



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

GIOVANE ALVES DE SOUZA

**LOUCURA, VISLUMBRE E RESISTÊNCIA EM CONTOS DA LITERATURA
ESTADUNIDENSE: GILMAN, CHOPIN E HURSTON**

CAMPINA GRANDE

2020

GIOVANE ALVES DE SOUZA

**LOUCURA, VISLUMBRE E RESISTÊNCIA EM CONTOS DA LITERATURA
ESTADUNIDENSE: GILMAN, CHOPIN E HURSTON**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Área de concentração: Literatura, Memória e Estudos Culturais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Simone Marinho Nogueira

CAMPINA GRANDE

2020

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S7291 Souza, Giovane Alves de.
Loucura, vislumbre e resistência em contos da literatura estadunidense [manuscrito] : Gilman, Chopin e Hurston / Giovane Alves de Souza. - 2021.
100 p.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2021.
"Orientação : Profa. Dra. Maria Simone Marinho Nogueira, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."
1. Literatura norte-americana. 2. Relação de poder. 3. Sexo. 4. Raça. 5. Classe social. I. Título
21. ed. CDD 813

GIOVANE ALVES DE SOUZA

LOUCURA, VISLUMBRE E RESISTÊNCIA EM CONTOS DA LITERATURA
ESTADUNIDENSE: GILMAN, CHOPIN E HURSTON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Área de concentração: Literatura, Memória e Estudos Culturais.

Aprovada em: 16 / 03/2021 .

BANCA EXAMINADORA

Maria Simone Marinho Nogueira

Profª. Drª. Maria Simone Marinho Nogueira (Orientadora)
Universidade Estadual da Paraíba/PPGLI (UEPB)

Luciano Barbosa Justino

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
Universidade Estadual da Paraíba/PPGLI (UEPB)

Abraão Costa Andrade

Prof. Dr. Abraão Costa Andrade
Universidade Federal da Paraíba/PPGF (UFPB)

*A Josefa Alves Severiano e Inês Alves
Severiano (In memoriam).*

AGRADECIMENTOS

À professora Simone, minha orientadora, pela parceria. Nosso encontro no mestrado não foi programado, mas acabou dando muito certo. Com sua dedicação os trilhos da minha jornada na pós-graduação se fizeram mais claros. A ela todo meu respeito e gratidão.

À professora Rosilda Alves (*in memoriam*), coordenadora do curso de Mestrado e Doutorado, por seu empenho.

À Capes, pelo investimento feito nesta e em tantas outras pesquisas.

A Telma, secretária do programa, a quem sempre recorri nos momentos de maior necessidade. O esmero e atenção que dedica ao seu trabalho são admiráveis. À minha mãe, Luzia, e meu pai, Gilberto. Sem seu amor e apoio eu jamais conseguiria sequer ter sonhado com o mestrado. Enfrentamos juntos horas e mais horas de viagem para que eu pudesse fazer a seleção do programa, enfrentamos juntos também todas as minhas horas de ansiedade e cansaço, mas jamais hesitei, pois os tinha ao meu lado sempre. Eles, juntamente aos meus irmãos Gabriel e Luan, assim como minha cunhada Roseane, são meu forte, minha força. A eles todo o meu amor.

A Simone, minha tia. Cresci tendo ela mais como amiga do que como tia, e essa relação sempre foi uma das bases mais firmes para a construção da minha vida. Seu apoio tem sido primordial.

A Ivonilza Alves, minha madrinha. Não há um dia que se passe em que eu não seja grato por tudo o que ela me fez e tudo o que ela representa para mim. Por sua força inspiradora, agradeço-lhe.

Às minhas avós, Josefa (*in memoriam*) e Beatriz, pois são elas as raízes que me sustentam no solo, são o eixo principal que me segura. Venho de famílias verdadeiramente matriarcais, de homens por vezes ausentes, e de mulheres cuja autoridade jamais é refutada. Ambas são fruto de vidas incrivelmente duras, mas conseguiram transformar a escassez em prosperidade. Sou a consequência do seu amor e o resultado do seu legado.

Aos meus demais familiares, pelo apoio. Pertencço a dois núcleos familiares que cresceram próximos; meus melhores amigos sempre foram meus primos e

primas, meu maior suporte, meus tios e tias. A eles e elas sou grato pela minha formação de vida.

A Mayara, amiga querida. Que seria de mim sem seu riso amigo?! Desde o Ensino Médio sua companhia me é motivo de constante felicidade. Sua imaginação, criatividade e talento são admiráveis. A ela minha amizade, minha gratidão.

A Ana Paula, Lidiane e Tarcísio. Os anos se passam, mas o carinho que tenho por eles fica. Conheci-os na graduação e cada um deles, com seu jeito particular, me mostrou o que é amizade. Pelas conversas, pelos momentos, por tudo aquilo que me faz sentir saudade deles quando a distância nos separa, sou grato.

Aos professores e professoras do Curso de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, em especial Zuleide Duarte, pelo constante incentivo e pelas conversas. Seu jeito simpático e afetuoso é sempre motivo de alegria, seu amor pela literatura é sempre motivo de inspiração. Também aos professores André Gomes, Luciano Justino e Antonio Carlos Magalhães pelas leituras e aulas mais que estimulantes.

Aos demais professores e professoras que tive durante minha vida, especialmente aqueles que mais me marcaram: Inês Soares, minha primeiríssima professora; Elisângela Carvalho – a quem atribuo minha paixão pela língua inglesa; Vilian Manguiera – orientador da graduação, e aquele que me estimulou mais ainda a trilhar pelas veredas da literatura. Também a Auricélio Soares e Clara Vasconcelos, que continuamente me auxiliaram em tudo que precisei, sanando todas as minhas dúvidas e me inspirando a todo momento.

A Rafael, Karina, Tatiane, Anderlane, Emmanuelle, Carolinne, Neto, Leandro e Giovanna, colegas que se transformaram em amigos. Conviver com vocês é estar em um constante estado de admiração e inspiração. Sou feliz em saber que o futuro da educação e da pesquisa conta com os talentos de vocês.

Por fim, aos livros que li, às pessoas que me tocaram. A tudo e a todos(as) que me influenciaram até aqui. Obrigado!

“Who can tell what metals the gods use
in forging the subtle bond which we call
sympathy, which we might as well call
love?” (Kate Chopin)

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma leitura dos contos *The Yellow Wallpaper* (1892), de Charlotte Perkins Gilman, *The Story of an Hour* (1894), de Kate Chopin, e *Sweat* (1926), de Zora Neale Hurston. Centramos nosso estudo nas relações de poder entre marido e mulher presente nas três obras e as suas mais distintas imbricações na vida das protagonistas. Inicialmente, nos dois primeiros contos, ambas as personagens principais não lidam com um tipo de opressão que pode gerar revolta dos maridos no contexto social da época em que as narrativas se passam. Elas não são violentadas fisicamente, e seus companheiros arcam com os papéis considerados essenciais para um marido: provedor e protetor. Não obstante, elas se sentem oprimidas, visto que a realidade do matrimônio que enfrentam cerceiam as suas possibilidades de vida, reduzindo-as à domesticidade. Já no último conto, lidamos com recortes bem mais pungentes: raça e classe. Se nos primeiros textos o casamento se apresenta enquanto problema, devido - entre outros fatores - ao ócio, neste conto vemos que o trabalho é posto para a protagonista, uma mulher negra e pobre, enquanto obrigação, enquanto a sua única alternativa de sobrevivência. Assim ela é obrigada a lidar com um marido que não somente não a apoia devido à sua profissão e não a ajuda no sustento do seu lar, como também tende a violentá-la fisicamente e patrimonialmente, fator este que as outras protagonistas brancas e de classe média sequer consideram lidar. Neste sentido, buscaremos evidenciar como as mulheres das narrativas supracitadas são prejudicadas por opressões sistemáticas em relação a questões de sexo, raça e classe, e, para tal, usaremos como aporte teórico-metodológico as contribuições de Treichler (1984), Wisniewski (2012), Butler (2016), Collins (2016), Davis (2016) e hooks (2019).

Palavras-Chave: Casamento. Sexo. Raça. Classe. Relações de poder.

ABSTRACT

This study presents a reading of the short stories *The Yellow Wallpaper* (1892), by Charlotte Perkins Gilman, *The Story of an Hour* (1894), by Kate Chopin, and *Sweat* (1926), by Zora Neale Hurston. We focus on the power dynamics between husband and wife presented in the three works and their most distinctive implications in the lives of its protagonists. Initially, in the first two stories, both main characters do not deal with the type of oppression that can generate an insurgency by their husbands in the social context of the time when the narratives take place. They are not physically abused, and their partners bear the roles considered essential for a husband: provider and protector. Nevertheless, they feel oppressed, since the reality of the marriage they face limits their life possibilities, reducing them to domesticity. In the last story, we deal with much more poignant matters: race and class. If in the first texts marriage presents itself as a problem, due - among other factors - to inactivity, in this story we see that work is presented for the protagonist, a poor and black woman, as an obligation, as her only alternative for survival. Thus, she is forced to deal with a husband who not only does not support her due to her profession and does not help her to support her home, but also tends to be physically violent with her and to prey upon her patrimony, a factor that the other white and middle-class protagonists do not even consider dealing with. In this sense, we will seek to show how women in the above-mentioned narratives are harmed by systematic oppressions in relation to issues of sex, race and class, and, for this, we will use the theoretical and methodological contributions of Treichler (1984), Wisniewski (2012), Butler (2016), Collins (2016), Davis (2016) and hooks (2019).

Keywords: Marriage. Sex. Race. Class. Power dynamics.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	DA MULHER, LITERATURA E HISTÓRIA: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	16
2.1	Mulher e escrita no século XIX	17
2.2	Estudos Culturais e de Gênero: a emersão de vozes femininas	27
3	SUBVERTENDO PAPÉIS: MEDICINA E DISCURSO EM <i>THE YELLOW WALLPAPER</i> (1892)	33
3.1	Entre a loucura e a emancipação: vida e obra de Charlotte Perkins Gilman.....	33
3.2	Recolhimento e diagnóstico	38
3.3	A fuga através do discurso	42
3.4	A (des)construção de uma metáfora	48
4	UM VISLUMBRE DE LIBERDADE: A VIUVEZ EM <i>THE STORY OF AN HOUR</i> (1894)	55
4.1	A escrita regional de Kate Chopin	55
4.2	Um vislumbre de liberdade	60
4.3	Morte e silenciamento: um fim irônico	64
5	DE CORPO E ALMA: OBJETIFICAÇÃO, TRABALHO E FÉ EM <i>SWEAT</i> (1926)	72
5.1	Em busca de uma voz: Zora Neale Hurston	72
5.2	O corpo de Delia e o mito da beleza.....	77
5.3	Tradição e simbolismo em <i>Sweat</i>	82
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
	REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

Em *O segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir afirma que a sociedade propõe à mulher o casamento de forma tradicional e que, em sua maioria, as mulheres são, foram ou preparam-se para serem casadas (p. 186). Neste sentido, é em relação ao casamento que a mulher se define ou não enquanto indivíduo, e é a partir dessa instituição que ela tende a idealizar os percursos a serem trilhados em sua vida. Contudo, faz-se necessário notar que a afirmação feita pela estudiosa no final da década de 1940 já vinha acompanhada de considerações a respeito do progresso em relação à posição da mulher no cosmos social até então, pois ela atesta que “a evolução econômica da condição feminina está modificando profundamente a instituição do casamento: este vem se tornando uma união livremente consentida por duas individualidades autônomas” (*Ibidem*, p. 186).

Não obstante, nem sempre foram os progressos que marcaram a trajetória ocidental. Como já delimitado por Foucault, em *História da sexualidade II: o uso dos prazeres* (1984), na Antiguidade acreditava-se que ao homem e mulher deveriam ser destinados espaços específicos da sociedade, já que “para que eles pudessem exercer juntos essas funções distintas, os deuses dotaram cada sexo de qualidades particulares” (FOUCAULT, 1985, p. 142). Assim, à mulher foi reservado o espaço doméstico, no qual ela deveria ocupar-se com as provisões do lar, temendo sua perda e receando os gastos; aos homens, por outro lado, foi destinado o espaço externo ao lar, onde ele deveria semear, pescar e plantar, por exemplo (Cf. FOUCAULT, 1985, p. 142).

Tais atividades foram atribuídas aos sexos a partir de uma visão teocêntrica, uma vez que, como exposto anteriormente, a justificativa destas configurações sociais se pautava na “vontade divina”. Em suma, acreditava-se que, devido aos traços físicos talhados pelos deuses aos dois sexos, existiria um destino natural para cada um deles na sociedade. É possível observar, a partir disso, que essa configuração abarca certas vantagens ao homem, dando-o a liberdade de percorrer o espaço social da maneira que ele almeja, ao passo que reserva à mulher as limitações do espaço cativo do lar. E assim se configurava um dos pilares da vida em conjúgio: a posição de homens e mulheres no espaço doméstico e social.

Posto isso, é evidente como o casamento se tornou uma ferramenta de manutenção da ordem patriarcal. Assim sendo, Judith Butler (2016), proeminente filósofa americana, ao contestar o papel das mulheres no casamento, afirma que a noiva, por exemplo, tem a função de conectar os mais diversos grupos de homens, entendendo, deste modo, que ela não dispõe de uma identidade individual. A partir desse entendimento, a estudiosa afirma que, na falta de sua própria identidade, cabe à noiva *refletir* a identidade do seu noivo (Cf. BUTLER, 2016, p. 77). Enquanto esposa, posteriormente, é encargo da mulher não somente assegurar a reprodução dos sobrenomes masculinos, como também de permitir o intercuro entre os “clãs de homens” (Cf. BUTLER, 2016, p. 77). Como salienta a estudiosa:

Os membros do clã, invariavelmente masculino, evocam a prerrogativa da identidade por via do casamento, um ato repetido de diferenciação simbólica. A exogamia distingue e vincula patronimicamente tipos específicos de homens. A patrilinearidade é garantida pela expulsão ritualística de mulheres (BUTLER, 2016, p. 77).

Deste modo, o funcionamento da instituição do casamento para homens e mulheres delimita-se de maneiras distintas. Construindo postos divergentes, o sistema patriarcal garante um contínuo estado de dissemelhança entre ambas as partes: aos homens, reserva-se a missão de garantir um *status* social a si mesmos; às mulheres, o papel de reforçar esse *status* do sujeito masculino, sujeitando-se a ele.

