvolvimento de uma suposta patologia nervosa, a imposição desse enclausuramento pelo então esposo de cada personagem, e o fato de o espaço escolhido ser um quarto no andar superior da casa.

A narrativa de Charlotte Brontë, como o título do romance sugere, é centrada na personagem Jane Eyre, dessa forma, temos poucas informações sobre a personagem de Bertha Mason. Já no conto de Charlotte Perkins Gilman, temos uma situação contrária, pois passamos a conhecer o espaço e as suas personagens a partir do ponto de vista da narradora protagonista, estando assim em contato direto com as suas alterações na percepção do espaço. Por isso, no espaço do *quarto* podemos averiguar mudanças maiores do que aquelas apontadas na análise do *jardim* e da *casa*, visto que é neste cômodo da casa, no quarto “infantil”, que a narradora protagonista permanece boa parte do enredo. A partir deste cômodo e seu papel de parede, que será analisado na subseção seguinte, podemos elucidar, mais detalhadamente, a consonância entre a degradação mental da narradora protagonista e o espaço, neste conto.

A narradora protagonista de Gilman comenta sobre a localização do quarto onde ela e o marido irão ficar: “Assim, ficamos com o quarto infantil no andar de cima” (GILMAN, 2018, p. 16).<sup>52</sup> Mesmo que no conto não esteja explícito quantos andares tem a casa, a partir deste excerto sabemos que ela e o marido se encontram no cômodo disposto na parte mais alta. Como já mencionado, o fato deste quarto ser no andar superior da casa e não no térreo nos revela um ponto de intersecção importante. Como mencionado no capítulo anterior, Gilbert e Gubar (2000) dedicam um capítulo do seu livro à análise do romance *Jane Eyre* a partir de pressupostos teóricos feministas, e na sua análise elas interpretam o espaço do sótão em Thornfield Hall como um espaço de intersecção importante para a protagonista. Tal leitura coaduna com a nossa interpretação do espaço do *quarto infantil*, pois assim como o sótão de uma casa, esse espaço também é localizado no piso superior da residência.

É nesse espaço também, assim como ocorre em *Jane Eyre*, que a narradora protagonista de Gilman irá travar a luta interna entre a sua parcela racional e o seu lado irracional. Isolada no quarto “infantil”, percebemos o agravamento da patologia nervosa da

---

<sup>52</sup>“So we took the nursery at the top of the house” (GILMAN, 2016, loc. 95).

narradora protagonista, sendo assujeitada ao marido e, como paciente do mesmo, sendo totalmente impotente em opinar sobre como se sente em relação ao tratamento prescrito por ele. A narradora protagonista acaba saindo da sua situação inicial, quando ainda tem esperanças de conseguir recuperar-se, degradando-se, devido ao abandono e isolamento no qual padece, e passando por um processo de animalização, também como resultado do tratamento a ela conferido.

Primeiramente, assim como nas duas subseções anteriores, iniciaremos a nossa análise pelos conceitos teóricos da topoanálise. Conforme o enredo vai avançando percebemos as transformações que ocorrem neste cômodo, o *quarto infantil*. Nas linhas iniciais do conto, podemos notar um certo descontentamento da narradora protagonista com este espaço, e essa insatisfação aumenta a ponto de ela sugerir ao marido que eles se mudem para outro quarto no térreo da casa. Contudo, sua sugestão é apenas ignorada, e o desconforto inicial de estar naquele espaço, conforme o tempo passa, é substituído pela curiosidade que se instala na mente da narradora protagonista conforme esta se vê confinada ao *quarto*. E ao passar tanto tempo observando o quarto e seu papel de parede, ela começa a relatar que percebe certas mudanças nos mesmos, coisas que só ela é capaz de notar.

Tais mudanças coadunam com a degradação psicológica da narradora protagonista, pois estão em conformidade com as mudanças do estado mental dela, que se torna mais frágil e distante da realidade, ficando mais claro que o quarto “infantil” era na verdade um quarto de asilo desde o princípio. Sendo assim, retomando Borges Filho (2008), podemos apontar uma **ambientação dissimulada** no que se refere a este espaço, visto que neste tipo de ambientação o espaço e a ação estão entrelaçados. As ações concretas da narradora protagonista são inferiores às suas ações mentais, pois é a partir dos pensamentos da personagem que conhecemos as mudanças que ela alega surgirem no quarto conforme ela o vigia, principalmente à noite. Ela observa um espaço que passa por modificações devido à atenção extrema que ela lhe dedica, ou seja, essas mudanças surgem devido à observação da narradora protagonista. Contudo, nas linhas finais do conto, a transformação física daquele espaço ocorre através da sua ação direta, quando a personagem decide remover o papel de parede das paredes do quarto.

Sendo o *quarto infantil* um dos cômodos da casa de campo, este é classificado como **cenário** ao recorremos a terminologia de Borges Filho (2008), é a partir dele que podemos notar a dinâmica do relacionamento entre a narradora protagonista e o seu marido, que não

deixa de ser uma espécie de espelhamento das relações sociais de gênero do contexto sócio-histórico do conto. Nesta dinâmica, a narradora protagonista é assujeitada às vontades do marido, sua opinião tanto com relação ao seu quadro clínico quanto à escolha do quarto, por exemplo, são descartadas por ele. Este representa uma figura de poder dentro da narrativa de Gilman, pois além ser homem e marido da personagem, ele também é médico, e, desta forma, é investido de poder social devido às suas marcas de poder (FELMAN, 1975). Achando-se no papel de marido da narradora protagonista, no contexto do século XIX, é sabido que este sujeito tem todo o controle sobre a vida da esposa, e sua autoridade é inquestionável, pois a ele socialmente foi delegado este controle a partir do enlace matrimonial.

Ao projetar no espaço do *quarto infantil* os seus pensamentos e anseios devido ao ócio intelectual que lhe foi imposto, pois o marido e outros familiares acreditam que reside na escrita e na leitura a origem de seus distúrbios nervosos, a narradora protagonista acaba por empregar figurativizações naquele espaço. E essas figurativizações fazem surgir o **ambiente**, sendo este a soma do espaço do cenário com um clima psicológico (BORGES FILHO, 2008). Para averiguarmos as modificações pelas quais o *quarto infantil* passa, iremos comparar os trechos de descrição deste espaço no início do conto, e depois os do final. Primeiramente, vamos observar os trechos dispostos no início do conto:

Trata-se de um quarto amplo e arejado que ocupa quase todo o andar, com janelas por toda a volta e abundância de ar e luz. Creio que a princípio foi um quarto infantil, depois sala de brinquedos e ginásio, pois as janelas são gradeadas e há argolas e coisas do tipo nas paredes.

A tinta e o papel de parede dão a impressão de que funcionou aqui uma escola para meninos. Grandes pedaços do papel foram arrancados acima da cama, até onde consigo alcançar, e também do outro lado do quarto, perto do chão. Nunca na vida vi um papel tão feio (GILMAN, 2018, pp. 16-17).<sup>53</sup>

No seu primeiro contato com o quarto, a narradora protagonista ressalta certas qualidades, pois este é bem arejado e espaçoso, tendo em vista que se encontra no primeiro andar da casa, e suas janelas fazem com que o sol possa iluminar boa parte do espaço. Contudo, ela ressalta o fato de as janelas serem gradeadas, e argumenta que talvez por isso

---

<sup>53</sup>“It is a big, airy room, the whole floor nearly, with windows that look all ways, and air and sunshine galore. It was nursery first and then a playroom and gymnasium, I should judge; for the windows are barred for little children, and there are rings and things in the walls.