No que concerne às representações feitas pela literatura, a instituição do casamento tem sido fonte contínua de inspiração para a criação de narrativas literárias. Vários escritores e escritoras, como Jane Austen, por exemplo, tornaram-se conhecidos(as) por trabalhos que tratam do tema. Há de se notar, porém, que muitos desses textos abordam o casamento como o fim da trama, como algo a ser almejado e que fosse, indubitavelmente, garantir a felicidade eterna aos personagens da obra. Sob título de exemplo, tem-se *Orgulho e Preconceito* (1813), romance da própria Austen, cuja protagonista passa por uma jornada de consideráveis problematizações em respeito à posição da mulher na sociedade, mas que, no final, cede ao casamento. Vale notar que a autora, utilizando-se de seu humor ácido e sarcasmo notório, fazia observações irônicas em relação às configurações sociais de seu tempo, e sua obra criticava a tradição atrelada a essa instituição, que subordinava a mulher ao casamento enquanto fator que lhe garantia segurança financeira. Dessa forma, ao fazer Elizabeth Bennet, sua protagonista, terminar a sua jornada se casando por amor, a autora contraria o interesse

financeiro como maneira única de ascensão social para o sujeito feminino. Cumpre notar, contudo, que assim como regia a tradição da época, Austen direciona seu romance, ainda que de forma sarcástica, ao encontro do pensamento de que o ideal da vida de uma mulher está no casamento, e que só assim ela encontrará a verdadeira felicidade.

Entretanto, com a mudança das perspectivas em volta do tema, a perfeição atribuída à instituição ao longo do tempo foi problematizada, e um tom mais realista emergiu, trazendo o casamento não como fim da trama, mas como o início dos problemas a serem enfrentados pelas personagens da narrativa. Sob essa ótica, observemos o *plot* de *O despertar* (1899), de Kate Chopin: Edna Pontellier, casada e mãe de dois filhos, passa por uma jornada de autodescobrimento, na qual nos apresenta questionamentos sobre a sua posição social. Ela não se sente completamente feliz enquanto mãe e esposa e almeja por algo maior, algo que a complete enquanto indivíduo. Sua jornada de emancipação, conquanto, se mostra difícil e incerta, uma vez que, perante o cenário ao qual estava inserida, sua época e costumes, se tornara inviável alcançar seus objetivos por completo. No romance, é possível notar que o casamento passa a ser a principal fonte de inquietações pelas quais a personagem passa. Com isso, Chopin traz uma visão que põe em contraste a tradição literária construída ao longo dos séculos e, colocando a vivência dentro da instituição do casamento como início da trama, ela abarca as problemáticas a serem enfrentadas pelo sujeito feminino, que antes não eram possíveis de serem problematizadas. Neste cenário, diferentemente de Jane Austen, Kate Chopin não teve a necessidade de questionar apenas o percurso que leva uma mulher ao casamento, mas o que se centra dentro da instituição em si, isto é, o que está reservado a uma mulher que cumpre o seu papel social de esposa e, posteriormente, de mãe. Quebrando com a visão idealizada acerca do matrimônio, ela faz com que esta união seja, portanto, não um horizonte ideal, um final feliz, mas sim um destino ao qual a mulher está fadada, e que possivelmente resultará no seu encerramento.

Recuperando as considerações de Beauvoir no que confere à posição da mulher no casamento, nota-se que a teórica enfatiza a contribuição que o esposo denota nesse encerramento. Nas palavras da estudiosa, o casamento “incita o homem a um imperialismo caprichoso: a tentação de dominar é a mais universal”

(BEAUVOIR, 2016, p. 250), já que, muitas vezes, não lhe é suficiente ser aprovado, admirado, aconselhar, guiar: ele precisa ordenar; representando, deste modo, o papel de soberano (Cf. BEAUVOIR, 2016, p. 250). Assim, o homem se encontra tão seguro de seus direitos que a menor autonomia conservada pela mulher parece a ele um ato de rebeldia; gostaria de impedi-la de respirar sem ele, se possível (*Ibidem*, p. 250).

Destarte, observa-se assim o papel primordial que o marido muitas vezes exerce em relação ao enclausuramento destinado ao sujeito feminino em alguns casamentos. Desde o abuso físico e psicológico, até a privação de sua individualidade, a situação de muitas mulheres é de contínua opressão. Ainda segundo a filósofa, para escapar deste estado de prisão, faz-se necessário que a mulher tenha o próprio sustento, não dependendo do marido, pois é “pelo trabalho que a mulher conquista sua dignidade de ser humano” (BEAUVOIR, 2016, p. 166). Dialogando com o pensamento de Beauvoir sobre a autonomia feminina, é possível encontrar ao longo da história outras mulheres que buscavam soluções para a opressão de gênero. Mary Wollstonecraft (1759 - 1797), sendo uma delas, afirmava em seu célebre livro *Reivindicação dos direitos das mulheres* (1792) que, para encontrar a verdadeira igualdade, era necessário que as mulheres tivessem a oportunidade de gozar de uma educação adequada, fazendo, deste modo, com que elas fossem “estimuladas a pensar por si próprias” (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 225). Já Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (1929), clamava, assim como Simone de Beauvoir, pela oportunidade de as mulheres terem um sustento próprio. Assim, compreende-se a necessidade de ser independente para que o sujeito feminino possa ser efetivamente livre das amarras patriarcais impostas pela sociedade, e que se fizeram tão palpáveis no matrimônio ao longo dos séculos.

E é nesse cenário que se centra o estudo aqui presente. Propomo-nos, então, a analisar a representação de mulheres casadas em três contos da literatura estadunidense: *The Yellow Wallpaper* (1892), de Charlotte Perkins Gilman, *The Story of an Hour* (1894), de Kate Chopin, e *Sweat* (1926), de Zora Neale Hurston. Os três contos foram publicados em datas muito próximas e, a partir disso, podemos observar também a progressão de um estado de completa opressão sem escapatória, evidenciada nos dois primeiros contos, que passa pelo reconhecimento e possível libertação dessa opressão no segundo; e, no terceiro, um efetivo

desencarceramento, através das ferramentas que as mulheres representadas pela protagonista dispunham naquela época. No nosso estudo, investigaremos como cada uma das protagonistas dos contos é oprimida pelas suas posições dentro do casamento, como esta instituição as infligem, e o papel dos seus respectivos maridos nesse processo de violência. Na análise do primeiro conto, buscaremos compreender a opressão institucional que a protagonista sofre não somente como esposa, mas também enquanto mulher de um médico inserida em um quadro clínico de depressão. No segundo, atentaremos para a perda e ganho da individualidade da personagem principal a partir do seu estado de viuvez, bem como para os aprisionamentos que lhe assolam o corpo, como o seu papel de esposa e o seu problema cardíaco. Por fim, no último conto, traremos à tona a análise de um matrimônio no qual a opressão se dá a partir de um caso extraconjugal que o marido da protagonista usa como forma pública de humilhação, além de outros fatores, como a violência física e patrimonial.

Cumprе notar, ainda, que tanto o conto de Charlotte Perkins Gilman como o de Kate Chopin condizem à realidade de mulheres brancas de classe média do século XIX, ao passo que o de Zora Neale Hurston se dá a partir da experiência de uma mulher negra na era *Jim Crow* dos Estados Unidos, isto é, no período que vai desde o fim da guerra da Secessão, em 1865, até o início do Movimentos pelos Direitos Civis, que teve seu apogeu em 1960, sendo este um cenário de extrema opressão à população negra dos EUA. Levando em conta tal cenário, é possível observar que as violências sofridas pelas mulheres que as protagonistas representam divergem e convergem entre si, dado que, enquanto sujeitos suscetíveis à violência de gênero, as personagens se centram como fruto de violências específicas vividas por determinados grupos, como a população negra, e pessoas acometidas por doenças psicológicas.

Por fim, cientes de que “como produção feita da linguagem, o texto literário é sempre confusão de vozes, babel de desejos, fascinante equívoco, lido como realidade” (BRANCO & BRANDÃO, 2004, p. 11), nossa proposta de estudo se dá a partir do processo de entendimento da representação de uma opressão sistemática que permeia a existência de mulheres que, atadas pelas regras de uma instituição que as desfavorecem, buscam pela transgressão a partir dos instrumentos dos quais dispõem. Neste sentido, nosso estudo se mostra relevante para o entendimento

dessas configurações a partir dos vieses dos Estudos de Gênero e dos Estudos Culturais.

Neste sentido, esta pesquisa se divide em quatro capítulos. O primeiro centra-se no nosso embasamento teórico-metodológico, contando com nomes como Beauvoir (2016), Foucault (2007) e Gilbert & Gubar (2000). Nele discutiremos, inicialmente, sobre a relação entre a mulher e a literatura, tratando especificamente do século XIX, evidenciando silenciamentos e a jornada árdua de mulheres escritoras. E, posteriormente, tratamos justamente da fuga deste silenciamento, quando em meados do século XX, com o advento dos Estudos Culturais e de Gênero, mulheres vinculadas à Segunda Onda feminista se fizeram ouvir, trazendo à tona nomes esquecidos da literatura, como os nomes das três autoras cujos textos formam nosso *corpus*.

Nos três capítulos subsequentes partimos para a análise dos contos supracitados, sempre antecedidos de uma breve explicação da vida e obra das autoras. No segundo capítulo, por exemplo, nos detemos a explicar sobre a vida de Gilman e sobre a maneira como a sua vivência influenciou no processo de criação de *The Yellow Wallpaper*. Já na análise do conto, elaboramos a respeito da relação marido/mulher *versus* médico/paciente, além da infantilização sofrida pela protagonista e o uso do diário que ela faz para poder expressar suas angústias. Para tal, nos embasamos em Wollstonecraft (2015) e Treichler (1984). Em se tratando do terceiro capítulo, sobre *The Story of an Hour*, de Chopin, para além de tratar previamente da vida da autora de maneira introdutória à sua obra, dividimos nossa análise entre o vislumbre de liberdade que Louise, a protagonista, teve com a morte de seu marido e o tom irônico de seu falecimento, quando ela recebe a notícia de que tudo não passava de um grande engano. Para isso, elencamos as considerações de Butler (2016) e Foucault (2007). Por fim, o quarto capítulo é introduzido pela explicação acerca da vida e obra de Hurston que, diferentemente de suas colegas de ofício, acabou tomando um outro tom. Sua jornada, marcada pelas cicatrizes da vida durante a Segregação, traz diferentes perspectivas à sua literatura, que estão envolvidas por questões de raça e classe – o que não é diretamente contemplado nos outros dois contos das escritoras brancas. Com isso, embasamos nossa análise nas considerações de Wolf (2019), Davis (2016) e Collins (2016).

2 DA MULHER, LITERATURA E HISTÓRIA: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Muitos discursos, ao longo da História, foram produzidos com o intuito de legitimar a desigualdade entre os sexos. Sob título de exemplo, tem-se a mitologia grega e a tradição judaico-cristã (GARCIA, 2015, p. 12) que, criando personagens como Pandora e Eva, respectivamente, colaboraram para a construção de um perfil de feminilidade: curiosa e maléfica, ela é sempre a causa das desgraças humanas, da expulsão dos homens do Paraíso (*Ibidem*, p. 12). Além disso, a ciência e a filosofia ocidentais também colaboraram para esse processo¹. Quase exclusivamente de uso masculino por muito tempo, ambas foram usadas para mistificar o feminino, através do ocultamento de seus interesses e da elaboração de crenças que as sujeitavam ao homem. Muitas teorias que explicavam a suposta hegemonia masculina foram levantadas, como por exemplo a ideia de que a mulher seria menos inteligente que o homem, por ter um cérebro menor².

Diante de tais estigmatizações e silenciamentos, a insatisfação e o sentimento de uma injustiça vem alimentando a consciência das mulheres que, enfim, na década de 60 se expressa de forma mais organizada enquanto movimento social que recebe o nome de feminismo, embora, antes dos anos 1960 movimentos pelos direitos das mulheres já existissem. Este movimento, capaz de mudar as relações de injustiça entre homens e mulheres teve, em diferentes épocas, reivindicações das mais distintas e atuou de maneira a problematizar não somente a realidade das mulheres, mas também o funcionamento da sociedade de modo geral. Mas antes, atentemo-nos ao próprio termo popularmente usado para definir o movimento, o termo “feminismo” que, segundo Carla Cristina Garcia (2015), foi

Primeiro empregado nos Estados Unidos por volta de 1911, quando escritores, homens e mulheres, começaram a usá-lo no lugar das expressões utilizadas no século XIX, tais como *movimento das mulheres e problemas das mulheres*, para descrever *um novo movimento na longa história das lutas pelos direitos e liberdades das mulheres*. Esse novo feminismo visava ir além do sufrágio e de campanhas pela moral e pureza

¹ Como afirma Nogueira (2018, p.136, nota 107): “Não se pense, porém, que somente os filósofos antigos e medievais fizeram um discurso contrário ao pensamento feminino. Os modernos, infelizmente, reforçaram o coro dos que lhes precederam. Veja-se sobre o tema o livro organizado por Maria Luísa Ribeiro Ferreira (2010) que tem como título *O que os filósofos pensam sobre as mulheres*. Não queremos, entretanto, afirmar que todos os filósofos destratarem as mulheres nos seus escritos. Uma atitude de escuta, acolhida e defesa das mulheres foi feita por muitos deles, inclusive na própria Idade Média.”

² Tal ideia é desbancada por Simone de Beauvoir quando ela escreve *O Segundo Sexo* em 1949.

social buscando uma determinação intelectual, política e sexual (GARCIA, 2015, p. 12-13 – grifos da autora).

Assim, as feministas americanas tinham como objetivo principal alcançar um equilíbrio entre as necessidades de amor e de realização, tanto individual quanto política, o que, para mulheres da época, era algo extremamente difícil de se conquistar (*Ibidem*, p. 13). Essa conjuntura sempre foi criticada por mulheres, de maneira individual e coletiva, mas as reivindicações das mulheres por seus direitos, organizadas em um movimento, só se tornou realidade a partir do século XIX.

Posto isso, nos centraremos, a seguir, na relação entre mulher e escrita no século XIX. Fazemos esse recorte visto que as escritoras cujas obras compõem nosso *corpus* nasceram neste século, duas delas, inclusive, tiveram forte produção literária nesse período. Portanto, entendemos que toda a configuração desse contexto histórico foi de grande importância para suas obras, influenciando-as diretamente. Para tal, embasados nas considerações de Davis (2016) e Garcia (2015), traremos a lume as mulheres cujos nomes se firmaram na história da literatura, evidenciando os diferentes obstáculos que muitas delas tiveram que ultrapassar. Posteriormente, embasados em Gilbert & Gubar (2000), iremos discorrer sobre como toda a história literária que se construiu sem a presença de mulheres no cânone influenciou negativamente o fazer literário dessas escritoras. Por fim, a partir das contribuições de Lemaire (1994), Zinani (2010) e Hall (2009) traremos à tona o apogeu dos Estudos Culturais e de Gênero, cuja emergência se deu em 1950 e 1960 respectivamente, e como esses movimentos fizeram com que questões pertinentes à vivência feminina, o que inclui a literatura escrita por mulheres, fossem tratados com a devida importância.

2.1 Mulher e escrita no século XIX

A primeira convenção para os Direitos das Mulheres foi realizada nos dias 19 e 20 de julho de 1848, em Seneca Falls (NY-EUA). Essa convenção aconteceu enquanto resposta à discriminação sofrida pelas delegadas participantes da Convenção Mundial contra a Escravidão, de 1840, realizada na cidade de Londres. Durante a convenção, as delegadas mulheres, diferentemente dos homens, tiveram

que assistir aos debates das galerias, sem direito à palavra e ao voto (ZINANI, 2010, p. 48).

A primeira Convenção dos Direitos das Mulheres tornou-se um evento que marcou a história, estabelecendo o que seria o início do feminismo enquanto um movimento devidamente estruturado, cuja inspiração se deu pelas organizações emancipatórias dos escravos e de seus descendentes, muito atuantes na época. Objetivava-se, assim, examinar a situação das mulheres nas áreas social, civil e religiosa (ZINANI, 2010, p. 48). Sendo o primeiro movimento de mulheres que foi devidamente levado a sério, a Convenção trouxe certa notoriedade à situação da mulher na sociedade; contudo, em meio a acontecimentos significativos, como a publicação do *Manifesto do Partido Comunista*, também em 1848, o movimento acabou tendo sua notoriedade ofuscada (*Ibidem*, p. 48). Não obstante, a presença da voz feminina foi ampliada, tomando espaços de atuação antes considerados completamente masculinos, tais como o mercado de trabalho e as áreas públicas, em especial, a imprensa, onde se notou maior participação da mulher a partir de então, com o uso da palavra escrita (*Ibidem*, p 48).

Assim, no século XIX, mulheres já haviam lutado junto aos homens pela independência, e agora elas se organizavam para abolir a escravidão. Essa atividade lhes trouxe experiência civil e oratória, além de lhes servir de lanterna “para tomar consciência de sua própria condição” (GARCIA, 2015, p. 52). E, em se tratando dessa experiência adquirida, destacam-se nomes como o de Sojourner Truth. Tornando-se um grande exemplo das diferentes vozes que se uniram à luta pelo sufrágio, Sojourner Truth (1797 – 1883) pregou, por onde passava, ideias que colocavam em xeque a exclusão das mulheres³. Sendo ela uma escrava liberta do estado de Nova York, não sabia ler, tampouco escrever, posto que a alfabetização para escravos era proibida, sob a pena de morte. Não obstante, ela foi a primeira mulher negra a assistir à Convenção Nacional dos Direitos das Mulheres (GARCIA, 2015, p. 59), onde pela primeira vez proclamou o seu famoso discurso “Ain’t I a Woman?” (1851). Segue, logo abaixo, um trecho dele:

Eu não sou uma mulher? Olhe para mim! Olhe para meu braço! Eu tenho arado e plantado, e juntado em celeiros, e homem algum poderia me ultrapassar! Eu não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar e comer tanto quanto um homem - quando conseguia - e suportar o chicote também! E eu

³ Curiosamente, seu nome significa “verdade viajante”, o que só fortalece mais ainda o seu propósito de vida: lutar contra a desigualdade por onde quer que passasse.

não sou uma mulher? Eu dei luz a treze filhos e vi quase todos serem vendidos para a escravidão, e quando gritei com a minha dor de mãe, ninguém além de Jesus me ouviu! E eu não sou uma mulher? [...] Então aquele homenzinho de preto lá, ele diz que as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens, porque Cristo não era uma mulher! De onde veio o seu Cristo? De onde veio o seu Cristo? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com Ele [...] Se a primeira mulher que Deus fez foi forte o suficiente para virar o mundo de cabeça para baixo sozinha, essas mulheres juntas devem ser capazes de voltar atrás e colocá-lo de cabeça pra cima novamente! (TRUTH *apud* SCHENEIR 1972)⁴.

Nota-se que, diferentemente das feministas brancas que lutavam somente contra a opressão de gênero, o discurso de Truth era preenchido por outra questão inerente à sua vivência: o racismo. Assim, o enlace entre a opressão de gênero e raça suportado pelas mulheres negras mostra a realidade muito específica em que elas viviam. Truth defendeu que enquanto a cultura de seu país concedia às mulheres brancas certos "privilégios", como o de não ter de exercer atividades remuneradas por sua suposta inferioridade intelectual e física, esta atitude não era estendida às mulheres negras, que eram forçadas a lidar com o trabalho braçal e eram destinadas a uma rotina de constante violência. Sendo assim, mulheres negras não eram consideradas "mulheres" no sentido que se concedia às americanas brancas da época.

Tais relações de raça e gênero eram tão complicadas que, na última convenção da Associação pela Igualdade de Direitos, em 1869, Sojourner Truth percebeu o perigoso racismo velado na oposição das feministas ao sufrágio dos homens negros. De acordo com Frederick Douglass, a posição das aliadas do movimento era a de que "nenhum negro deve ter direito ao voto se a mulher não o tiver" (DOUGLASS, *apud* DAVIS, 2016), por *mulher*, se quer dizer a mulher *branca*. Assim, quando Truth afirmou que "se você colocar uma mulher como isca no anzol do sufrágio, você certamente pescará um homem negro" (TRUTH, *apud* DAVIS, 2016). Com esta fala ela expressou mais um sério alerta sobre a influência

⁴ [...] ain't I a woman? Look at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could head me! And ain't I a woman? I could work as much and eat as much as a man - when I could get it - and bear the lash as well! And ain't I a woman? I have borne thirteen children, and seen most all sold off to slavery, and when I cried out with my mother's grief, none but Jesus heard me! And ain't I a woman? [...] Then that little man in black there, he says women can't have as much rights as men, 'cause Christ wasn't a woman! Where did your Christ come from? Where did your Christ come from? From God and a woman! Man had nothing to do with Him [...] If the first woman God ever made was strong enough to turn the world upside down all alone, these women together ought to be able to turn it back, and get it right side up again! (TRUTH *apud* SCHENEIR 1972 – Tradução nossa).

ameaçadora da ideologia racista na luta pelos direitos da mulher. A respeito disso, Angela Davis afirma:

Se as críticas à décima quarta e à décima quinta emendas externadas pelas líderes do movimento pelos direitos das mulheres eram justificáveis ou não é algo a ser discutido. Mas uma coisa parece clara: na defesa dos próprios interesses enquanto mulheres brancas de classe média, elas explicitavam – frequentemente de modo egoísta e elitista – seu relacionamento fraco e superficial com a campanha pela igualdade negra do pós-guerra. Aprovadas, as duas emendas excluía as mulheres do novo processo de extensão do voto e, dessa forma, foram interpretadas por elas como prejudiciais aos seus objetivos políticos. Com a aprovação, elas sentiam possuir razões tão fortes a favor do sufrágio quanto os homens negros (DAVIS, 2016, p. 87).

Com isso, a noção de que a emancipação tornaria os ex-escravos iguais às mulheres brancas, “sendo que os dois grupos precisavam conquistar o voto para completar sua igualdade social” (DAVIS, 2016, p. 88), ignorava o estado de precariedade da liberdade conquistada pela população negra após a Guerra Civil (*Ibidem*, p. 88). Assim, as nuances desse empasse entre os direitos da mulher branca e do homem negro foram percebidas por Truth que, por sua vez, deu foco às necessidades específicas da mulher negra nos dois lados desses movimentos.

Ainda convém lembrar que, antes de mulheres como Sojourner Truth, houve outras que colaboraram para a luta das mulheres, tais como Mary Wollstonecraft que, em 1792, publicou o famoso *A Reivindicação das Mulheres*, considerado hoje um livro chave do movimento feminista moderno. Nele, a autora clama pela igualdade entre os sexos, pela independência econômica, a necessidade da participação política e da representação parlamentar feminina. Além disso, ela defendia não somente que as mulheres tivessem acesso à educação, como também que o progresso da sociedade como um todo dependia da igualdade na formação de ambos os sexos (GARCIA, 2015, p. 46).

Faz-se necessário notar, entretanto, que no século XVIII ainda se discutia sobre a possível existência de racionalidade nas mulheres, excluindo-as da vida pública. Mary Wollstonecraft precisou, por conseguinte, provar que as mulheres eram racionais e que, em consequência disso, deviam ser educadas para ajudar no progresso da sociedade (MIRANDA, 2015, p. 14). A publicação de seu livro ocorreu em meio à Revolução Francesa (1789 – 1799), momento de grande furor político e de grandes reivindicações sociais. Era justamente nesse período que homens advogavam por seus direitos como nunca, buscando um ideal de igualdade e cidadania. Contudo, eles não estendiam tais demandas às suas irmãs, mães e

esposas concidadãs. A própria ideia de reivindicar por direitos das mulheres parecia tão absurda aos homens que Olympe de Gouges (1748 – 1793), famosa escritora e abolicionista que também lutava pelos direitos das mulheres, foi guilhotinada devido ao seu ativismo. Para ela, a mulher “nascia livre e igual ao homem e possuía os mesmos direitos inalienáveis: a liberdade, a propriedade e o direito de resistência à opressão” (GARCIA, 2015, p. 43). Ao questionar a República em um de seus livros, ela foi acusada de traição “por haver esquecido as virtudes que convém a seu sexo e por haver se intrometido nos assuntos da República” (*Ibidem*, p. 49).

Cumprir chamar atenção para esta parte específica da acusação sofrida por Gouges, guilhotinada *por haver esquecido as virtudes que convém a seu sexo*, como exposto acima. Tal sentença reforça os ideais de feminilidade que mulheres deveriam obedecer e que foram construídos ao longo dos séculos, como o de docilidade e submissão – falar ou deixar-se ouvir seria, então, um sacrilégio para uma mulher, digno de uma punição tão severa quanto a morte. De acordo com Maria Rita Kehl (2016), esses ideais de submissão feminina

Contrapunham-se aos ideais de autonomia de todo o sujeito moderno; aos ideais de domesticidade contrapunham-se os de liberdade; à ideia de uma vida predestinada ao casamento e à maternidade contrapunham-se a ideia, também moderna, de que cada sujeito deve escrever seu próprio destino, de acordo com a sua própria vontade (KEHL, 2016, p. 38).

Portanto, ao tentar escrever o seu próprio destino, Gouges acabou lidando com o empecilho tão presente no caminho das mulheres de sua época: a Tradição. E mesmo estando em um momento de grandes mudanças no campo social e que muito se falava nos direitos do cidadão, ainda assim, ao tentar lutar pelos seus direitos, tal como faziam seus irmãos, as mulheres acabavam sendo silenciadas. Não obstante, ao longo de sua vida, Gouges publicou mais de quatro mil páginas entre manifestos, artigos, panfletos, opúsculos e discursos para os clubes femininos (GARCIA, 2015, p. 44), e Wollstonecraft acabou firmando o seu nome na História com um dos livros de maior influência para o movimento feminista moderno. Ainda, mesmo perante este cenário de morte e silenciamento, foi graças aos esforços de mulheres como Truth, Wollstonecraft e Gouges que muitas outras mulheres escritoras passaram a fazer da pena o seu ofício, sem temer repressão.

Ora, no que se refere especificamente à escrita, cumpre notar que esta se constrói enquanto ofício com base na linguagem, cujo poder propicia a instauração de uma ordem hierárquica, e aquele que fala ocupa um lugar privilegiado nessa

hierarquia (BRANCO & BRANDÃO, 2004, p. 47). Com isso em mente, e sabendo que à mulher por muito tempo foi negado o direito à voz, ao discurso, pode-se imaginar o quão difícil foi o processo de reconhecimento de muitas mulheres que fizeram do uso da linguagem o seu ofício. Entretanto, a partir do século XVIII percebeu-se que os escritos publicados por mulheres evidenciaram representações distintas do sujeito feminino em relação às obras escritas por homens. Tal fator ocorria, de acordo com Zinani (2010), devido à delimitação da experiência e da educação femininas e também devido às suas contingências econômicas. Na Inglaterra dessa época, escritoras se apropriaram de gêneros que estavam em voga, tal como o gótico⁵. Era justamente através da literatura que mulheres podiam vivenciar aventuras emocionantes em lugares exóticos sem atentar contra os costumes da época (ZINANI, 2010, p. 63). O diferencial das obras escritas por mulheres em relação àquelas escritas por homens era de que, ao fim da história, a heroína geralmente se casava, voltando sempre ao *status quo* (*Ibidem*, p. 63), o que não necessariamente se esperava de um herói. Ora, nem todas as escritoras seguiam essa lógica. Sob título de exemplo, se tem a grande obra de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), tida até hoje como um dos grandes clássicos da literatura universal.

Pode-se entender que a posição das mulheres no eixo burguês da cultura do século XIX “entrava em conflito com a produção de um imaginário romanesco que convocava sujeitos a se lançar em trajetórias individuais de liberdade” (KEHL, 2016, p. 208). Logo, a literatura daquela época convocava também as mulheres a viver de acordo com os ideais modernos instaurados pelas revoluções (*Ibidem*, p. 208). Para a mulher oitocentista a domesticidade não era suficiente, portanto, se fez necessário percorrer outros caminhos, tais como o da literatura.

Mesmo assim, era muito comum que mulheres, temendo a repressão que poderia ser causada pela fama de escritora, escondessem a sua verdadeira identidade com um *nom de plume* ou publicando anonimamente. No caso de Jane Austen (1775 – 1817), por exemplo, se tem uma escritora que, em seus primeiros anos de ofício, identificava a autoria de seus romances com “By a Lady”. Mesmo tornando público seu gênero, não se sentia confortável para relevar a sua identidade

⁵ Gênero muito apreciado na época. Um de seus maiores nomes era justamente o de Ann Radcliffe (1764 – 1823).

desde o início. Além disso, outras escritoras como Anne (1820 – 1849), Charlotte (1816 – 1855) e Emily Brontë (1818 – 1848), que faziam uso dos pseudônimos Acton, Currer e Ellis Bell, respectivamente, escondiam por trás de uma identidade masculina o seu talento por medo de uma possível represália. Para a sociedade da época, era muito mais aceitável conceber a genialidade literária de um homem do que a de uma mulher, o que foi desbancado posteriormente pela revelação da identidade das três irmãs, talentosas escritoras que firmaram seus nomes no cânone literário e são lidas até os dias atuais. Além disso, muitas escritoras eram mal vistas por se deslocarem justamente do seu espaço de domesticidade, não dependendo dos seus maridos e buscando por realização profissional. Não obstante, até o fim do século XIX, as irmãs Brontë criaram o que Zinani (2010) define como uma “verdadeira mitologia literária feminina” (ZINANI, 2010, p. 63), enquanto outras, como Jane Austen, pesquisavam sobre a busca de uma identidade feminina (*Ibidem*, p. 63).