The paint and the paper look as if a boys’ school had used. It is stripped off - the paper - in great patches all around the head of my bed, about as far as I can reach, and in a great place on the other side of the room low down. I never saw a worse paper in my life” (GILMAN, 2016, loc. 95).

aquele quarto devia ter sido usado por crianças, ressaltando que o que mais a incomoda naquele cômodo é o papel de parede. Este se encontra bem destruído, ação que ela acredita que foi cometida por crianças que frequentavam aquele espaço. Nos trechos a seguir, ela continua suas observações acerca do espaço:

A mobília nesse quarto, porém, carece de harmonia, pois tivemos de trazê-la do andar de baixo. Acho que tiveram de tirar todas as coisas do quarto quando ele funcionava como sala de brinquedos, e isso não me espanta! Nunca vi tanta destruição quanto a que as crianças provocaram aqui (GILMAN, 2018, p. 25).<sup>54</sup>

O papel de parede, como já disse, foi arrancado em vários pontos, mesmo a cola sendo forte - além de ódio, elas devem ter tido muita perseverança. O piso, por sua vez, está cheio de riscos, sulcos e farpas, o próprio reboco foi arrancado aqui e ali, e a cama enorme e pesada, que foi tudo que encontramos no quarto parece uma sobrevivente da guerra. Mas não me importo com nada disso - apenas com o papel (GILMAN, 2018, p. 25).<sup>55</sup>

A narradora protagonista continua argumentando que aquele cômodo só poderia ter sido usado por crianças, seja como quarto infantil e de brinquedos, ou como um ginásio, pois só desta forma para justificar tamanha destruição presente naquele espaço. Tal destruição não se limitava apenas ao papel de parede, mas se encontrava no chão do quarto e também na cama, que por sinal era parafusada ao chão, e sua cabeceira possuía marcas que mais tarde saberemos que foram marcas deixadas por dentes, como podemos ver neste trecho: “A armação da cama está bastante corroída!” (GILMAN, 2018, p. 65).<sup>56</sup> O quarto possuía um aspecto desolador, um ambiente constituído apenas pela cama, e a sua estrutura de alvenaria das paredes, com janelas gradeadas que endossam ainda mais o seu aspecto de prisão. Ademais, o chão com marcas demonstrava o grau de desespero de alguém que possivelmente ocupou aquele espaço no passado.

Nos excertos a seguir, é perceptível o quão frágil o estado mental da narradora protagonista está se tornando, e como o marido continua controlando os seus movimentos:

Tenho a impressão de que não vale a pena esforçar-me por nada, e estou ficando terrivelmente impaciente e lamuriosa.  
Choro por qualquer coisa, e a maior parte do tempo.

---

<sup>54</sup>“The furniture in this room is no worse than inharmonious, however, for we had to bring it all from downstairs. I suppose when this was used as a playroom they had to take the nursery things out, and no wonder! I never saw such ravages as the children have made here” (GILMAN, 2016, loc. 148).

<sup>55</sup>“The wall-paper, as I said before, is torn off in spots, and it sticketh closer than a brother - they must have had perseverance as well as hatred. Then the floor is scratched and gouged and splintered, the plaster itself is dug out here and there, and this great heavy bed which is all we found in the room, looks as if it had been through the wars. But I don't mind it a bit - only the paper” (GILMAN, 2016, loc. 148-155 ).

<sup>56</sup>“ This bedstead is fairly gnawed!” (GILMAN, 2016, loc. 355).

Naturalmente, não faço isso quando John ou qualquer outra pessoa está por perto, apenas quando estou sozinha (GILMAN, 2018, p. 30).<sup>57</sup>

Agora, na maior parte do tempo, sinto uma preguiça terrível, e me deito com muita frequência.

John diz que não devo perder as forças e me faz tomar óleo de fígado de bacalhau e muitos tônicos e afins, para não falar de cerveja e vinho e carne malpassada (GILMAN, 2016, pp. 35-36).<sup>58</sup>

A narradora protagonista se encontra totalmente a mercê do tratamento que o marido lhe confere. Além de acreditar que ele está tentando tratá-la da melhor forma possível, ela já não tem mais forças para argumentar contra isso, e a influência do marido sobre a personagem é tão forte que ela acredita que o problema reside em sua falta de controle para que possa se recuperar. Ela também crê que está em falta com o marido por não conseguir cumprir com suas obrigações de esposa e mãe, como podemos observar neste trecho: “Queria tanto ajudar John, ser para ele fonte de apoio e conforto, e, no entanto, eis-me aqui, convertida num fardo”(GILMAN, 2018, p. 20)<sup>59</sup>. Ela não consegue desempenhar as funções nas quais deveria demonstrar maestria, de acordo com os estereótipos sociais de gênero. A narradora protagonista parece ter fracassado em todos os aspectos da vida em que deveria triunfar, pois não estava hábil para exercer seu papel de gênero na esfera doméstica, convertida assim de cuidadora em cuidada.

Ocupando o lugar daquela que precisa de cuidados e sendo uma mulher, a narradora protagonista é então infantilizada pelo marido, tornando-se um sujeito destituído do direito de manifestar suas opiniões, presenciando a sua individualidade ser anulada e, em todo esse processo, sentindo-se culpada por não conseguir se recuperar da sua patologia nervosa e por ser um “fardo” para o marido. No trecho a seguir, podemos averiguar a descrença que o marido nutria sobre o fato de a personagem realmente estar sofrendo de uma doença de “verdade”: ““Pobrezinha!”, disse John, abraçando-me com força. “*Pode ficar doente o quanto quiser!* Mas agora vamos dormir, para podermos aproveitar as horas de sol. Falaremos sobre

---

<sup>57</sup>“I don’t feel as if it was worth while to turn my hand over for anything, and I’m getting dreadhand fretful and querulous.

I cry at nothing, and cry most of the time.

Of course I don’t when John is here, or anybody else, but when I am alone” (GILMAN, 2016, loc. 168-176).

<sup>58</sup> “Half of the time I am awfully lazy, and lie down ever so much.

John says I mustn’t lose my strength, and has me take cod liver oil and lots of tonics and things, to say nothing of ale and wine and rare meat” (GILMAN, 2016, loc. 197).

<sup>59</sup>“I meant to be such a help to John, such a real rest and comfort, and here I am a comparative burden already!” (GILMAN, 2016, loc. 115).

isso pela manhã!””(GILMAN, 2018, p. 41, grifos nossos)<sup>60</sup>. O marido deixa claro que acredita que a esposa está doente porque assim deseja, ou seja, sua doença é na verdade um capricho, o qual dependeria apenas da vontade da esposa para que esta voltasse ao “normal”. Podemos perceber, claramente, porque ele não escuta a opinião da narradora protagonista sobre o agravamento da sua patologia, pois para o marido essa patologia nervosa é concebida como um capricho da esposa, tendo em vista que, se a mesma se esforçasse o suficiente poderia melhorar da doença, que é vista como inferior a uma doença física devido seu caráter psicológico. Sendo assim, o que a narradora protagonista sente não tem validade, pois a sua doença nervosa não é encarada com seriedade pelo marido.

Como comentado anteriormente, o quarto no qual a narradora protagonista passa um período de três meses sofre modificações significativas nas últimas páginas do conto, pois no último dia de sua estadia naquela casa, a personagem decide operar mudanças concretas naquele espaço. Nesses excertos, podemos perceber o quão motivada ela está:

Então agora ela [Jennie] se foi, e os empregados se foram, e as coisas se foram, e não sobrou nada além da grande cama pregada ao chão, com seu colchão de lona.

Hoje à noite vamos dormir no andar de baixo, e amanhã tomaremos o barco para casa.

Gosto bastante do quarto, agora que está vazio novamente (GILMAN, 2018, p. 65)<sup>61</sup>

O quarto retorna ao seu aspecto inicial, ao que ele, provavelmente, era antes da narradora protagonista chegar à casa, pois quando o marido decidiu que eles iriam ocupar o quarto no andar superior da casa, a mobília de outro cômodo foi levada para o futuro quarto do casal. No quarto só restou a cama, o colchão e, obviamente, a sua estrutura de alvenaria, o espaço estava desnudo, livre da mobília que pertencia a outro cômodo. Dessa forma, ele perdeu os ornamentos que lhe conferiam a aparência de sofisticação e de civilidade, e passava a assumir, nitidamente, ares grotescos e obscuros. Agora, neste espaço desnudo, a narradora protagonista se sente mais à vontade, e revela que gosta mais desse espaço quando ele está vazio.

---

<sup>60</sup>““Bless her little heart!” said he with a big hug, “*she shall be as sick as she pleases!* But now let’s improve the shining hours by going to sleep, and talk about it in the morning!”” (GILMAN, 2016, loc.231, grifos nossos).

<sup>61</sup>“So now she [Jennie] is gone, and the servants are gone, and the things are gone, and there is nothing left but that great bedstead nailed down, with the canvas mattress we found on it. We shall sleep downstairs to-night, and take the boat home tomorrow. I quite enjoy the room, now it is bare again” (GILMAN, 2016, loc. 355).

Essa nova faceta do *quarto infantil*, sem a mobília que havia sido trazida de outro cômodo, coaduna com o estado mental da narradora protagonista ao final do enredo. Ela já não suporta mais as convenções sociais e as renega, revelando que não voltará para dentro do padrão, e mesmo que o marido tente, ele não conseguirá condicioná-la ao padrão novamente, mas para tanto ela acaba passando por um processo de animalização. Ao final do conto, quando o marido chega ao quarto, ele se depara com a esposa completamente fora de si e rastejando pelo espaço, como podemos ver neste trecho:

“O que houve?”, gritou. “Pelo amor de Deus, o que você está fazendo?!”  
Ainda *rastejando*, olhei para ele por cima do ombro.  
“*Finalmente consegui sair*”, respondi, “apesar de você e de Jane! E arranquei a maior parte do papel, *então você não vai me colocar de volta!*”  
Ora, que razão teria aquele homem para desmaiar? Mas o fato é que desmaiou, e bem ao lado da parede, no meio do meu caminho, de modo que tive que *rastejar* por cima dele todas as vezes! (GILMAN, 2018, p. 69, grifos nossos)<sup>62</sup>

O espaço disposto desta forma, livre da mobília que antes o decorava, se assemelha aos quartos individuais nos asilos mentais do século XIX, e esse cenário combina com o atual quadro psicológico da narradora protagonista. Ela encontra-se completamente fora de si, preocupando-se apenas com o papel de parede e suas ações contra este. Os últimos momentos da narradora protagonista no quarto são os seus momentos de maior desespero e realização, ela enxerga ali a sua oportunidade de um confronto final com o papel de parede, e isso a consome. Ao pensarmos nesse espaço desnudo, percebemos que ele também reflete o estado no qual a narradora protagonista se encontra, pois ela passa a se sentir mais à vontade no espaço ao se livrar do peso das convenções sociais, que no quarto “infantil” eram simbolizadas pela mobília que foi removida, e dessa forma apresenta-se mais ligada ao seu “eu” selvagem, animalizada. Antes, o uso da mobília desarmoniosa visava dar ares de normalidade àquele espaço, e após a sua retirada, a face mais obscura daquele cômodo estava exposta.

Neste momento da narrativa, podemos ver mais claramente o quão desolador esse espaço, que na verdade servia de prisão para a narradora protagonista, parece ser, agora

---

<sup>62</sup>“What is the matter?” he cried. “For God’s sake, what are you doing!”

I kept *creeping* just the same, but I looked at him over my shoulder.

“*I’ve got out at last*,” said I, “in spite of you and Jane. And I’ve pulled off most of the paper, *so you can’t put me back!*”

Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to *creep* over him every time!” (GILMAN, 2016, loc. 385-393, grifos nossos).

contando apenas com a cama e seu colchão de lona. Ao refletirmos sobre a mobília de um ambiente, averiguando o que esta representa, em um espaço, pedaços da identidade de quem o ocupa, servindo de certa forma tanto para embelezá-lo, como também para mascarar o vazio que é um espaço desnudo, pois sem mobília o espaço carece de seu aspecto acolhedor e da marca de seu ocupante. Ao concluir que o quarto ocupado pela narradora protagonista carece de identidade, assim como ela própria, e ele deve se adequar aos locatários, assim como a narradora protagonista deve se adequar aos comandos do seu marido, à maneira de uma criança orientada por um adulto.

Quanto a este tratamento conferido por John a sua esposa, no trecho a seguir, podemos verificar a forma infantilizada como o marido se refere à narradora protagonista:

“Então vamos lá para baixo”, pedi. “Há cômodo tão bonitos.”

Daí ele me tomou nos braços e me chamou de *tolinha*, e disse que se fosse meu desejo poderia descer até o porão e cair as paredes.

Mas ele tem razão sobre as camas e as janelas e as outras coisas.

O quarto é tão arejado e confortável quanto se poderia desejar, e, naturalmente, eu não seria tola a ponto de me indispor com John apenas por um capricho (GILMAN, 2018, pp. 21-22, grifo nosso).<sup>63</sup>

“O que foi, *minha menina?*”, ele disse. “Não fique andando por aí desse jeito, ou vai se resfriar.” (GILMAN, 2018, p. 40, grifo nosso).<sup>64</sup>

O tratamento que ele lhe confere é como se ela não pudesse responder por si, pois por ser mulher e estar passando por problemas nervosos, ela não seria dotada dessa capacidade, e assim deveria seguir suas orientações. É importante ressaltar que o fato de ela acreditar que o quarto havia sido habitado por crianças, devido à destruição apresentada naquele espaço, coaduna com o tratamento que o marido lhe confere, um tratamento infantil. Contudo, todas as marcas que ela registra como sendo de crianças poderiam muito bem ter sido causadas por outras mulheres, que passaram pela mesma situação que ela está vivendo, pois, como vemos nos trechos a seguir, a narradora protagonista, já às raias do desespero, consegue degradar ainda mais aquele espaço:

Essa cama *não* se mexe!

Tentei levantá-la e puxá-la até perder minhas forças, então fiquei tão zangada que *mordi* um pedacinho num canto - mas machuquei os dentes.

<sup>63</sup>“Then do let us go downstairs,” I said, “there are such pretty rooms there.”

Then he took me in his arms and called me a *blessed little goose*, and said he would go down to the cellar, if I wished, and have it white-washed into the bargain.

But he is right enough about the beds and windows and things.

It is an airy and comfortable room as any one wish, and, of course I would not be so silly as to make him uncomfortable just for a whim” (GILMAN, 2016, loc. 123-130, grifos nossos).

<sup>64</sup>“What is it, *little girl?*” he said. “Don’t go walking about like that - you’ll get a cold” (GILMAN, 2016, loc. 224, grifos nossos).

Depois arranquei todo o papel que consegui alcançar. Ele está terrivelmente grudado, e o padrão adora isso! Todas aquelas cabeças estranguladas e olhos bulbosos e fungos bamboleantes zombam de mim!

Estou ficando tão zangada que cogito um ato desesperado. Saltar da janela seria um exercício admirável, mas as grades são fortes demais para que eu nem mesmo tente (GILMAN, 2018, p. 66, grifo nosso).<sup>65</sup>

A narradora protagonista, agora extremamente desesperada, cogita até mesmo pular pela janela, e ao não conseguir mover a cama, ela morde sua cabeceira motivada pela raiva. Dessa forma, conseguimos entender o porquê de a cama ser presa ao chão, as marcas de mordidas na sua cabeceira e as janelas gradeadas, os objetos estão dispostos assim pois o quarto estava preparado para o que poderia acontecer, porque possivelmente algo semelhante já havia acontecido com outra pessoa. O surto que identificamos a partir dessas suas ações é, provavelmente, resultado da raiva acumulada e velada que ela sente do marido e, por extensão, da sociedade patriarcal, por tratá-la daquela forma e deixá-la naquele quarto, que se torna a sua prisão.