No que se refere a este tipo de cenário literário enfrentado por mulheres escritoras do século XIX, é interessante notar que, para além de habitarem as mansões e espaços ancestrais construídos e dominados por homens, as mulheres estavam “também historicamente constrangidas e restringidas aos Palácios da Arte e Casas de Ficção criadas por autores homens” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. xi)⁶. E é por este motivo que em 1929, em seu livro *A room of one's own*⁷, Virginia Woolf mostra, a partir da criação da personagem Mrs. Seton, o quão limitada era a vivência feminina, devido à falta de dinheiro e a impossibilidade de atuar em um ofício de seu agrado, tal como era permitido aos homens. Nas palavras da autora:

[...] é igualmente inútil se perguntar o que teria acontecido se a senhora Seton, sua mãe e sua avó tivessem acumulado grande riqueza e a houvessem depositado nas fundações de uma faculdade e uma biblioteca, porque, em primeiro lugar, ganhar dinheiro era impossível para elas, e, em segundo, se isso tivesse sido possível, a lei lhes negaria o direito de possuir dinheiro ganho. Foi só nos últimos quarenta e oito anos que a senhora Seton poderia ter tido um centavo seu. Durante os séculos anteriores, o dinheiro teria sido propriedade do marido dela – um pensamento que talvez tenha contribuído para manter a senhora Seton, sua mãe e sua avó afastadas da bolsa de valores (WOOLF, 2014, p. 37).

⁶ “[...] also constricted and restricted by the Palaces of Art and Houses of Fiction male writers authored” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. xi – Tradução nossa).

⁷ No Brasil: WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Como podemos ver, a mulher foi, por muito tempo, completamente dependente do marido e por tal motivo lhe era quase impossível se manter sozinha com uma renda só sua. Foi somente no fim do século XIX que foram aprovados no Reino Unido, por exemplo, os “Married Women’s Acts”, que visavam dar às mulheres casadas o direito de poder administrar todos os seus bens, assim como o de serem proprietárias legais do dinheiro que elas adquiriam (Cf. WOOLF, 2014, p. 37). Deste modo, Woolf chama atenção para o fato de que, até pouco tempo atrás, as mulheres mal tinham direito sobre as suas posses – algo conquistado por elas somente há cerca de cinquenta anos antes da publicação do seu livro.

Assim, percebe-se que, de modo geral, tornar-se independente para uma mulher era algo difícil de ser conquistado. Falando mais especificamente, em se tratando da mulher escritora, o seu ofício de escrita se tornava mais difícil ainda devido à tradição literária masculina que cerceava não somente a composição das obras de arte, como também o ambiente em que elas eram compostas, tanto fisicamente, em seus lares ancestrais, quanto teoricamente, no cânone literário. Destarte, literalmente cercada pela ordem patriarcal, a mulher se vê sem opções. Com base nisso, Woolf questiona: “Por que um sexo é tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tem a pobreza sobre a ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte?” (WOOLF, 2014, p. 41). E sobre isso, a autora cria uma metáfora que sintetiza a ideia por trás da independência feminina: que uma mulher para escrever precisa ter um espaço de sua posse, que uma mulher para ser independente, precisa de *um teto todo seu*.

Mas não bastasse lidar com a questão financeira em si, a escritora tinha que enfrentar a tradição literária também. A respeito disso, Woolf chama atenção para o cenário com o qual ela se deparou em uma visita ao Museu Britânico:

As portas de vaivém se abriam, e ali a pessoa parava sob o vasto domo, como se fosse um pensamento em uma fronte careca e imensa, esplendidamente circundada por uma faixa de nomes famosos. Dirigir-se ao balcão, pegar uma tira de papel, abrir um volume do catálogo..... e aqui os cinco pontos indicam cinco minutos exatos de estupefação, deslumbramento e confusão. **Vocês têm noção de quantos livros sobre mulheres são escritos no decorrer de um ano? Vocês têm noção de quantos são escritos por homens?** Têm ciência de que vocês são talvez o animal mais debatido do universo? (WOOLF, 2014, p. 42 - 43 – grifos nossos).

A história, a literatura, as paredes ancestrais que sustentam o museu foram criadas por homens, são eles que falam e, a partir do uso de seu discurso, criam

imagens de feminilidade. A mulher tem que lidar, portanto, com uma identidade criada à sua revelia, que delimita as possibilidades de sua vida. E a mulher escritora do século XIX e início do século XX, neste cenário, teve que olhar para o passado, e ver nos pilares da história mãos que não se pareciam às suas construindo os caminhos que elas deveriam agora seguir⁸.

E é pensando justamente neste cenário a ser enfrentado por mulheres que queriam levar suas carreiras a sério que Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (2000) dissertam sobre o que seria a “Ansiedade de Autoria Artística”, conceito engendrado primeiramente por Harold Bloom, importante estudioso estadunidense. As estudiosas o usam para explicar as camadas de tradição enfrentadas por mulheres no caminho da escrita. Inicialmente, elas chamam atenção para como escritores homens, geralmente, assimilam as conquistas de outros escritores que vieram antes deles, como pode ser observado no excerto abaixo:

De que escritores assimilam e então consciente e inconscientemente afirmam ou negam as conquistas de seus predecessores é, com efeito, um fato central na história literária, um fato cuja estética e implicações metafísicas têm sido discutidas em detalhe por teóricos dos mais diversos, tais como T.S. Eliot, M. H. Abrams, Erich Auerbach e Frank Kermode (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 46).⁹

O primeiro e mais notório estudante dessa psichistória literária foi justamente Bloom que, ao aplicar estruturas freudianas de genealogia literária, acabou por postular dinâmicas de história literária que nasceram de sua “ansiedade de influência”, isto é, “seu medo de que ele não é o seu próprio criador, mas sim resultado do trabalho de seus predecessores” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 46)¹⁰.

Ora, o modelo de história literária de Harold Bloom é exclusivamente masculino e, por esta razão, ele tem sido veementemente criticado por teóricas feministas, que lhe atribuem certo caráter machista em suas escolhas. Este tipo de construção feita por Bloom, contudo, não é de uso unicamente seu. Certamente há

⁸ Encontraram também vozes dissonantes ao sistema estabelecido, como Christine de Pizan (1365 - ca. 1430), primeira mulher a viver do ofício de sua escrita e que participa ativamente da *querelle des femmes*, denunciando a forma como os escritos feitos pela maioria dos homens retratavam de forma pejorativa as mulheres. Não só a escritora franco-italiana, mas também muitas escritoras anteriores a ela, mesmo sem serem citadas, servem de contraponto a um sistema opressor às vozes femininas e devem ter ajudado a pensar a história das mulheres a partir do século XIX.

⁹ “That writers assimilate and then consciously or unconsciously affirm or deny the achievements of their predecessors is, of course, a central fact of literary history, a fact whose aesthetic and metaphysical implications have been discussed in detail by theorists as diverse as T. S. Eliot, M. H. Abrams, Eric Auerbach, and Frank Kermode” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 46 – Tradução nossa).

¹⁰ “[...] his fear that he is not his own creator and that the works of his predecessors” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 46 – Tradução nossa).

de se notar no decorrer da história das Letras que homens construíram pódios onde somente seus iguais pudessem subir, transformando esses pódios em imagens, modelos a serem seguidos e admirados. Assim, se na história literária se nota particularmente a presença de heranças patriarcais, deixadas de homens para homens, onde se encaixaria a figura da escritora mulher neste cenário?

Pode-se afirmar, em virtude disso, que a ansiedade de influência enfrentada por homens é, certamente, muito mais intensamente sentida por mulheres escritoras. Para Gilbert e Gubar (2000), este tipo de ansiedade vem atrelada a um outro fator exclusivo às mulheres e que funciona como um verdadeiro empecilho em seu processo criativo: a ansiedade de autoria, que pode ser definida enquanto “um medo radical de que ela não acredita ter a capacidade de criar; e, em consequência disso, jamais podendo se tornar uma percussora, o ato de escrever em si a isolaria ou até a destruiria” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 49)¹¹.

De acordo com Casanova (2002), a própria literatura, como valor comum a todo um espaço, é uma imposição herdada decerto de uma dominação política (CASANOVA, 2002, p. 149). Sendo assim, esta ansiedade de criação em si pode ser compreendida enquanto consequência de uma tradição literária feminina silenciada, visto que as escritoras do século XIX estavam muito mais cercadas pela literatura feita por homens do que aquela feita por mulheres, além de estarem imersas a um espaço onde ainda não eram bem-vindas.

Dado o exposto, pode-se notar que o fazer literário, que por si só já é um caminho que traz consigo seus mais diversos obstáculos, tende a ser ainda mais difícil de se praticar quando se é uma mulher. A realidade do século XIX fortifica ainda mais essa ideia quando, como foi mencionado, escritoras têm que camuflar seu gênero e se esconder atrás de nomes masculinos para poder viver de literatura ou quando têm que enfrentar toda uma tradição que afeta toda a sua criatividade e liberdade artística. O cerceamento desses caminhos no processo de escrita é, com efeito, o reflexo de uma cultura que limitava a vivência da mulher a um completo silêncio, silêncio este que poderia ser mais rígido ainda dependendo de sua raça e classe (vide Sojourner Truth), e que poderia levar o sujeito feminino de uma vida

¹¹ “[...] a radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will isolate or destroy her” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 49 – Tradução nossa).

próspera construída na base de muito talento e trabalho para a guilhotina, como aconteceu com Gouges.

Entretanto, cumpre notar que a palavra vive para além dos limites impostos pelo patriarcado. E foi da palavra de mulheres como aquelas aqui mencionadas que se construiu um legado que serviu de inspiração para toda uma geração que não mais suportaria o silêncio. Com isso em mente, no próximo capítulo trataremos do surgimento e ressurgimento de vozes femininas na Segunda Onda feminista, com o advento dos Estudos Culturais e de Gênero.

2.2 Estudos Culturais e de Gênero: a emergência de vozes femininas

Para o estudioso Terry Eagleton (2006), a literatura, no sentido que herdamos da palavra, é uma ideologia, uma vez que ela guarda as relações mais estreitas com questões de poder social (EAGLETON, 2006, p. 33). E o teórico define “ideologia” como a maneira pela qual aquilo que nós dizemos e no que acreditamos tende a se relacionar com as estruturas do poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos (*Ibidem*, p. 22). Em consequência disso, e levando ainda em conta o que foi dito anteriormente sobre escritoras do século XIX e a tradição literária, há de se perceber as imbricações que a história da literatura tem sobre as mulheres que buscam fazer da pena o seu ofício.

A literatura vem, neste cenário, arraigada por uma herança masculina que colocou a mulher escritora em uma posição desfavorável, dificultando o seu processo de escrita e, posteriormente, de reconhecimento. De acordo com Woolf, as mulheres têm servido, durante séculos, como espelhos cujo papel se pauta em somente refletir a figura masculina com o dobro do seu tamanho natural (2014, p. 54). Neste jogo narcísico, a contínua adoração que se espera da mulher em relação à imagem masculina não lhe dá espaço suficiente para que possa atentar para a própria imagem. Assim, há mulheres privadas de usar seus talentos e disposição aos interesses próprios, sempre tendo que atender aos interesses de seus irmãos, pais e, especialmente, maridos.

Lemaire (1994) afirma que a história da literatura, como vem sendo escrita e ensinada até os dias atuais na sociedade moderna ocidental, constitui uma espécie de fenômeno “estranho e anacrônico” (Cf. LEMAIRE, 1994, p. 58). Para a teórica, tal

fenômeno poderia ser comparado com a genealogia nas sociedades patriarcais de tempos passados: o primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heroicos; o segundo, a sucessão de escritores brilhantes (*Ibidem*, p. 58). Para ambos os casos o que se nota é que as mulheres, mesmo lutando com heroísmo e escrevendo brilhantemente, foram senão eliminadas, apresentadas enquanto casos excepcionais, o que só fortalece a ideia de que, em assuntos considerados masculinos, não há espaço para mulheres normais (Cf. LEMAIRE, 1994, p. 58).

Assim, tanto a ideia de genealogia das sociedades patriarcais, bem como a história literária elencadas por Lemaire revelam um fator que une os dois pontos: a constante tendência masculina de justificar seu poder atual através do recuo à essa tradição. Sendo assim, recuperando a noção de ideologia de Eagleton, pode-se notar que o fazer literário, assim como a história, está composto por uma lógica que se firma enquanto convenções que dificultam a ascensão de vozes não-masculinas, no seu sentido convencional. A isso, Lemaire (1994) chama de “paternidade cultural”, posto que implica na exclusão e/ou negação de qualquer novo elemento que possa, de certo modo, perturbar tal monopólio (Cf. LEMAIRE, 1994, p. 60). Neste sentido, inclusive, nota-se a razão pela qual literaturas não-ocidentais, assim como a literatura feminina, foram excluídas do cânone, até muito recentemente (*Ibidem*, p. 60).

Em se tratando, ainda, do esquecimento de muitas vozes literárias femininas, cumpre notar que, embora diversas mulheres tenham publicado, uma das explicações para a sua ausência no cânone pode ser pela “aversão dos críticos (homens) aos textos femininos, que se caracterizavam por apresentar identificação com sua experiência de vida” (ZINANI, 2010, p. 67), uma vez que muitas vezes representavam figuras masculinas fora do estereótipo de virilidade tão reproduzida na literatura feita por homens (*Ibidem*, p. 67). Para além disso, Albert (2010) aponta para o fato de que mesmo as mulheres bem sucedidas literariamente lidavam com grande paradoxo de produção: seguindo modelos masculinos, isto é, “projetando uma perspectiva de integração ao grupo de notáveis” (*Ibidem*, p. 68), muitas das mulheres do século XIX não inovaram e, sendo assim, foram ignoradas. Em vista disso, se percebe o grande paradoxo em que estavam imersas as escritoras oitocentistas, paradoxo este que só começa a se desfazer efetivamente em meados

do século XX, com a quebra das tradições que submetiam as escritoras ao beco da história da literatura.

E é em contrapartida à(s) tradição(ções), que emergem, a partir dos anos 1950, os Estudos Culturais. Trazendo à tona tudo aquilo que antes jogado à margem, que era invisibilizado e quebrando com a cronologia convencional, tais estudos agora são responsáveis por um “desenvolvimento desordenado” (Cf. HALL, 2009, p. 123). Ainda segundo Hall (2009), para os Estudos Culturais:

O que importa são as rupturas significativas – em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas. Mudanças em uma problemática transformam significativamente a natureza das questões propostas, as formas como são propostas e a maneira como podem ser adequadamente respondidas. Tais mudanças de perspectiva refletem não só os resultados do próprio trabalho intelectual, mas também a maneira como os desenvolvimentos e as verdadeiras transformações históricas são apropriados no pensamento e fornecem ao Pensamento, não sua garantia de “correção”, mas suas orientações fundamentais, suas condições de existência (HALL, 2009, p. 123 – grifos nossos).