O único móvel presente no quarto antes da mobília ser transferida para este é a cama, objeto este que é um elemento simbólico importante nessa narrativa, pois sendo um “Símbolo dos efeitos regenerativos do sono e do amor, a cama também é um local de morte”<sup>66</sup> (CHEVALIER;GHEERBRANT, 1996, p. 78). Tornando-se assim o berço da morte simbólica da narradora protagonista, fincada no chão, a cama não se move por mais que a personagem tente movê-la. Ao abandonar a razão, ela não se liberta, pois, ao fazê-lo, ela dá seu último grito de socorro. A loucura não é uma última e plausível expressão de liberdade, mas sim um pedido desesperado de ajuda (SHOWALTER, 1991). No caso da narradora protagonista de “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo], é um clamor desesperado de uma mulher que, após ser gradualmente reduzida a um ser sem identidade, caminha para a perda da sanidade mental em um contexto social que a cerceia e a enlouquece.

---

<sup>65</sup>“This bed will *not* move!

I tried to lift and push it until I was lame, and then I got so angry I *bit* off a little piece at one corner - but it hurt my teeth.

Then I peeled off all the paper I could reach standing on the floor. It sticks horribly and the pattern just enjoys it! All those strangled heads and bulbous eyes and wadding fungus growths just shriek with derision!

I am getting angry enough to do something desperate. To jump out of the window would be admirable exercise, but the bars are too strong even to try” (GILMAN, 2016, loc. 363-370).

<sup>66</sup>“Symbol of the regenerative effects of sleep and love, the bed is also a place of death” (CHEVALIER;GHEERBRANT, 1996, p. 78).

### 3.4 O papel de parede

Nesta última subseção, analisaremos o papel de parede do quarto “infantil” onde a narradora protagonista se encontra. Este elemento de composição espacial do quarto é de extrema importância para o desenrolar do enredo no conto de Gilman, tendo em vista que a obra é intitulada a partir dele, “The Yellow Wallpaper” [O papel de parede amarelo]. O poder do papel de parede amarelo é tal que como Antonio Candido (2006, p. 48) afirma podemos testemunhar “o momento em que uma coisa, pela sua ação sobre os homens [e mulheres], adquire uma espécie de realidade humana”. Deste modo, o papel de parede se torna, ao olhar da narradora protagonista, uma coisa viva que passa por transformações frequentes.

No excerto a seguir, temos a primeira descrição que a narradora protagonista faz do papel de parede:

Um desses padrões irregulares e exagerados que cometem todo tipo de pecado artístico.

É esmaecido o bastante para confundir o olho que o segue, intenso o bastante para o tempo todo irritar e incitar seu exame, e, quando seguimos por um tempo suas curvas imperfeitas e duvidosas, elas de súbito cometem suicídio - afundam-se em ângulos deploráveis, aniquilam-se em contradições inconcebíveis.

A cor é repulsiva, quase revoltante; um amarelo enfumaçado e sujo, estranhamente desbotado pela luz do sol, em seu lento transladar (GILMAN, 2018, p. 17).<sup>67</sup>

Ela expressa a sua antipatia pelo papel de parede amarelo, pois a sua estampa é desordenada e puída, demonstrando o quanto este sofreu com as intempéries do tempo, o que coaduna com o estado do quarto como um todo, com a cama e o piso desgastados. Dessa forma, o papel de parede causa repulsa na narradora protagonista, que mais tarde, como já mencionado, solicita ao marido que eles se mudem para outro quarto da casa. Ao se ver confinada naquele espaço, no quarto, a personagem inicia uma relação quase que obsessiva com o papel de parede, como podemos averiguar nos trechos a seguir:

Fico aqui deitada nesta imensa cama que não se mexe - acho que está pregada - e passo horas seguindo o padrão. Garanto que é tão bom quanto

---

<sup>67</sup>“One of those sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin.

It is dull enough to confuse the eye in following, pronounced enough to constantly irritate and provoke study, and when you follow the lame uncertain curves for a little distance they suddenly commit suicide - plunge off at outrageous angles, destroy themselves in unheard of contradictions.

The color is repellant, almost revolting; a smouldering unclean yellow, strangely faded by the slow-turning sunlight.

It is a dull yet lurid orange in some places, a sickly sulphur tint in others” (GILMAN, 2016, loc. 101 ).

fazer exercícios. Começo, digamos, pela parte de baixo, naquele canto intocado logo ali, e decido pela milésima vez que *seguirei* o desenho sem sentido até chegar a alguma espécie de conclusão (GILMAN, 2018, p. 31).<sup>68</sup>

No primeiro excerto a narradora protagonista relata como seu exercício diário é seguir as linhas que compõem o padrão de desenho do papel de parede amarelo, é a atividade na qual a sua mente encontra alguma ocupação e a qual consegue realizar deitada, poupando as suas escassas energias. Mesmo aquele desenho do padrão sendo despossuído de sentido, ela continua a segui-lo porque ela também não tem forças para se contrapor a ele ou sair dali, ela parece estar tão frágil que se deixa levar, como se estivesse no mar e seguisse apenas a correnteza. Segundo a personagem, o padrão é sem sentido, e podemos interpretá-lo como uma metáfora ao próprio padrão social ao qual os sujeitos são forçados a se enquadrar, e muitos acabam como reféns dele.

A narradora protagonista afirma que as curvas do padrão “(...) afundam-se em ângulos deploráveis, aniquilam-se em contradições inconcebíveis.” (GILMAN, 2018, p. 17)<sup>69</sup>. Desta forma, o padrão que dita o aceitável socialmente é envernizado de hipocrisia, pois manter as aparências acima das circunstâncias e dos fatos exige um comportamento dos sujeitos masculinos, e outro, totalmente oposto, dos sujeitos femininos. Se os homens burgueses são vistos como seres independentes e superiores, que devem buscar aventuras que os engrandeçam, as mulheres burguesas devem permanecer no seu papel de anjos do lar, castas e puras, ignorantes do mundo, com seu olhar direcionado apenas para o bem-estar familiar.

A narradora protagonista estuda minuciosamente o papel de parede, ela dedica grande parte do seu tempo a observá-lo, e toda essa dedicação se origina devido a sua condição de assujeitada ao marido, tendo em vista que deve seguir as suas ordens, de ficar em repouso a maior parte do tempo possível, e evitar todo e qualquer exercício intelectual. Assim, ela se vê limitada ao quarto e confinada à cama, como se estivesse convalescendo. Ao se encontrar deitada a maior parte do tempo, a única coisa que pode fazer é observar o espaço onde está, e a maior parte desse espaço é dominada pelo papel de parede. Sendo assim, ao se ver forçada a

---

<sup>68</sup>“I lie here on this great immovable bed - it is nailed down, I believe - and follow that pattern about by the hour. It is as good as gymnastics, I assure you. I start, we’ll say, at the bottom, down in the corner over there where it has not been touched, and I determine for the thousandth time that I *will* follow that pointless pattern to some sort of a conclusion” (GILMAN, 2016, loc. 176-183).

<sup>69</sup>“(…) plunge off at outrageous angles, destroy themselves in unheard of contradictions” (GILMAN, 2016, loc. 101 ).

permanecer naquele cômodo, ela também se encontra limitada em suas relações, se relacionando mais profundamente com o papel de parede amarelo.

A narradora protagonista, como é relatado pelo marido e por ela própria, tem uma mente muito ativa, como podemos observar neste trecho:

Ele disse que, com o poder de imaginação que tenho e meu hábito de inventar histórias, uma debilidade dos nervos como a minha só pode resultar em fantasias exaltadas, e que devo usar minha força de vontade e meu bom senso para controlar essa propensão (GILMAN, 2018, p. 22).<sup>70</sup>

Uma mente como a dela sofre ao se ver obrigada a viver no ócio intelectual, privada de exercícios que ocupem sua mente, carecendo de atividades que demandem sua atenção e afinco. O papel de parede torna-se cada vez mais interessante e cativante ao olhar curioso da personagem, e conforme o seu quadro psicológico vai se deteriorando, o seu vínculo com o papel de parede se torna mais profundo e delineado. Dessa forma, percebemos a profunda influência que o papel de parede tem sobre a narradora protagonista, e como a sua rotina passa a se organizar a partir dele. Forçada a dormir durante o dia, após o almoço, ela passa o dia deitada na cama, e à noite ela, sem sono, fica a observar o papel de parede. Este parece sair do *status* de coisa e começa a adquirir uma realidade quase humana, pois, para a narradora protagonista, ele está influenciando tanto ela quanto o marido, John, e a sua cunhada, Jennie.

Essa influência é tanta que, como apontado anteriormente, no final do conto a narradora protagonista se empenha, com muita raiva e angústia, em remover o papel da parede, com um afinco perturbador. Ela pensa em até mesmo incendiar a casa para acabar com ele, pois ela relata que o papel de parede espalha por toda a casa, e até mesmo pelo jardim, um cheiro terrível:

Há outra coisa a respeito dele - o *cheiro!* Percebi-o no momento em que viemos para o quarto, mas com todo o ar fresco e toda a luz não era tão ruim. Agora tivemos uma semana de nevoeiro e chuva e, quer as janelas estejam abertas, quer não, o cheiro está sempre presente.

Ele se espalha por toda a casa.

Ele penetra em meus cabelos.

Mesmo quando saio a cavalo, se viro a cabeça de repente, acabo por surpreendê-lo - lá está o cheiro!

Neste tempo úmido é horrível, acordo à noite e o percebo pairando sobre mim.

---

<sup>70</sup>“He says that with my imaginative power and habit of story-making a nervous weakness like mine is sure to lead to all manner of excited fancies, and that I ought to use my will and good sense to check the tendency” (GILMAN, 2016, loc. 130-136).

No início fiquei incomodada. Pensei seriamente em atear *fogo* à casa - para destruir o cheiro.

Mas agora já me acostumei. A única coisa que consigo pensar é que se parece com a *cor* do papel! Um cheiro amarelo (GILMAN, 2018, pp. 52-53, grifos nossos).<sup>71</sup>

Além de estimular o sentido da visão da personagem, o papel de parede passa a despertar outro dos cinco sentidos do corpo humano, o olfato. A narradora protagonista sente envolta pelo papel de parede, que a segue para além do quarto “infantil”, se infiltrando na própria e a seguindo através das caminhadas. Assim sendo, percebemos o quão importante é este elemento no conto de Gilman, inclusive ela chega a cogitar incendiar a casa para se livrar do cheiro que acredita se desprender do papel de parede. O fogo neste caso atuando como uma espécie de elemento purificador, pois através da destruição da casa de campo, por consequência o quarto “infantil” e o seu papel de parede amarelo também se extinguiriam.

Mesmo não sendo um espaço, recorremos a alguns dos conceitos da toponímia para analisarmos mais profundamente o papel de parede amarelo. É possível inferir neste elemento uma **ambientação dissimulada**, considerando que, como afirma Lins (1976), esse tipo de ambientação “exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre espaço e ação. Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos” (LINS, 1976, p. 83-84). É possível verificar nas atitudes da personagem, tanto nas ações concretas quanto naquelas de nível mental, que a narradora protagonista encontra-se enlaçada ao papel de parede, revelando-se à medida que o revela. O agravamento do seu quadro depressivo e a evolução da sua relação com o papel de parede formam uma linha ascendente única.

Sabendo que o papel de parede é um elemento criado por mãos humanas, e sendo elemento de composição espacial do ambiente do quarto, classificado como **cenário** (BORGES FILHO, 2008) na subseção anterior, a partir das observações da narradora protagonista, podemos verificar neste elemento temas e valores sociais. Nos excertos a

---

<sup>71</sup>“But there is something else about that paper - the *smell*! I noticed it the moment we came into the room, but with so much air and sun was not bad. Now we have had a week of fog and rain, and whether the windows are open or not, the smell is here.

It creeps all over the house.

It gets into my hair.

Even when I go to ride, if I turn my head suddenly and surprise it- there is that smell!

In this damp weather it is awful, I wake up in the night and find it hanging over me.

It used to disturb me at first. I thought seriously of *burning* the house- to reach the smell.

But now I am used to it. The only thing I can think of that it is like is the *color* of the paper! A yellow smell” (GILMAN, 2016, loc. 292-299, grifos nossos).

seguir, a narradora protagonista fala sobre a existência de um padrão no papel de parede amarelo:

Esse papel de parede tem uma espécie de subpadrão em um tom diferente e particularmente irritante, pois só é possível vê-lo sob determinada luz, e mesmo assim sem muita clareza.

Nos pontos em que não está desbotado e onde a luz é adequada, porém, posso ver uma espécie de figura disforme, estranha e provocadora, que parece esgueirar-se por trás do desenho *toló* e *chamativo* em primeiro plano (GILMAN, 2018, pp. 26-27, grifos nossos).<sup>72</sup>

Por muito tempo fui incapaz de distinguir o que era aquela coisa em segundo plano, aquele subpadrão indistinto, mas agora estou bastante certa de que se trata de uma mulher.

Durante o dia ela é discreta, calada. Imagino que seja o padrão que a mantenha tão quieta. É intrigante. Faz com que eu fique quieta durante horas (GILMAN, 2018, p. 45).<sup>73</sup>

A narradora protagonista identifica no papel de parede amarelo uma mulher aprisionada pelo padrão presente neste elemento, e tal padrão não permite que a mulher que a narradora protagonista identifica se liberte. Assim, ela o chama de *toló* e *chamativo*, que aprisiona para silenciar o diferente. Dessa forma, o padrão do papel de parede é uma prisão que condiciona a mulher que a personagem identificou, e este agora assume *status* de espaço para a mulher aprisionada. Se o quarto é um lugar de confinamento para a narradora protagonista, o papel de parede é o espaço onde a figura disforme da mulher encontra-se presa, funcionando, assim, como uma espécie de espelho da situação da narradora protagonista. De tal forma que, ao final da narrativa, a narradora protagonista afirma que apenas ela pode libertar a mulher presa no papel de parede, deixando implícita uma aura de sororidade: ao tentar libertar a outra mulher, ela poderia se libertar também, ou, ao menos, ver uma semelhante escapar do padrão asfíxiante.

Ao se referir ao padrão do papel de parede que aprisiona a mulher, podemos lê-lo para além do seu *design*, tratando-se de uma alusão ao padrão social imposto às mulheres, como já foi dito. Padrão este que é um reflexo dos costumes vitorianos, no que concerne ao papel doméstico que as mulheres deveriam desempenhar, e para o qual eram treinadas até o

---

<sup>72</sup>“This wallpaper has a kind of subpattern in a different shade, a particularly irritating one, for you can only see it in certain lights, and not clearly then. But in the places where it isn't faded and where the sun is just so - I can see a strange, provoking, formless sort of figure, that seems to skulk about behind that *silly* and *conspicuous* front design” (GILMAN, 2016, loc. 161, grifos nossos).

<sup>73</sup>“I didn't realize for a long time what the thing was that showed behind, that dim sub-pattern, but now I am quite sure it is a woman.

By daylight she is subdued, quiet. I fancy it is the pattern that keeps her so still. It is so puzzling. It keeps me quiet by the hour” (GILMAN, 2016, loc. 259).

momento que viessem a se casar, pelo menos no que diz respeito às mulheres de classe média alta (SHOWALTER, 1991). No trecho a seguir, a narradora protagonista comenta sobre a aura dominadora do padrão:

Justo quando pensamos tê-lo decifrado, ao avançarmos por sua sequência, ele dá um salto-mortal para trás e nos faz voltar ao princípio. Dá-nos um tapa na cara, lança-nos ao chão e nos pisoteia. É como um pesadelo (GILMAN, 2018, p. 43)<sup>74</sup>

E o tempo todo tenta escapar. Mas não há quem consiga atravessar esse padrão - ele é asfixiante; acho que é por isso que tem tantas cabeças.