Assim, o uso de conceitos deve advir de uma identificação com a sociedade de massas, e não mais a partir de um sentido restrito de uma elite específica. E, levando em conta que “todo saber novo é violência e transgressão da ordem, do tradicional” (BRANCO & BRANDÃO, 2004, p. 34), a emergência dos Estudos Culturais trouxe consigo a quebra da ordem e colocou em xeque os valores culturalmente sustentados até então. É interessante notar que essa mudança de perspectiva aconteceu concomitantemente à Segunda Onda Feminista que também abarcou questionamentos muito específicos às estruturas sociais, especificamente no que compete às questões de gênero.

Beauvoir (2016), em *O Segundo Sexo*, livro cuja publicação é creditada como o ponto de início da Segunda Onda feminista, já chamava atenção para o conteúdo literário composto pelas próprias mulheres. A estudiosa evidencia, assim como Cecil Zinani (2010) que, inseridas firmemente numa tradição literária feita majoritariamente por homens, muitas escritoras ainda reproduziam padrões patriarcais. A título de exemplo, pode-se apontar a trajetória de Louisa May Alcott, em seu livro de 1868, *Little Women (Mulherzinhas)*, cuja trama se constrói sob “a égide do pai divinizado pela ausência” (BEAUVOIR, 2016, p. 35). Ainda segundo a autora de *O Segundo Sexo*:

Nos romances de aventura são os meninos que fazem a volta ao mundo, que viajam como marinheiros nos navios, que se alimentam na floresta com

a fruta-pão. Todos os acontecimentos importantes ocorrem por intermédio dos homens. A realidade confirma esses romances e essas lendas (BEAUVOIR, 2016, p. 35).

Além disso, a mulher é sempre “a Bela Adormecida, Cinderela, Branca de Neve, a que recebe e suporta” (BEAUVOIR, 2016, p. 37), ou seja, nas canções, nos contos “vê-se o jovem partir aventurosamente em busca da mulher; ele mata dragões, luta contra gigantes; ela se acha encerrada em uma torre, um palácio [...] ela espera” (*Ibidem*, p. 37). E é a partir dessas considerações de Beauvoir que se pode notar que a mulher está cercada por toda uma construção histórica acerca da sua imagem na literatura. Tais moldes deveriam ser seguidos à risca caso a mulher que se arriscasse a viver de sua escrita quisesse ser considerada uma escritora séria. O que nitidamente evidencia alguns dos aspectos em torno do fazer literário relacionados ao gênero daquele que escreve.

Ora, o gênero, como elencado por Zinani (2010), está estritamente relacionado ao processo cultural, constituindo uma categoria que possibilita não somente a análise da diferença, mas também “o desmascaramento das questões de dominação e poder – a assimetria que permeia as relações entre masculino e feminino e a dominação patriarcal” (ZINANI, 2010, p. 58). Tal assimetria se encontra também na literatura. De acordo com Albert (2010):

O cânone ocidental privilegia obras escritas por autores, cujo conceito de literatura está imbricado à função exercida pela mesma na sociedade. A seleção, operada para realizar a inclusão ou exclusão de obras, converte-se num mecanismo de exercício de poder. Isso significa que um grupo restrito, considerado detentor de uma cultura superior e ligado a uma instituição, seleciona as obras consideradas fundamentais para a humanidade, de acordo com seu ponto de vista (ZINANI, 2010, p. 66).

Logo, aqueles grupos, cujos entendimentos a respeito da literatura se pautam em outros moldes, foram postos à margem da República das Letras, sendo afastados da possibilidade de serem incluídos ao cânone. Assim ocorreu com as mulheres, “cuja admissão [no cânone] foi bastante restrita” (*Ibidem*, p. 66). E é por isso que, a partir de meados do século XX, quando o feminismo entra em cena fazendo uma revisão literária, pressupõe-se que se deve aprender a colocar novas “questões que possibilitem a revisão de ideias estabelecidas, das interpretações acerca destas ideias e das teorias decorrentes destas interpretações” (LEMAIRE, 1994, p. 70). Assim, ao se incluir mulheres e outros grupos desprivilegiados em foco nas discussões acerca da literatura, se tem uma revisão da história da literatura, possível através do questionamento das estruturas de poder.

E tal questionamento se fez muito mais pungente a partir dos anos 1960. Neste período de grandes reivindicações não somente por parte das mulheres, mas de outras partes da população como a negra e a comunidade LGBT, houve uma especial atenção à literatura escrita por mulheres. Ao analisarem a história literária, muitas feministas acabaram encarando a falta e a desvalorização de referências femininas. Com isso, a recuperação de obras até então ignoradas, e do processo de exclusão daquelas mulheres que haviam consigo ingressar na literatura, gerou possibilidades para a escrita de uma história da literatura diferente das fontes canônicas (ZINANI, 2010, p. 67). Tal movimento trouxe à tona o trabalho de mulheres que foram postas à margem, e edificaram seus trabalhos, formando futuras gerações de leitoras e leitores. Kate Chopin e Charlotte Perkins Gilman, duas das escritoras cujos textos serão aqui analisados estão inclusas nesse grupo. Já nos anos 1960, seus trabalhos foram edificados por feministas que se dedicaram a publicar e divulgar a literatura de ambas, retirando os seus talentos do esquecimento.

Diferentemente delas, Zora Neale Hurston, uma das mais importantes vozes do *Harlem Renaissance*, teve que ser mais paciente. Sendo uma escritora que, para além de mulher, era também negra, Hurston teve toda a sua lavra literária ainda mais silenciada, seu talento ignorado e cerceado pelos preconceitos que teve que enfrentar¹². Foi apenas em 1975, quando Alice Walker, em um artigo intitulado “In Search of Zora Neale Hurston”, a proclamou como a grande matriarca da literatura afro-americana, que seu talento foi trazido à tona efetivamente. Isso ocorreu em decorrência do emergente Feminismo Negro que, para além de Alice Walker, contava com vozes como a de Angela Davis.

Por fim, é possível notar que foi através do trabalho de diversas mulheres em busca de vozes ancestrais que grandes escritoras como Gilman, Chopin e Hurston foram redescobertas. O esforço por parte dessas mulheres culminou em um movimento que trouxe a lume talentos ora esquecidos cujos nomes estão hoje firmados na história da literatura. E é com isso em mente que discorreremos a seguir

¹² Este processo pelo qual Zora Neale Hurston passou será abordado por nós no quarto capítulo, capítulo este dedicado à análise de seu conto “Sweat”. Optamos por fazer isso devido à toda a carga de singularidades presente em sua literatura que, em nossa visão, não poderia passar despercebida neste estudo.

sobre a vida e obra de Charlotte Perkins Gilman, a fim de introduzir a análise do seu conto, *The Yellow Wallpaper*.

3 SUBVERTENDO PAPÉIS: MEDICINA E DISCURSO EM *THE YELLOW WALLPAPER* (1892)

Em seu célebre livro *Reivindicação dos direitos das mulheres*, lançado em 1792, sua autora, Mary Wollstonecraft, já afirmava que as mulheres costumam sempre ser tidas como “tão fracas que devem ser completamente sujeitas às faculdades superiores dos homens” (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 49). Portanto, comumente vemos histórias de mulheres subjugadas, abusadas e ignoradas por homens. Nisso, se atentarmos a recortes históricos específicos, podemos entender como essa noção tão arraigada à tradição ocidental tem delimitado as relações dos sujeitos. É neste ponto que se encaixa a narrativa literária em análise. *The Yellow Wallpaper* é um conto da escritora americana Charlotte Perkins Gilman, que retrata a vivência de uma mulher casada lidando com depressão pós-parto, na sociedade americana do fim do século XIX, quando não se tinha tanto conhecimento acerca do assunto, e as mulheres eram aprisionadas às amarras sociais que as impediam de viver plenamente. Com a crescente onda de cientificismo, a opinião do profissional de saúde era extremamente validada, ainda mais quando esse mesmo profissional é, coincidentemente, também o seu marido - o que é o caso da protagonista da narrativa supracitada. A fim de entender melhor as configurações da vivência representada pela personagem, nos dedicaremos, inicialmente, a entender os caminhos percorridos pela autora do conto e a relação que isso tem com o texto; depois, atentaremos à jornada da personagem em si, isto é, o seu processo de recolhimento, o diagnóstico que lhe é dado, a fuga dessa opressão que ela tenta fazer através do discurso e, por fim, daremos enfoque ao processo de construção e desconstrução da metáfora por trás do papel de parede.

3.1 Entre a loucura e a emancipação: vida e obra de Charlotte Perkins Gilman

Descendente da influente família Beecher, Charlotte Perkins Gilman (1860 – 1935) nasceu em Hartford, Connecticut, nos Estados Unidos. Seu bisavô, Lyman Beecher, e seu tio-bisavô, Henry Ward Beecher, foram padres notórios e respeitados. Já suas tias-avós eram Harriet Beecher Stowe, autora do *bestselling*

aboliconista *Uncle Tom's Cabin* (1852)¹³, Catharine Beecher, uma escritora e educadora que promovia o direito das mulheres à educação e que fundou a sua própria escola, além de Isabella Beecher Hooker, uma líder do movimento sufragista.

Apesar de ter nascido em uma família tão proeminente, Gilman foi concebida na pobreza. Seu pai abandonou a família quando ela era apenas uma criança e, devido a uma vida financeiramente instável e marcada por inúmeras mudanças, a autora acabou recebendo apenas quatro anos de educação formal. Ainda jovem, aos dezessete anos, jurou nunca se casar, pois achava que isso iria comprometer seus planos de buscar por melhoras para a humanidade (BOLICK, 2019, p. ix)¹⁴; contudo, aos vinte e um anos de idade, foi apresentada a Charles Walter Stetson, com quem se casou e teve uma filha. Durante a gestação, ela foi acometida por uma depressão profunda que se estendeu durante anos. Eventualmente, ela era admitida em um sanatório na Filadélfia, onde foi submetida ao controverso “rest cure”, um tratamento famoso nos Estados Unidos da época, que consistia, basicamente, no descanso contínuo da paciente, evitando toda e qualquer atividade física ou esforço mental. Seu tratamento, administrado pelo então estimado Dr. Silas Weir Mitchell, foi um grande fracasso.

Frustrada com o tratamento, ela acabou retornando para casa, onde, um mês depois, teve um colapso nervoso. Em 1888, ela deixou seu marido e foi com a filha para a Califórnia, onde se recuperou rapidamente. Nos anos de 1890 começou a se dedicar à carreira de escritora e palestrante e, em 1892 publicou *The Yellow Wallpaper*. O conto, narrado em primeira pessoa, é como uma espécie de diário. A narradora-personagem é uma mulher, cujo marido – um médico – confinou-a em um quarto de uma grande casa colonial que ele alugou durante o verão. A mudança aconteceu devido ao estado mental da protagonista que se deteriorou após o parto do filho do casal, fazendo com que ela entrasse no que, para o leitor contemporâneo, seria um estado de depressão pós-parto. Na esperança de que a mudança de ares trouxesse melhoras, eles se mudam para aquela casa, e lá ela é proibida de trabalhar e fazer esforços.

¹³ No português: STOWE, Harriet Beecher. **A cabana do Pai Tomás**. 1. ed. Trad. Ana Paula Doherty. Amarilys Editora, 2013.

¹⁴ “At seventeen she confided to her diary that she would never marry, because doing so would thwart her plans to better humanity” (BOLICK, 2019, p. ix – tradução nossa).

Seu único refúgio, o diário, é escondido do marido sempre que ele se aproxima, uma vez que ele não gosta de vê-la fazendo o menor esforço mental. Assim, ela é privada de toda e qualquer atividade, para que possa se recuperar do que ele diagnosticou como sendo uma "depressão nervosa temporária - uma leve tendência histérica" (GILMAN, 2007, p. 19), um diagnóstico errôneo, mas comum para mulheres dessa época. O enredo ilustra o efeito do confinamento na saúde mental da narradora e a sua conseqüente propensão à psicose. Trancafiada no quarto, sem nenhum estímulo, ela acaba se tornando obsessiva pela textura e cor do papel de parede do seu quarto: "a cor é repelente, quase revoltante, um amarelo sujo, reprimido, estranhamente desbotado pela lenta deslocação da luz do sol" (GILMAN, 2007, p. 21).

Neste texto, Gilman faz uso da própria experiência com a depressão para forjar uma crítica ao poder patriarcal que tanto a afetou. Depois que a história foi publicada, a escritora enviou uma cópia ao seu antigo médico, Dr. Silas Weir Mitchell, afirmando que se aquele texto influenciasse o seu tratamento de mulheres de qualquer forma no futuro, ela não teria vivido em vão (GILMAN *apud* TREICHLER 1984)¹⁵. Ao usar de sua literatura para falar sobre os obstáculos enfrentados por mulheres com depressão em sua época, Gilman mistura vida real e ficção num movimento muito comum entre mulheres escritoras do século XIX, como afirmam Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic* (1979), e ela faz isso através da figura da louca. De acordo com as estudiosas:

A louca na literatura feita por mulheres não é, como na literatura masculina, meramente uma antagonista ou frustração para a heroína. Em vez disso, geralmente, ela é de certo modo um duplo da autora, uma imagem de sua própria ansiedade e fúria. Com efeito, muito da poesia e ficção escrita por mulheres conjuraram esta criatura louca para que escritoras mulheres pudessem chegar a um acordo com seus sentimentos exclusivamente femininos de fragmentação, seus próprios sentidos afiados de discrepâncias entre o que elas são e o que elas devem ser" (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 78 – Tradução nossa).¹⁶

¹⁵ "If in any way influenced his treatment of women in the future, she wrote 'I have not lived in vain'" (TREICHLER, 1984, p. 68 – Tradução nossa).

¹⁶ "[...] the madwoman in literature by women is not merely, as she might be in male literature, an antagonist or foil to the heroine. Rather, she is usually in some sense the author's double, an image of her own anxiety and rage. Indeed, much of the poetry and fiction written by women conjures up this mad creature so that female authors can come to terms with their own uniquely female feelings of fragmentations, their own keen sense of the discrepancies between what they are and what they are supposed to be" (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 78).

Assim, ao escrever *The Yellow Wallpaper*, Charlotte Perkins Gilman dramatiza a sua própria clivagem entre aquilo que se espera dela e sua verdadeira identidade. Ela questiona a ordem patriarcal através do desejo feminino, colocando a mulher em uma posição onde ela pode se beneficiar da escolha de aceitar os termos da sociedade ou rejeitá-los. Assim, unindo propósitos tanto em sua literatura quanto em sua vida, no ano de 1894, ela decide ceder a custódia de sua filha ao marido e, em consequência disso, teve que suportar o escárnio público por se desviar do seu papel de mãe. Todavia, não deixou que isso a abalasse e, em 1898, publicou o seu livro de não-ficção mais famoso, *Women and Economics*, que foi traduzido imediatamente para sete línguas e lhe rendeu prestígio internacional, sendo uma das poucas mulheres a alcançar tal feito na época.