Assim que elas conseguem atravessar, o padrão as estrangula e as vira de cabeça para baixo, e faz com que seus olhos fiquem brancos! (GILMAN, 2018, p. 56).<sup>75</sup>

Averiguamos que, ao interpretarmos esse padrão do papel de parede como o padrão social, percebemos a dificuldade que este representa para aqueles que tentam enfrentá-lo ou até mesmo conviver com o próprio, pois o padrão é invisível e é tido como a norma, aquilo que se distancia dele é que é tido como errado, e nisso reside seu poder. A narradora protagonista diz que é como um pesadelo, visto que o padrão irá vencer de toda forma, pois mesmo ao pensar que se decifraram as regras de composição de tal padrão, o/a observador/a está enganado, e de alguma forma o padrão irá derrubá-lo, encontrando uma forma de prendê-lo novamente. E aquelas cabeças que conseguem atravessar o padrão, ou seja, conseguem enxergar além daquilo que está imposto e percebem o quão contraditório é esse padrão, são decapitadas. Quando interpretamos essas cabeças como um símbolo para o *logos*, a razão, o fato de estas se encontrarem decapitadas, de acordo com o que a narradora protagonista descreve, talvez seja um indício do que acontece com aqueles que desafiam o padrão social, eles são apontados como loucos, ou enlouquecem nesse processo de confronto com o padrão social.

Ao papel de parede cabe boa parcela das figurativizações que o espaço do quarto recebe para se tornar ambiente, pois é a partir do estudo obsessivo ao qual a narradora protagonista submete este elemento que ele se torna carregado de significações. Estas são tão excessivas que parecem preencher todo o ambiente do quarto, pois o papel de parede

---

<sup>74</sup>“You think you have mastered it, but just as you get well underway in following, it turns a back-somersault and there you are. It slaps you in the face, knocks you down, and tramples upon you. It is like a bad dream” (GILMAN, 2016, loc. 246).

<sup>75</sup>“And she is all the time trying to climb through. But nobody could climb through that pattern - it strangles so; I think that is why it has so many heads.

They get through, and then the pattern strangles them and turns them upside down, and makes their eyes white!” (GILMAN, 2016, loc. 313).

amarelo está em sintonia com as mudanças no quadro emocional da narradora protagonista, como referido anteriormente.

Iremos tratar agora de alguns elementos simbólicos relacionados ao papel de parede. A narradora protagonista relata a influência que diferentes tipos de luz têm sobre este elemento, fazendo com que ela descubra aspectos antes não vistos, escondidos no papel de parede. No trecho a seguir, ela comenta sobre isto: “Havia lua. A *lua* brilha por todos os lados, assim como o *sol*. Por vezes detesto vê-la. Ela se move tão devagar, e sempre entra por uma janela ou outra”(GILMAN, 2018, p. 39, grifo nosso)<sup>76</sup>. E também neste: “E então, quando veio o *sol* e o medonho padrão começou a rir de mim, decidi que acabaria com ele hoje mesmo!” (GILMAN, 2018, p. 64, grifo nosso)<sup>77</sup>. Ao se referir ao sol e à lua, e a como estão por toda parte, invadindo através da janela do quarto com toda a sua luz, e causando transformações no papel de parede, eles parecem estar seguindo a narradora protagonista.

Para Chevalier e Gheerbrant (1996), esses dois elementos, o sol e a lua, podem ser lidos como representações do masculino e do feminino. Esses elementos se contrapõem em sua simbologia, visto que o sol é associado ao masculino e também representa, com sua luz, a razão, ou seja, este se opõe àquilo que não pode ser racionalizado, bem representado pelo marido da narradora protagonista que é médico, e, como ela afirma: “John é prático ao extremo. Não tem paciência para questões de fé, nutre um imenso horror à superstição e zomba abertamente de qualquer conversa sobre coisas que não podem ser vistas nem sentidas nem traduzidas em números” (GILMAN, 2018, p. 12)<sup>78</sup>.

Já a lua é vista como instável, devido às suas mudanças de fase, o que vincula este satélite a uma aura de mistério, levando ao surgimento de palavras como *lunático*, que seria aquele que sofre a influência da lua, e em alguns casos esse adjetivo é vinculado àqueles tidos como loucos. A narradora protagonista relata que quando o sol aparece, conforme o dia amanhece, o padrão parece estar zombando dela. Com a luz solar, que convencionalmente é representada pela cor amarela, o padrão do papel de parede, aqui concebido como o padrão social, encontra-se mais fortemente alimentado pelo ideal de racionalidade que o sol simboliza. Sendo assim, o sol representa a “racionalidade” masculina que baseia a criação de

---

<sup>76</sup>“t was moonlight. The *moon* shines in all around just as the *sun* does. I hate to see it sometimes, it creeps so slowly, and always comes in by one window or another” (GILMAN, 2016, loc.217-224, grifo nosso).

<sup>77</sup>“And then when the *sun* came and that awful pattern began to laugh at me, I declared I would finish it to-day” (GILMAN, 2016, loc. 342, grifo nosso).

<sup>78</sup>“John is practical in the extreme. He has no patience with faith, an intense horror of superstition, and he scoffs openly at any talk of things not to be felt and seen and put down in figures” (GILMAN, 2016, loc. 60).

padrões de comportamento social tidos como norma, delineados por verdades concebidas como universais e inquestionáveis, de cunho sexista.

No excerto a seguir, notamos as alterações que narradora protagonista relata observar no papel de parede amarelo sob a luz do luar:

John estava dormindo, e detesto acordá-lo, por isso fiquei quieta observando o luar no papel de parede ondulando até que tive medo.

A figura apagada em segundo plano parecia sacudir o padrão, como se quisesse sair (GILMAN, 2018, pp. 39-40).<sup>79</sup>

A lua parece fortalecer a figura que a narradora protagonista enxerga presa no papel de parede. Lembremos que a lua, segundo Chevalier e Gheerbrant (1996), possui uma forte relação com o feminino. Dessa forma, com a sua luz, ela parece fortalecer a sombra que a narradora protagonista vê no papel de parede, instigando também a parcela mais imaginativa da narradora com sua aura de mistério, como averiguamos nestes trechos:

Tão logo despontou a *lua* e a pobre mulher começou a rastejar e a sacudir o padrão, levantei-me e corri para ajudá-la.

Eu puxava e ela sacudia, eu sacudia e ela puxava, e antes que fosse manhã tínhamos arrancado metros de papel.

Uma faixa mais ou menos da altura da minha cabeça e ao longo de metade do quarto (GILMAN, 2018, pp.63-64, grifo nosso)<sup>80</sup>.

Dessa forma, a lua se contrapõe ao sol: se a primeira fortalece a mulher que a narradora afirma enxergar por trás do papel de parede amarelo, o segundo fortalece o padrão presente no papel de parede. Ao percebemos o *sol* e a *lua* como essas duas entidades dicotômicas, que possuem significações opostas, lembramos a concepção de loucura feminina segundo Felman (1975). Para esta autora, a loucura é concebida a partir da dicotomia razão/irracionalidade, e aos homens coube, historicamente, a parcela da razão, sendo, pois, as mulheres definidas a partir do sujeito masculino, a elas cabendo a irracionalidade como uma certa tendência deste sexo.

Voltemos agora o nosso olhar para a análise da cor amarela, a partir da leitura que Chevalier e Gheerbrant (1996, pp. 1137 - 1138, tradução nossa) fazem da simbologia desta cor:

---

<sup>79</sup>“John was asleep and I hated to waken him, so I kept still and watched the moonlight on that undulating wall-paper til I felt creepy.

The faint figure behind seemed to shake the pattern, just as if she wanted to get out” (GILMAN, 2016, loc. 224)

<sup>80</sup>“As soon as it was *moonlight* and that poor thing began to crawl and shake the pattern, I got up and ran to help her.

I pulled and she shook, I shook and she pulled, and before morning we had peeled off yards of that paper. A strip about as high as my head and half around the room” (GILMAN, 2016, loc. 342, grifo nosso).

É a mais quente, mais cara e a mais ardente das cores em sua intensidade, violência e estridência; ou então, é tão amplo e deslumbrante quanto um fluxo de metal fundido, difícil de expor e sempre transbordando os limites dentro dos quais se tenta confiná-lo. Também anuncia a decrepitude, a velhice e a aproximação da morte e, finalmente, o amarelo se torna um substituto para o preto.<sup>81</sup>

O amarelo é incontrolável, a cor se espalha por todo o ambiente, não encontrando limites nos quais não possa se infiltrar, de tal forma que chega a provocar sinestesia na narradora protagonista, pois além de estimular o sentido da visão, desde o primeiro contato dela com o quarto “infantil”, o papel de parede também desperta seu olfato a partir do “cheiro amarelo” que ela relata segui-la não importa o local, infiltrando-se até no seu cabelo. Durante os dias ensolarados, o amarelo do papel de parede é ofuscado pela irradiação da luz solar. Já quando este se ausenta, como em dias nublados e à noite, o amarelo do papel de parede torna-se mais livre para dominar todo o espaço, sem encontrar oponente. No trecho a seguir, a narradora protagonista relata a impertinência do cheiro que se desprende do papel de parede:

Há outra coisa a respeito dele - o cheiro! Percebi-o no momento em que viemos para o quarto, mas com todo o ar fresco e toda a luz não era tão ruim. Agora tivemos uma semana de *nevoeiro* e *chuva* e, quer as janelas estejam abertas, quer não, o cheiro está sempre presente (GILMAN, 2018, p. 52, grifos nossos).<sup>82</sup>

Nesses momentos, quando a luz do sol está ausente, o papel de parede amarelo se fortalece, e a sua influência sobre a narradora protagonista também. A cor do papel de parede, o amarelo, também simboliza a degradação, na leitura de Chevalier e Gheerbrant (1996), principalmente a degradação física. Contudo, podemos relacioná-la também à degradação mental, pois percebemos o quanto o estado psicológico da narradora protagonista piora nos momentos em que o papel de parede está mais forte, na presença do luar e na ausência da luz solar. Sua racionalidade cede à loucura representada pelo amarelo do papel de parede. Ao final do conto, a narradora protagonista encontra-se completamente fora de si, em seu surto final, rastejando sobre o marido, ignorando-o, pois o marido já não pode controlá-la.

---

<sup>81</sup>“Is the hottest, most expensive and the most burning of the colours in its intensity, violence and almost strident shrillness; or else it is as broad and as dazzling as a flow of molten metal, being hard to put out and always overflowing the limits within which one tries to confine it. It also heralds decrepitude, old age and the approach of death, and ultimately yellow becomes a substitute for black” (CHEVALIER;GHEERBRANT, 1996, pp. 1137 - 1138, tradução nossa).

<sup>82</sup>“But there is something else about that paper - the smell! I noticed it the moment we came into the room, but with so much air and sun was not bad. Now we have had a week of *fog* and *rain*, and whether the windows are open or not, the smell is here” (GILMAN, 2016, loc. 292, grifos nossos).

Nesta seção, tratamos da análise de três espaços - o jardim, a casa e o quarto - e de um importante elemento de composição espacial - o papel de parede -, e foi possível averiguar o nível de envolvimento da narradora protagonista com os espaços pelos quais ela circula na casa de campo, e como, a partir da deterioração do seu estado nervoso, a sua percepção de alguns desses espaços se modifica. Averiguamos como as descrições do espaço do quarto e do papel de parede amarelo encontram-se vinculadas ao agravamento da patologia nervosa da narradora protagonista. Nos espaços do jardim e da casa, verificamos uma **ambientação reflexa**, tendo em vista que as mudanças decorrentes nesses espaços são resultado do agravamento da patologia nervosa da personagem, e não de uma ação direta da mesma. O espaço do jardim representa, dentro do enredo de Gilman, uma importante metáfora para o processo de domesticação e de aprisionamento da narradora protagonista. E no espaço da casa de campo podemos averiguar, pela aparência e localização da propriedade, uma prolepse espacial do desfecho do conto aqui analisado.

No espaço do quarto “infantil”, identificamos uma **ambientação dissimulada**, ao verificarmos a ação direta da narradora protagonista para modificar este espaço, além de sua relação direta com o papel de parede amarelo, que é o principal elemento de composição espacial deste ambiente. A partir das suas observações e interações diárias com o papel de parede, é possível perceber que o processo de degradação mental da narradora protagonista se aprofunda ao ficar confinada ao espaço do quarto “infantil”, seguindo as orientações do seu marido. Nos trechos finais do conto, após as ações diretas e desesperadas da narradora protagonista, percebemos o quanto o espaço do quarto “infantil” se assemelha a um quarto de uma casa de repouso. Após a retirada da mobília que foi trazida para aquele espaço, resta apenas a cama, que está presa ao chão, seu colchão de lona e a estrutura de alvenaria do espaço, que já havia sido preparado para tentar controlar o ataque de fúria da narradora protagonista. Dessa forma, confirmamos quão importantes são esses ambientes e o papel de parede amarelo na narrativa de Gilman, tendo em vista que, no conto, o espaço, como categoria narrativa, não estabelece um mero ponto de localização geográfica, mas é um elemento fundamental para o desenvolvimento das ações da personagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enredo do conto de Gilman é do início ao fim extremamente envolvente, o uso de uma voz narrativa em primeira pessoa nos traz essa proximidade e cumplicidade para com aquele que narra, pois os eventos são apresentados do seu ponto de vista. Dessa forma, assim como a narradora protagonista se relaciona com o espaço apresentado, e este, em conjunto com o controle que o marido exerce sobre ela, faz com que ela se sinta sufocada e cerceada, como leitora também me senti sufocada pelas paredes do quarto “infantil” e vigiada pelos olhos onipresentes do marido-médico. Essa primeira impressão que o conto me trouxe foi o motivo inicial do meu interesse pelo seu enredo e de, posteriormente, decidir escolhê-lo como *corpus* da minha pesquisa.

O espaço divide o protagonismo com a narradora no conto, pois ela nos guia em sua incansável observação do espaço no qual se encontra. Esse elemento parece ser o único objeto com o qual a narradora protagonista interage diretamente, tendo em vista que com as outras personagens citadas ao longo do relato ela mal consegue estabelecer uma conversa. O ócio intelectual imposto pelo marido faz com que toda a sua energia mental e a raiva reprimida que sente por ele sejam direcionadas para o papel de parede amarelo, com isso a percepção do espaço altera-se conforme a narradora protagonista piora. Em um período de três meses na casa de campo, a narradora protagonista que, inicialmente, enfrentava tendências melancólicas, acaba enlouquecendo.

Ao pensar no isolamento social imposto à narradora protagonista é impossível não fazer relação com o contexto atual de pandemia, no qual aqueles que estão *realmente* de quarentena encontram-se isolados voluntariamente em casa. Contudo, refletindo sobre a minha situação, de alguém que se encontra em isolamento social voluntário, ainda posso continuar escrevendo, lendo e interagindo virtualmente com outros, mas esse não é o caso da narradora protagonista de Gilman. Imagine-se completamente isolado/a, em um lugar totalmente novo, sendo vigiado/a e proibido/a de ler e escrever, atividades que você ama fazer, e sem nenhuma conexão com outras pessoas, como você se sentiria? Não é difícil perceber porque a narradora protagonista acabou enlouquecendo ao final do conto, me pergunto quem não enlouqueceria.

Com base no já citado ensaio de Antonio Candido (2006), realizamos a divisão do microespaço da casa de campo em: jardim, casa, quarto “infantil” e papel de parede amarelo,

o elemento mais importante de composição espacial do quarto. Tal proposta surgiu quando comecei a organizar e separar os trechos para a seção de análise, tendo em vista que, inicialmente, o meu plano era analisar apenas o espaço do quarto “infantil” e o seu papel de parede amarelo. Contudo, ao adicionarmos esses dois espaços - o jardim e a casa - percebemos o quanto o uso da ambientação reflexa nos referidos espaços contribui para a construção do texto de Gilman. No espaço do jardim foi possível verificar como este ilustra o processo de condicionamento da narradora protagonista para que ela volte ao estado que o marido lhe credita como “natural” e aceito socialmente. No espaço da casa verificamos o recurso narrativo da prolepse espacial, ao compararmos a descrição da casa, que a narradora protagonista nos concede, com a estrutura dos asilos morais do século XIX, como foi ilustrado a partir de uma figura no capítulo anterior.