Nos anos que se seguiram, Gilman publicou centenas de outros trabalhos, como poemas, contos, ensaios e romances, dos quais se destaca *Herland* (1915)¹⁷, que foi publicado pela *Forerunner*, uma revista criada e editada pela própria escritora. O romance narra a história de uma terra onde só vivem mulheres e que, de forma comunitária, se organizam e se reproduzem entre si, criando uma sociedade utópica. O livro se mostra como uma crítica da autora à sociedade patriarcal que limita tanto a participação da mulher no espaço social quanto no econômico. A respeito disso, Matiolevitz (2018) afirma que

Neste projeto, [Gilman] pretendia mudar a ideia de que as mulheres deveriam ser passivas e que seu único papel estava ligado às tarefas domésticas. Gilman queria atrair a mulher comum para se tornar uma leitora e ajudar a persuadi-las a lutar por uma mudança justa na sociedade. Precursora, seu discurso não apenas lutou para contradizer a mídia popular da época, mas também propor novas ideias sobre o lugar das mulheres na sociedade (MATIOLEVITZ, 2018, p. 27).

Assim como *Herland* (1915), os demais escritos publicados em sua revista eram destoantes dos textos destinados às mulheres no início do século XX. Em tais textos, esperava-se que a mulher aprendesse sobre as regras de etiqueta, deveres no casamento e em suas casas, ao passo que nos textos de Gilman via-se um evidente contraponto a tais ideias, posto que neles a autora costumava contrapor imagens populares acerca da mulher e as limitações pessoais impostas aos seus cotidianos pelos meios de comunicação de massa (Cf. MATIOLEVITZ, 2018, p. 27). Vale salientar, porém, que por mais que este romance contenha uma grande

¹⁷ GILMAN, Charlotte Perkins. **A terra das mulheres**. Trad. Flávia Yacubian. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

carga crítica ao sistema patriarcal, ele ainda retrata uma sociedade branca, com ideais de reprodução que perigosamente flertam com o eugenismo¹⁸ – o que é uma grande problemática apontada tanto por pesquisadores como por leitores(as) contemporâneos(as) de Gilman.

Em vista disso, pode-se notar porque os trabalhos da autora despertam tanto interesse. E, sendo uma autora do início do século XX que falava tão genuinamente sobre a condição da mulher, é de se esperar que ela fosse resgatada pela Segunda Onda Feminista nos 1960, como elucidado por Krompinger (2004), no excerto abaixo:

Charlotte Perkins Gilman era uma mulher bem conhecida no final do século XIX e início do século XX. Ela foi aceita como feminista na década de 1910, durante a primeira onda feminista. No entanto, sua reputação como uma proeminente feminista foi alcançada somente no final da década de 1960 com a segunda onda feminista; seu trabalho foi ressuscitado e sustentado como uma seleção exemplar de literatura feminista. Durante esta fase do movimento, as feministas tomaram todas as obras que Gilman havia publicado e a serialização de seus romances em revistas, e as publicaram em forma de livro. É nesta forma de livro que as pessoas atualmente leem Gilman” (KROMPINGER, 2004, p. 47 – Tradução nossa).¹⁹

Então, seus livros passaram a ser recuperados e republicados na segunda onda feminista. Nestes livros se encontram as introduções que foram escritas por estas feministas que desejavam apresentar Gilman e suas ideias enquanto eixo para o contínuo movimento pelos direitos das mulheres (KROMPINGER, 2004, p. 47)²⁰. Além disso, estas mesmas introduções podem ter trazido cor à leitura de Gilman e talvez essa pode ser a razão pela qual muitos de seus textos tenham sido considerados trabalhos de cunho feminista (*Ibidem*, p. 47)²¹.

Por fim, apesar da vida prolífica que teve, aos setenta e cinco anos de idade, Gilman foi diagnosticada com um câncer de mama inoperável, fazendo com que ela

¹⁸ Tal questão é abordada, inclusive, por Renata Corrêa no prefácio da obra feita para a língua portuguesa.

¹⁹ “Charlotte Perkins Gilman was a well-known woman in the late nineteenth and early twentieth centuries. She was accepted as a feminist in the 1910s, during the first wave of feminism. However, her reputation as a prominent feminist really began in the late 1960s with the second wave of feminism; her work was then resurrected and held up as an exemplary selection of feminist literature. During this phase of the movement, feminists took all of the works that Gilman had published, and the serialization of her novels in magazines, and published them in book form. It is in this book form, which people currently read Gilman” (KROMPINGER, 2004, p. 47).

²⁰ Included in these books are the introductions that were written by these feminists who wished to present Gilman, and her ideas, as central to the continuing women's rights movement (KROMPINGER, 2004, p. 47 – Tradução nossa).

²¹ These introductions to the texts may have colored the reading of Gilman and may be the reason why so many of her texts have been sustained as feminist works (KROMPINGER, 2004, p. 47 – Tradução nossa).

optasse pelo suicídio. Ela fala a respeito disso ao deixar uma nota no final de sua autobiografia intitulada *The Living of Charlotte Perkins Gilman* (1935), onde dizia que “preferia o clorofórmio ao câncer” (GILMAN *apud* MATIOLEVITCZ 2018). Assim, percebe-se que além dos temas em torno dos direitos das mulheres, Gilman foi também uma vanguardista no que se refere ao direito à morte, conhecido como eutanásia, questão fortemente debatida na atualidade. Logo, sua literatura e seu legado estão repletos de questões e ideias de uma escritora que, mesmo sendo passível a problematizações, ainda assim sustentava críticas válidas ao sistema patriarcal, que continuam a reverberar até os dias atuais.

3.2 Recolhimento e diagnóstico em *The Yellow Wallpaper*

Em *The Yellow Wallpaper* a narrativa se inicia com a protagonista, uma mulher casada, que recentemente teve um filho e que, devido a isso, está imersa em um quadro de “depressão nervosa temporária” (GILMAN, 2007, p. 19). Tentando fazer com que a esposa melhore, o marido a leva para passar o verão em um casarão no interior da Nova Inglaterra. Para o leitor contemporâneo de Gilman, a personagem estaria acometida pelo que seria um quadro clínico de depressão pós-parto, como já nos referimos; todavia, a falta de conhecimento acerca da doença na sociedade americana do século XIX faz com que decisões errôneas sejam tomadas pelo marido em relação à situação de sua esposa. Assim, imersa neste cenário, a narradora-personagem passa a enfrentar as suas limitações cotidianamente e, pouco a pouco, perde a sua lucidez.

Já no início do conto, podemos acompanhar esta mudança para o casarão, e como a protagonista da história se sente em relação a isso:

Um solar colonial, uma herdade, eu diria até uma casa mal-assombrada, para atingirmos o máximo da felicidade romântica – mas isso seria pedir demais ao destino [...] de qualquer modo, eu afirmo categoricamente que há algo de estranho nela. Caso contrário, por que seria tão barata? E por que ficaria tanto tempo sem alugar? (GILMAN, 2007, p. 19).

Por conseguinte, já se percebe a presença do patriarcalismo na narrativa e como isso assola a vida da personagem. O solar colonial representa a tradição sustentada por homens que construíram propriedades com base no sistema de reprodução capitalista que eles mesmos alimentavam. Esse sistema se pautou na retirada da mulher da esfera de produção capitalista, a destinando ao espaço

privado do lar, onde ficaria sob custódia do homem. A respeito disso, em seu livro *Calibã e a Bruxa*, Federici (2017), afirma:

"[...] as mulheres não deviam trabalhar fora de casa e tinham apenas que participar na "produção" para ajudar seus maridos. Dizia-se até mesmo que qualquer trabalho feito por mulheres em sua casa era "não trabalho" e não possuía valor, mesmo quando voltado para o mercado [...] Assim, se uma mulher costurava algumas roupas, tratava-se de "trabalho doméstico" ou de "tarefas de dona de casa" (FEDERICI, 2017, p. 182).

Deste modo, todo o trabalho feminino passou, rapidamente, a ser considerado inferior ao trabalho masculino, pois, uma vez realizado dentro de casa, este tipo de trabalho das mulheres passa a ser categorizado como "tarefa doméstica" (Cf. FEDERICI, 2017, p. 184). Assim, ela depende de seu companheiro para sobreviver, é dele que vem o seu sustento. Logo, o casamento passa a ser visto como a verdadeira carreira da mulher (*Ibidem*, p. 184), e esta incapacidade projetada nas mulheres de viverem sozinhas se torna algo culturalmente dado como certo. Com isso, a domesticidade se torna o ofício feminino, ela deve estar sempre em casa, trabalhando para a sua família, e no seu lar – que, diga-se de passagem, não é efetivamente seu, mas sim de seu esposo.

E em se tratando da casa, ela, em textos literários, pode agregar um certo valor simbólico. De acordo com Ferreira (2013):

A casa, primeiro universo do ser humano, é um objeto onírico de fundamental importância numa poética do espaço. Ontologicamente, a casa como um núcleo permanente e como um bem acompanha o ser humano ao longo de sua existência. E no silêncio e na solidão sempre se volta para um outrora que há muito passou, reencontrando a casa nas profundezas de sua alma sonhadora. A casa está nele, e ele está na casa de seu devaneio (FERREIRA, 2013, p. 46).

Neste sentido, a casa é lugar de conforto e, principalmente, de retorno, movimento contrário ao que é feito pela narradora. Ela não se sente confortável com o vislumbre da casa, tampouco faz um movimento de retorno a ela; muito pelo contrário: ela saiu de seu *lócus* de conforto, anterior à sua narração, e se destina agora ao novo, que por mais desconhecido que lhe seja, é repleto por uma áurea de um desconforto instantâneo e familiar (o desconforto causado pela tradição patriarcal).

Portanto, ao fitar a casa que está prestes a adentrar, ela encara, de forma simbólica, esta tradição. Daí seu estranhamento, é como se ela entendesse que há algo naquele ambiente que a fará mal – mesmo não sabendo nitidamente do que se trata ainda.

Além disso, quando ela afirma que atingir o máximo da felicidade romântica “seria pedir demais ao destino” (GILMAN, 2007, p. 19), se tem a apresentação da descrença no casamento, tão idealizado pela geração anterior à escritora do conto. A narrativa se constrói a partir das problematizações de questões inerentes ao casamento, ao invés de terminar no “felizes para sempre”. Isso é reforçado, ainda, pela falta de crédito que o marido atribui às suas inquietações: “John ri de mim, é claro, mas isso é de se esperar em um casamento” (*Ibidem*, p. 19).

E sobre o marido, vale salientar que, sendo também médico, ele carrega consigo considerável respeito e credibilidade, o que duplica a sua carga de poder sobre a esposa. Tal fator fica evidente na seguinte passagem:

John é bastante prático. Ele não tem paciência para crenças, odeia superstições e ridiculariza abertamente qualquer conversa envolvendo coisas que não podem ser vistas e traduzidas em números [...] John é médico, e *talvez* (eu não diria a ninguém, é claro, mas isso aqui é só um pedaço de papel e um grande alívio para minha mente), *talvez* essa seja uma das razões para que eu não melhore rápido (GILMAN, 2007, p. 19 – grifos da autora).

Assim, a personagem se vê firmemente presa “dentro de um quadro institucional: medicina, casamento, patriarcado” (TREICHLER, 1984, p. 66)²². E com isso, o uso do diário entra em cena. Para ela, o diário é a sua voz e seu confidente, é para ele que ela fala tudo aquilo que não pode dizer a John, é nele que estão todos as suas insatisfações, todos os sentimentos abafados pela autoridade de seu marido²³. Ele que não crê nem na própria doença da esposa: “Ele nem acredita que eu esteja doente! O que posso fazer?” (*Ibidem*, p. 19). Além disso, a protagonista não tem nome, o que só reforça o quanto a “sua subjetividade é apagada” (PEREIRA, 2019, p. 40).

Torna-se evidente, a partir disso que, dentro do casamento, a sua identidade precisa ser ocultada para que se possa evidenciar a de seu marido. Sendo um reflexo do marido e não podendo existir para além dele, seu nome nunca é mencionado na narrativa, uma vez que ela “exclusivamente tem como papel ser a paciente e esposa do marido” (*Ibidem*, p. 40). E, não bastassem as ordens de John, neste momento entra em cena o irmão da narradora, que também é médico, e só reforça as recomendações a ela prescritas:

²² “[...] legitimizes the diagnostic process by placing it firmly within an institutional frame: medicine, marriage, patriarchy.” (TREICHLER, 1984, p. 66 - tradução nossa)

²³ O diário é uma peça fundamental para a criação da narrativa; portanto, receberá maior atenção em nossa análise na seção seguinte.

Se um médico respeitado, seu próprio marido, garante aos amigos e familiares que não há nada de errado com você, só uma depressão nervosa temporária – uma pequena tendência à **histeria** –, o que você vai fazer? [...] **Meu irmão também é médico, também é respeitado, e diz a mesma coisa** [...] Então eu tomo os fosfatos ou fosfitos – seja lá o que for –, os tônicos, faço viagens, exercícios e estou absolutamente proibida de “trabalhar” até ficar boa de novo [...] Pessoalmente, eu discordo das ideias. **Acredito que um trabalho adequado, com estímulo e mudanças, me faria bem. Mas o que posso fazer?** (GILMAN, 2007, p. 19 – grifos nossos).

Logo, seu irmão e seu esposo, além de se beneficiarem da autoridade patriarcal por serem homens de família e respeitados, se respaldam também na força da medicina. É a voz masculina que tem o privilégio de ser considerada racional, prática e observável (TREICHLER, 1984, p. 65)²⁴; assim, são as vozes do seu marido e irmão que detêm lógica e sentido e, portanto, devem ser ouvidas e respeitadas. Seguindo essa lógica, os amigos e familiares, guiados pela voz da ciência, isto é, a *voz da razão*, que é exteriorizada por esses homens, são levados a reproduzir as mesmas conclusões que eles, e acabam por ignorar os sentimentos daquela que está imersa naquela situação de fato.

Além disso, vale salientar o uso da palavra histeria que, naquela época, era tida como um distúrbio mental exclusivamente feminino, causado pelo fluxo irregular de sangue no cérebro e útero. De acordo com o *Online Etymology Dictionary*, era muito comum diagnosticar mulheres consideradas “histéricas” como pessoas com emoções “insalubres ou muito excitação”. A própria etimologia da palavra em si detém certa carga de misoginia que justifica seu uso, posto que, vinda do grego, *hystera*, significa literalmente *útero*.

Com isso em mente, ao observar o tipo de relacionamento que se tem entre os cônjuges na narrativa, é possível notar que mais do que marido e mulher, a protagonista e seu esposo são médico e paciente, em uma relação onde o discurso daquele prevalece sobre este. De acordo com Treichler (1984), isso é reforçado pelo uso do diagnóstico, palavra forte e pública, que determina o destino dos indivíduos. Segundo a estudiosa:

Uma vez pronunciado e reforçado pela opinião do irmão da narradora, esse diagnóstico não apenas nomeia a realidade, como também tem considerável poder sobre o que esta realidade pode ser: ele dita a remoção da narradora dos “corredores ancestrais” em que a história se situa e gera

²⁴ “It is a male voice that privileges the rational, the practical, and the observable” (TREICHLER, 1984, p. 65 – Tradução nossa).

um regime terapêutico que inclui o seu isolamento, “fosfatos ou fosfitos”, ar e descanso (TREICHLER, 1984, p. 65 – Tradução nossa).²⁵

Então, neste caso, o diagnóstico é, na verdade, uma metáfora para a voz da medicina que define a condição feminina (TREICHLER, 1984, p. 65)²⁶ e, portanto, para a voz masculina, já que a ciência, enquanto saber de razão, é do domínio dos homens. E, diante desta perspectiva do marido como médico e da esposa como paciente, “a relação marital deles está claramente rompida” (SOUZA & MANGUEIRA, 2018, p. 7). Ou seja, essa nova delimitação de papéis tira o relacionamento dos dois do espaço amoroso/afetivo e o insere em um espaço de patologia e cuidado.

3.3 Fuga através do discurso

Todo o regime pelo qual a personagem passa a se isolar e não praticar nenhum tipo de esforço físico ou mental não a agrada. Contudo, sem poder se opor às recomendações médicas, ela deve obedecê-las sem questioná-las. Ora, a respeito de tais recomendações, Schneider (2000) afirma:

A medicina tradicional acredita que o tratamento mais adequado para pacientes definidos como desajustados, sejam esses pacientes femininos ou masculinos, é facilitar sua adaptação ao meio. Ou seja, espera-se que o sujeito definido como louco aprenda a respeitar as normas e os códigos da sociedade a que pertence. Qualquer indivíduo cujo comportamento é excessivamente divergente das normas impostas pela sociedade tende a ser definido como marginal ou desviante (SCHNEIDER, 2000, p. 122).

Assim, uma vez inserido nesse *locus*, o indivíduo não goza dos mesmos direitos que seus concidadãos. Com isso, a marginalidade em que a narradora se encontra faz dela alguém menos crível, sem crédito suficiente para que ela possa ser ouvida e ter suas opiniões respeitadas. Não obstante, ela discorda veementemente das recomendações médicas do marido e confessa isso nas linhas do seu diário: “Às vezes imagino como estaria se tivesse menos oposição e mais companhia e estímulo” (GILMAN, 2007, p. 20). Porém, ela mesma se corrige, lembrando-se que o marido havia lhe dito que “a pior coisa que posso fazer é ficar

²⁵ Once pronounced, and reinforced by the second opinion of the narrator’s brother, this diagnosis not only names reality but also has considerable power over what that reality is now to be: it dictates the narrator’s removal to the “ancestral halls” where the story is set and generates a medical therapeutic regimen that includes physical isolation, “phosphates or phosphites,” air, and rest (TREICHLER, 1984, p. 65).

²⁶ [...] “diagnosis, then, as a metaphor for the voice of medicine and science that speaks to define women’s condition” (TREICHLER, 1984, p. 65).

pensando na minha condição” (*Ibidem*, p. 20). Ela fica, então, presa entre discursos, o dela e o do marido.

Ora, é buscando por estímulos que, mesmo recém-chegada a esse ambiente que a assustava, como exposto na seção anterior, a narradora-personagem consegue, ainda, encontrar a beleza em sua nova moradia temporária:

Que lugar mais bonito! É um tanto isolada, fica a uma boa distância da estrada e cerca de cinco quilômetros da cidade. Ela me traz à mente aquelas propriedades inglesas dos livros, porque tem sebes, muros, portões que se fecham, e um monte de casinhas separadas para os jardineiros e os empregados [...] O jardim é *delicioso*! Eu nunca tinha visto um jardim assim – grande e sombreado, cheio de caminhos ladeados de arbustos e compridas pérgolas cobertas por parreiras com bancos embaixo (GILMAN, 2007, p. 20 – grifos da autora).

Entretanto o seu estímulo é quebrado pelo cômodo da casa para onde foi levada pelo marido. Diferentemente da beleza contemplada por ela nas redondezas do recinto, o quarto onde ela fica confinada dia e noite fica na parte mais inacessível da casa: o sótão. Curiosamente, esta é uma parte da casa em que, na literatura, muito comumente se vê a presença da mulher enlouquecida. Sem cuidados próprios e tendo que suportar a mancha que é ter uma louca na família, muitas vezes aqueles à sua volta decidem seguir o caminho mais rápido para solucionar a *histeria* feminina, que é o de confiná-la no sótão, longe da sociedade e, portanto, longe dos olhares.

E sobre a imagem da louca no sótão, pode-se citar como exemplo o clássico inglês *Jane Eyre* (1847), escrito por Charlotte Brontë. A narrativa se constrói com base no calvário da protagonista que nomeia o romance, e todos os obstáculos que ela teve que superar para se tornar uma mulher e encontrar a felicidade. Neste cenário, ele acaba indo trabalhar para Mr. Rochester em uma mansão, atentando para a tutela de sua filha; contudo, é dentro desta mansão que ela percebe os segredos ali escondidos: ouve-se barulhos estranhos, gritos, e pessoas andando nos corredores em plena madrugada. Tudo isso para que ela descubra, posteriormente, que todo esse alvoroço era causado por Bertha, esposa enlouquecida de seu empregador, que estava aprisionada no sótão do casarão.

Bertha Mason Rochester, uma jamaicana cuja marginalidade racial e geográfica é usada enquanto mecanismo justificante de sua bestialidade, é a louca do sótão de *Jane Eyre*, a mulher branca, lúcida e europeia que se casa com seu marido sem ao menos saber da existência da louca a tempo. Mas todo o conflito se

resolve quando, em um incêndio, Bertha morre queimada e destrói a propriedade do marido, quase matando-o no processo. Isso deixa o caminho livre para que Jane, antes apaixonada por Mr. Rochester, se case com ele e seja feliz para sempre. É na morte da louca confinada no sótão que Jane Eyre encontra a sua vida.

Contudo, diferentemente do discurso claramente imperialista de Brontë, o que se tem no conto de Gilman é uma mulher cuja loucura está relacionada às relações de gênero e não especificamente às de raça. Não obstante, isso é suficiente para que o seu sótão se transforme em uma prisão tão forte quanto a de Bertha. Naturalmente, este ambiente é também repudiado pela protagonista de *The Yellow Wallpaper*:

Eu não gosto nem um pouco do nosso quarto. Eu queria um que fica no térreo, que dá para a varanda e tem rosas em todas as janelas, além de belas e antigas cortinas! Mas John não me ouviu [...] ele disse que viemos para cá só por minha causa, para que pudesse descansar o máximo e tomar bastante ar puro (GILMAN, 2007, p. 20).

Assim, eles ficam neste sótão que antes era um quarto de bebê no alto da casa:

É um quarto grande e arejado, ocupa quase o andar inteiro, com janelas para todos os lados, muito ar e luz do sol. Parece que primeiro foi um quarto de bebê, depois um quarto de brincar e um lugar de fazer exercícios, **porque as janelas têm grades para crianças pequenas e há argolas e outras coisas na parede** (GILMAN, 2007, p. 21 – grifos nossos).

O ambiente com suas grades na janela e antigos objetos que remetem ao seu uso passado fortificam a imagem de uma mulher fragilizada pelo marido. Uma vez trancafiada dentro de um quarto de bebê, a narradora passa a entrar em um estado de infantilização criado por seu marido para protegê-la. Tal estado só a diminui mais ainda enquanto indivíduo, uma vez que, não tendo voz forte o suficiente enquanto mulher adulta para encarar o poderio patriarcal, enquanto a criança frágil que é feita pelo seu marido ela teria menos força ainda para tomar decisões ou enfrentá-lo.

Este estado de infantilização é uma constante na maneira como o marido se refere a ela, como quando ela, durante a noite, passa a admirar o papel de parede do quarto, e ele a admoesta: “O que foi, menina?” (GILMAN, 2007, p. 27), e segue pedindo para que ela não “fique por aí andando assim” (*Ibidem*, p. 27). Descrendo-a quando ela afirma estar doente, ele ainda a chama de “tolinha” (Cf. GILMAN, 2007, p. 27), dizendo que ela “ficará tão doente quanto quiser” (*Ibidem*, p. 27). Tratando-a de fato como uma criança que é dele dependente e que não tem razão, John faz com que a esposa seja mais fragilizada ainda.

Já em 1792, em seu livro que hoje é considerado um dos primeiros escritos feministas, *Reivindicação dos direitos das mulheres*, Mary Wollstonecraft chamava atenção para esse estado de infantilização que os homens usam para dominar as mulheres. Em suas palavras:

Como eles nos insultam grotescamente quando nos aconselham a apenas sermos dóceis, brutos domésticos! Por exemplo, os ganhos suaves tão calorosos, e frequentemente recomendados, que governam por obediência [...] Os homens, de fato, para mim, parecem agir de maneira não filosófica quando tentam garantir a boa conduta das mulheres, esforçando-se para mantê-las sempre em um estado de infantilidade (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 42).

Sendo colocada em uma posição inferior à do marido, ela o obedece, fazendo com que as vontades dele sejam atendidas. A infantilização é um mecanismo de cerceamento que impõe o controle do homem sobre a mulher, tirando-a de uma posição de razão (adulta), para uma de não-razão e inocência (infância). Assim, quando a personagem constantemente afirma estar de fato doente, ela é censurada pelo marido, que a faz acreditar que esteja equivocada. Isso só a entristece mais ainda, pois ela passa a se sentir como uma inconveniência para a vida de John: “Gostaria de ser um apoio para John, servir-lhe de repouso e conforto, e aqui estou eu, um fardo!” (GILMAN, 2007, p. 22). Mas isso é impossível, visto que ela é sempre vigiada com uma “atenção especial” (Cf. GILMAN, 2007, p. 20), como se fosse de fato uma criança.

Incomodada com o espaço do quarto, que para ela era feio e triste, diferentemente do restante da casa, ela pede para ficar em um dos quartos no térreo, de onde é possível ver a varanda e que “tem rosas em todas as janelas, além de belas e antigas cortinas!” (*Ibidem*, p. 20). No entanto, mais uma vez, a sua vontade é eclipsada por seu marido, que não lhe dá a devida atenção. Compreendendo, então, o jogo de poderes, a personagem vai se calando aos poucos, “exteriorizando o que pensa somente em seu diário, pois ela entende que a sua opinião não pode ser validada perante o discurso patriarcal do marido” (SOUZA & MANGUEIRA, 2019, p. 99). Este diário é então o mecanismo usado pela narradora para contar a sua história e lhe serve também como válvula de escape à toda opressão que sofre.

É no diário que ela expressa tudo aquilo que não pode dizer a seu marido, como, por exemplo, o quanto ela “queria melhorar mais depressa” (GILMAN, 2007, p. 23). Mas, levando em conta as recomendações médicas que ela segue, de não

fazer esforço físico ou mental qualquer, ela se vê na necessidade de esconder o diário do seu marido sempre que ele se aproxima: “John está chegando, e tenho de guardar isto, ele odeia me ver escrevendo uma palavra que seja” (GILMAN, 2007, p. 21). Tal como John, seu esposo, outros membros da família fazem questão de prendê-la ao mesmo regime, como se pode notar no excerto abaixo:

A irmã de John está chegando. É uma moça amável e muito cuidadosa comigo! Eu não posso deixar que ela me encontre escrevendo. Ela é uma governanta entusiasmada e perfeita e não almeja uma profissão melhor. Acredito plenamente que ela acha que estou doente por causa da escrita! [...] Mas posso escrever quando ela está lá fora, e eu vejo a uma boa distância através dessas janelas (GILMAN, 2007, p. 24).

Com isso, pode-se dizer que o diário é a maneira que ela encontrou para poder se expressar e conversar com ela mesma – e, conseqüentemente, com o leitor –, uma vez que conversar com o marido ou qualquer outra pessoa ao seu redor é algo impensável, posto que sua opinião não tem valor. Assim, a *palavra* lhe foi tirada, tendo em vista que a mesma agora pertence àquele que, publicamente, goza de razão e sensibilidade, isto é, seu médico – que é justamente também seu marido. Portanto a maneira mais eficaz que ela encontrou de se fazer ouvir é dialogando secretamente com o papel que, morto, desprovido de discurso, não pode refutá-la.

Logo, nota-se a retirada do discurso da mulher. É preciso que *ela* se cale para que a voz *dele* seja ouvida. No entanto, cumpre notar que a palavra fora sempre algo usado originalmente e primeiramente pela mulher. Já no Paraíso, foi Eva que fez uso dela primeiro, antes mesmo de Adão. Deus deu-lhe a palavra, e ela a usou. Assim, a palavra é algo que se ouve das mulheres, algo que lhe fora atribuído originalmente, “esse jugo que a mulher que fala põe em cena; é confiar no ser de carne e osso que emite a palavra, se exprime, se queixa e grita, fala e escreve” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 518).

Em vista disso, sabendo que o texto é narrado em primeira pessoa pela própria protagonista, pode-se observar que diário e narrativa literária se fundem em um esquema confessional onde tudo que a personagem passa é escrito por ela em seu uso secreto da palavra no diário e, portanto, é de acesso livre e direto do leitor. Assim, leitores (as) são, desde o início, seus (suas) confidentes, em uma relação

implicada em um discurso proibido (TREICHLER, 1984, p. 65)²⁷. Deste modo, mesmo se calando frente ao marido, ela o desobedece, usando a palavra que lhe fora retirada para confrontá-lo, mesmo que indiretamente. Com isso se constrói uma nova visão acerca do feminino na narrativa, diferente daquela em que a mulher deve, a todo custo, ser subjugada às vontades do masculino. A respeito disso, Treichler (1984), afirma que

Nessa leitura, o papel de parede amarelo alça por uma nova visão acerca das mulheres – uma que é construída de uma maneira diferente da representação das mulheres na linguagem patriarcal. A história é, portanto, em parte a respeito do confronto entre dois tipos de discurso: um poderoso, “ancestral” e dominante; e outro novo, “impertinente” e “visionário” (TREICHLER, 1984, p. 64 – Tradução nossa).²⁸

Por conseguinte, a narrativa faz um confronto com a tradição literária patriarcal presente no discurso construído ao longo da História. Este discurso, pertencente ao homem, por muitas vezes constrói imagens acerca das mulheres que a fazem um ser intrinsecamente perverso, capaz apenas do mal. Assim, tradicionalmente, quando textos têm como intuito colocar a palavra da mulher em cena, o fazem para que ela possa ser avaliada em seu poder maléfico (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 518), tal como Eva que, com a sua palavra e, conseqüentemente, com seu poder de sedução, fez com que Adão se rendesse ao pecado original. Em contraste, o uso da palavra da protagonista de *The Yellow Wallpaper*, por mais que tenha sido criado na teimosia, no confronto, não é maléfico, mas sim revolucionário. Sua palavra é a expressão das suas inquietações, é como ela mostra que John, mesmo sendo detentor da razão e mesmo aparentando querer seu bem, está completamente errado e só a faz sofrer. Para ele, “ela é como uma peça do mobiliário ou decorativa, frágil e inútil, que deve ser protegida” (NETTO, 2011, p. 487).