O papel de parede amarelo é imprescindível na construção do enredo de Gilman, essa é uma afirmação óbvia, tendo em vista que este elemento se insinua desde o título do conto. Entretanto, ao classificá-lo como um elemento de composição espacial do quarto “infantil”, e direcionar nosso olhar para a situação da mulher que a narradora protagonista diz enxergar presa no padrão do papel de parede, foi uma grata surpresa identificar ali uma situação de espelhamento espacial e social. O que o papel de parede amarelo é para a mulher ali presa representa o que o quarto “infantil” é para a narradora protagonista, o espaço da clausura e da loucura, uma prisão, na qual o padrão do papel de parede sufoca a mulher presa neste. A mulher tenta escapar do padrão e mesmo com a ajuda da narradora protagonista é impossível vencê-lo, pois ele se modifica com muita frequência e isso o torna praticamente invencível. Ao me referir ao padrão do papel de parede, tomo este como uma alusão ao padrão social que limitava as mulheres à esfera doméstica, e as condicionava a exercerem as funções de esposa e mães exemplares, sem o direito de cultivarem ambições outras, creditando-lhes tais funções como congênicas.

A narradora protagonista se empenha em ajudar a outra mulher, mesmo que esse esforço lhe custe muito, pois ela acredita que se conseguir libertar aquela mulher, de alguma forma ela conseguirá parte dessa liberdade para si. Foi interessante perceber neste ato uma aura de sororidade implícita, pois a narradora protagonista deixa claro que só ela pode enxergar o padrão de forma tão clara e é a única que poderá ajudar a mulher presa ali. Sendo assim, perceber a situação de espelhamento e a ideia de sororidade presentes nessa interpretação, o papel de parede como espelho do quarto “infantil” e das normas sociais que

cerceiam a narradora protagonista, foram ideias que surgiram no decorrer da análise e, conseqüentemente, das releituras do *corpus* deste trabalho.

Ao consultarmos Showalter (1991) com relação à organização dos asilos morais, percebemos como as políticas de domesticação da insanidade do século XIX afetavam os pacientes com problemas psíquicos, e como essas práticas conseguiram migrar para os Estados Unidos da América. Sendo possível percebê-las no tratamento conferido à narradora protagonista pelo marido-médico, destacamos a importância da revisão histórica realizada com relação ao período no qual o conto foi publicado, bem como a referência à prática médica do isolamento social como tratamento para aqueles diagnosticados com problemas psíquicos, para a construção da análise do conto. Ao substituir os castigos físicos pelo isolamento para aqueles apontados como “loucos/as”, o repouso forçado e a observação constante eram tidos como práticas mais humanas. Contudo, esse tratamento se mostrou tão atroz quanto a punição física, pois a partir dessa prática de isolar e vigiar os pacientes, aqueles que impunham o tratamento tinham a intenção de moldarem os pacientes ao que era considerado como o comportamento padrão no meio social.

Essa é a situação da narradora protagonista, o marido-médico lhe prescreve e aplica o tratamento para sua melancolia sem consultar as opiniões dela, o que ele afirma é que a partir da força de vontade da narradora protagonista e do repouso constante ela irá voltar ao estado que ele lhe credita como “natural”. Contudo, como sabemos, o tratamento é um fracasso, ao se encontrar isolada no quarto “infantil”, nesses momentos longe do olhar de outros, ela parece estar mais à vontade para suas reflexões, voltando sua atenção, cada vez mais obsessiva, para o papel de parede amarelo. É no espaço do quarto “infantil” que ela deixa o seu “eu” mais exposto e livre, lá ela pode demonstrar seus anseios e sua loucura crescente.

Quando o marido decide voltar para a casa da família, ela se desespera, ela deverá deixar o quarto “infantil”, que é a sua prisão e o seu abrigo, e voltar para o meio social e para a rotina de antes. Nesse momento, a narradora protagonista tem o surto final e parece abandonar completamente a razão, mas o que será que motivou tal comoção mental? Será que o seu sofrimento psicológico já tinha excedido o suportável, ou ela abandona a razão como último recurso em uma tentativa possível de liberdade naquele contexto social? Ao nos questionarmos, não estamos de forma alguma romantizando a loucura, pois, assim como Showalter (1991), enxergamos nesta o seu caráter trágico. Todavia, devemos refletir sobre o fato das pressões sociais do século XIX serem tão terríveis que, para tentar escapar do que lhe

era imposto socialmente, uma mulher estava sujeita a enlouquecer ou, do contrário, ela veria suas energias intelectuais serem mitigadas, e sua personalidade e aptidões moldadas para o que os outros desejavam.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Lásaro José; BORGES FILHO, Oziris. Espaço e sentidos: uma toponálise de “Vila dos Confins”, 2015.
- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito; A poética do espaço**. Traduções de Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Abril Cultural. São Paulo, 1978.
- BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à toponálise. XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008.
- BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Oxford University Press: New York, 2008.
- CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço: Estudo sôbre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'Assommoir*. Revista Letras, v.46, n.1, p. 29-61. São Paulo, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Míni Aurélio: O dicionário da Língua Portuguesa**. 6. ed. Curitiba: Positivo, 2004.
- CINCOTTA, Howard. **An Outline Of American History**. United States Information Agency, 1994.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionary of Symbols**. Penguin Reference. 2. ed. London, England, 1996.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. Série Princípios. Editora Ática. 2. ed. São Paulo, 1987.
- FELMAN, Shoshana. “Women and madness: the critical phallacy”. In: *Diacritics*, Vol.5, Nº 4 (Winter, 1975).
- GAMA, Débora Cunha Costa; DE OLIVEIRA, Joelma Márcia Santos; MARIANO, Márcia Regina Curado Pereira. A tematização e a figurativização como procedimentos semânticos na leitura de textos em sala de aula. **Entrelinhas**, v. 11, n. 2, p. 267-284, 2017.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. Yale University Press, 2000.
- GILMAN, Charlotte Perkins. **O papel de parede amarelo**. Tradução de Diogo Henriques. 5. ed. Editora José Olympio, 2018.
- GILMAN, Charlotte Perkins. **The Yellow Wallpaper**. loc.1-395. Published by Wisehouse Classics - Sweden. Kindle Edition, 2016.

GREENBLATT, Stephen (ed.). **The Norton Anthology of English Literature**. Vol. 2. 8th ed. New York and London: W. W. Norton & Company, 2006.

HOROWITZ, Helen Lefkowitz. **Wild Unrest: Charlotte Perkins Gilman and the Making of "The Yellow Wall-Paper"**. Oxford University Press. New York, 2010.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. Ática. São Paulo, 1976.

MOREIRA, H. & CALEFFE, L. G. **Classificação da pesquisa**. In: \_\_\_\_\_. *Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2006.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. Edições Loyola. São Paulo, 2013.

PIDDOCK, Susan. **A Space of their Own**. Springer. New York, 2007.

REIDHEAD, Julia (ed.). **The Norton Anthology of American Literature (1865-1914)**. 9. ed. New York; London: W. W. Norton & Company, Inc., 2017.

SHOWALTER, Elaine. **A Jury of Her Peers**. Hachette Digital, Kindle Edition. London, 2009a.

\_\_\_\_\_. **A Literature of Their Own: British Women Writers, from Charlotte Brontë to Doris Lessing**. London: Virago, 2009b.

\_\_\_\_\_. **The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980**. London: Virago, 1991.

USSHER, Jane M. **The Madness of Women: Myth and Experience**. 1. ed. Routledge. New York, 2011

VANSPANCKEREN, Kathyn. **Outline of American Literature**. United States Information Agency, 1994.