Então, ela não usa da palavra para fins maléficos, mas sim para mostrar a maldade no discurso do homem. É fazendo uso da palavra que ela pode confrontar aquilo que é tido como verdade, que a joga diretamente para o silêncio do tempo, silêncio esse experienciado por muitas mulheres ao longo da História.

²⁷ “We, her readers, are thus from the beginning her confidantes, implicated in forbidden discourse” (TREICHLER, 1984, p. 65 – Tradução nossa).

²⁸ In this reading, the yellow wallpaper stands for a new vision of women – one which is constructed differently from the representation of women in patriarchal language. The story is thus in part about the clash between two modes of discourse: one powerful, “ancestral”, and dominant; the other new, “impertinent”, and visionary (TREICHLER, 1984, p. 64)

Em vista disso, ao usar da escrita para contrariar o marido, a protagonista faz do seu discurso um mecanismo de resistência. Ora, em se tratando disso, Hanciau (2000), afirma que o ato de escrever torna-se uma espécie de perpétuo combate contra os preconceitos, assim como um ato pela reivindicação de um lugar na sociedade e pelo direito ao enraizamento num meio aberto à diferença (2000, p. 115). Assim, quando escreve, a narradora-protagonista não somente escreve *contra* o patriarcalismo, mas *para* o enraizamento de um novo discurso emergente, o discurso feminino.

3.4 A (des)construção de uma metáfora

Com o desenvolvimento da narrativa, a protagonista substitui a atenção dedicada ao diário pela atenção dada ao papel de parede amarelo em seu quarto e, assim, ela passa a enxergar o papel não somente como material decorativo, mas sim como um ser vivo. Ela afirma que nunca havia visto “um papel de parede tão ruim” (GILMAN, 2007, p. 21) em toda a sua vida, e que a sua cor é “repelente, quase revoltante” (*Ibidem*, p. 21), de um “amarelo sujo, reprimido” (*Ibidem*, p. 21), e confessa, ainda, que “nunca tinha visto tanta expressão numa coisa inanimada antes” (*Ibidem*, p. 21). O seu estranhamento inicial em relação ao papel pode ser observado no excerto a abaixo:

A pintura e o papel de parede dão a impressão de que o local foi usado como uma escola de meninos. O papel está arrancado em várias partes em torno da cabeceira da minha cama, até onde posso alcançar, e também num lugar maior, do outro lado do quarto, perto do chão. Nunca vi um papel de parede tão ruim em toda a minha vida. Um daqueles desenhos extravagantes que se espalham, cometendo todos os pecados artísticos possíveis (GILMAN, 2007, p. 21).

Toda a vida que ela passa a enxergar no papel pode ser compreendida como resultado de seu confinamento. As recomendações médicas que seguem a privam de toda e qualquer atividade, ela sequer pode visitar a família: “[...] e falei como ficaria feliz se ele [John] me deixasse visitar o primo Henry e a Julia” (GILMAN, 2007, p. 26). Em decorrência disso, ela literalmente não tem nada melhor para fazer: “Deito-me aqui nesta grande cama imóvel – ela está pregada ao chão, eu acho – e sigo os desenhos por horas” (*Ibidem*, p. 25). Dessa forma, ela se detém ansiosamente aos detalhes do ambiente em que está inserida.

Este tipo de ansiedade em relação ao espaço é muito comum na experiência feminina. Segundo Gilbert & Gubar (2000), parece inevitável que mulheres criadas para, e condicionadas a, vidas de privação, descrição e domesticidade desenvolver medos patológicos de espaços públicos ou privados (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 54)²⁹. Sob título de exemplo, se tem o conto *A imitação da rosa* (1960), de Clarice Lispector, onde temos a história de uma mulher que passa o seu dia inteiro planejando cada detalhe das atividades domésticas a serem feitas. Não tendo outro tipo de preocupação, o seu dia gira em torno da chegada do marido do trabalho e do estado em que a casa deve estar para recebê-lo. Conforme a narrativa progride, presenciamos a sua preocupação exagerada em relação a um vaso de rosas. Segundo Netto (2011), as rosas são como um filho que a personagem não teve, sendo assim, ela nega a si própria qualquer outro prazer que seja, em uma tentativa de autopunição, uma vez que ela foi incapaz de ter se tornado mãe, o que seria o papel mais importante para uma mulher (Cf. Netto, 2011, p. 489). Deste modo, a narrativa exprime a vivência de uma mulher limitada à sua realidade enquanto uma mulher casada e que não é mãe, isto é, que não atingiu completamente as expectativas da sociedade em que vive.

Um dos temas coincidentes entre *A imitação da rosa* e *The Yellow Wallpaper*, por exemplo, é a significância que a maternidade acarreta para a vivência da mulher. No primeiro conto, a personagem lida com o momento pós-gravidez, quando já teve o bebê e se vê agora inserida no papel de mãe, ao passo que lida com uma doença impulsionada pela gestação; enquanto que, no segundo, é justamente por não alcançar essa gestação que a personagem se frustra. Não cumprir o seu papel de mulher ao tornar-se mãe a deixa abatida, visto que ela não consegue atender às expectativas que a sociedade espera dela enquanto mulher.

Sobre esse aspecto psicológico da narrativa, faz-se necessário notar que, quando observamos alguém, o fazemos através dos seus “fragmentos de ser” (Cf. CÂNDIDO, 2018, p. 56), que nos são dados através de uma conversa entre personagens, um ato ou sequência de atos, uma afirmação ou informação (*Ibidem*, p. 56). Cada um desses fragmentos, não sendo uma unidade completa, nos permitem ter certo conhecimento acerca de nossa conduta, com base no juízo que

²⁹ [...] it seems inevitable that women reared for, and conditioned to, lives of privacy, reticence, domesticity, might develop pathological fears of public places and unconfined spaces (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 54 – Tradução nossa).

fazemos sobre os outros modos de ser. Com isso, a psicologia moderna entra em cena nos auxiliando neste processo, explicando o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, “como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e de existência” (CÂNDIDO, 2018, p. 56). Cândido (2018) afirma que essa constatação acerca de outros seres é fundamental para literatura moderna, onde se desenvolveu antes mesmo das investigações técnicas dos psicólogos (p. 56 - 57). Nisso, é impossível não se lembrar de Shakespeare e do estado emocional e psicológico dos seus personagens, tal como em sua célebre peça *Hamlet* (1600 - 1602). Essa abordagem psicológica, embora popularmente usada pelo Bardo, só se tornou comum no século XIX (CÂNDIDO, 2018, p. 57), época em que atuava a escritora Charlotte Perkins Gilman.

Ora, voltando a tratar do espaço e da ansiedade que preenche a vida da protagonista do conto em análise, pode-se perceber que ela decide dedicar toda a sua atenção aos desenhos do papel de parede “até chegar a alguma conclusão” (*Ibidem*, p. 25). E ela chega: ela passa a entender que há um desenho muito específico neste papel, enxergando a figura de uma mulher nele, como se ela estivesse se curvando “e rastejando por trás do desenho” (GILMAN, 2007, p. 26). A respeito disso, faz-se necessário observar o que vem à cabeça da protagonista em meio a tal descoberta:

De noite, **não importa o tipo de luz**, seja ao crepúsculo, à luz de velas, à luz de lampiões, ou pior, à luz da lua, **ele se transforma em grades!** Refiro-me ao desenho da frente, **e a mulher por trás dele fica plenamente visível [...] demorei um bom tempo para perceber o que havia atrás**, aquele tênue **subdesenho**, mas agora tenho certeza de que **é uma mulher. À luz do dia ela fica contida, quieta [...]** eu fantasio que é o desenho que a deixa imóvel. É tão intrigante. Fico quieta por horas (GILMAN, 2007, p. 28 – grifos nossos).

Com efeito, esse trecho mostra, simbolicamente, o que há por trás do papel de parede. Nele, a personagem observa padrões de um desenho; com mais atenção, percebe-se que esses desenhos são mulheres e que elas estão “aprisionadas” por trás de grades. Estas grades são o papel social de cada mulher que, tal como a protagonista, deve se desfazer de toda a sua individualidade e ser presa a padrões patriarcais, se dedicando aos “papéis” de esposa e mãe. Assim, as mulheres vivem para os homens ou, como no papel de parede, “atrás” deles, nunca ao seu lado ou à sua frente. As mulheres são, neste sentido, apenas um “subdesenho” em todo o projeto patriarcal.

A realização desta configuração se torna evidente para a protagonista através da luz que, como sinônimo de conhecimento, se torna fator elucidante, dando capacidade às mulheres de perceberem toda a fragilização e contenção que as atravancam. Todavia, toda a educação tradicional destinada às mulheres fazia com que elas fossem moldadas a um papel específico de acordo com seu gênero e aliarem-se a ele, invariavelmente. A respeito disso, Wollstonecraft (2015), afirma que

A conduta e as boas maneiras das mulheres, de fato [e] de forma evidente provam que suas mentes não estão em um estado saudável; pois como as flores que estão plantadas em solo bastante fértil, a força e a utilidade são sacrificadas em nome da beleza; as pomposas folhas, depois de terem saciado o olho metuculoso, desvanecem, ignoradas em seu galho, tempos antes da estação que deveriam chegar à sua maturidade (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 25).

Preparadas para cumprir um ideal de feminilidade, as mulheres foram historicamente alienadas quanto à realidade de seu gênero. O homem "nega a razão à mulher, a exclui do conhecimento e a põe à parte da verdade" (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 152); sendo, deste modo, privadas de uma vida mais plena e com experiências. Assim, ela é tratada pelo homem como um objeto, disposto tão somente ao seu uso. Depois disso, é como se ela perdesse a sua validade, tornando-se completamente descartável.

A narrativa evidencia que a mulher vista no papel é a própria narradora/personagem, já que ela começa a se enxergar como prisioneira do sistema patriarcal no qual se encontra e que, apesar de ter demorado a perceber tal opressão, ela agora está ciente de sua posição no casamento e na sociedade. Curiosamente, quando ela se compreende enquanto mulher presa nesse sistema de opressão, ela encontra também uma visão coletiva, visto que acredita que existem "várias mulheres por trás, e uma só, que rasteja para lá e para cá rapidamente, e seu rastejar balança tudo" (GILMAN, 2007, p. 31). Só então a personagem começa a fazer conjecturas: "Se ao menos o desenho de cima pudesse ser separado do de baixo" (GILMAN, 2007, p. 32), e, com isso, dedica-se a arrancar o papel das paredes de seu quarto. Assim, percebe-se uma mudança em dois níveis na protagonista: no primeiro, a sua visão social dos problemas enfrentados pelas mulheres lhe torna à consciência; no segundo, ela passa de seu estado de depressão para um estado clínico de loucura. A sua tomada de consciência vem atrelada a uma desesperada vontade de mudança, dando a entender que, ao arrancar o papel da parede, ela

tenta, simbolicamente, destruir o papel social a que está submetida a mulher, libertando-a.

Este se torna, na verdade, um projeto que pode culminar na sua autoflagelação, pois uma vez “incluída no cosmos opressivo do lar para ser excluída da vida pública, à mulher resta viver confusões internas que podem levar à loucura” (TIBURI, 2018, p. 6). Então, enquanto ela arranca o papel tão duro e firmemente colado das paredes, ela se entrega a uma missão a ser cumprida não importando o processo. Com isso, a sua personalidade se desintegra, levando a um completo estado de loucura:

[...] a desintegração da personalidade avança num crescendo lenta e inexoravelmente, que [a] leva a um estado de completa alucinação. Desde o título, carregado de duplo sentido, pois remete ao “papel” como depositário de um relato íntimo e libertário, que lhe é proibido, e o papel da mulher na sociedade, o que se espera dela e seus conflitos com o poder construído, com o masculino e a ciência, ao mesmo tempo como espaço de fuga para uma personalidade aprisionada em um processo de despersonalização (NETTO, 2011, p. 489).

A personagem, então, percebe no papel uma figura que luta por sua liberdade e, com isso, ela projeta no papel toda a sua luta interior, “sua ânsia de libertar-se das amarras poderosas que lhe impedem o crescimento” (NETTO, 2011, p. 490). Neste processo, resta a ela um completo mergulho na sua atividade de rasgar o papel, a todo custo, culminando na sua insanidade. Mas, embora sua labuta a leve à loucura, cumpre notar que ela se pauta numa busca por um estado de oposição àquele que a protagonista e outras tantas mulheres se encontram. Diante disso, em contraste à ordem patriarcal então evacuada, a linha de pensamento feminina representada pelo papel de parede é preenchida por vida, expressão e sofrimento, de tal maneira que, mascarada enquanto um sintoma da “loucura”, a linguagem traz vida ao que havia sido apenas um padrão perturbador e irritante (TREICHLER, 1984, p. 72)³⁰. E esta mesma linguagem, por vezes estereotipada, é elaborada sob o intuito de expressar a loucura feminina em andamento. Isso ocorre porque, segundo Antônio Cândido, a língua pode servir tanto para fins teóricos ou práticos quanto para fins estéticos (CÂNDIDO, 2018, p. 38). Deste modo, exclamações, sentenças curtas e mudanças

³⁰ In contrast to the orderly evacuated patriarchal estate, the female lineage that the wallpaper represents is thick with life, expression, and suffering. Masquerading as a symptom of 'madness', language animates what had been merely an irritating and distracting pattern (TREICHLER, 1984, p. 72 - Tradução nossa).

bruscas de atenção marcam o texto, demonstrando que a lucidez da protagonista vai se esvaindo com o tempo.

Ainda em se tratando da loucura feminina, Schneider (2000) afirma que, muito comumente, a mulher definida como louca é aquela que não corresponde às expectativas masculinas (2000, p. 123). Consequentemente, é devido a isso que o comportamento dito como desequilibrado por parte das mulheres pode, na verdade, indicar um estado de revolta ou resistência em relação às forças que a oprimem (*Ibidem*, p. 123). Por conseguinte, a dita “loucura feminina” pode ser analisada a partir de uma diferente visão, desta vez livre de ideais tradicionais relativos ao gênero. Ainda sobre isso, a estudiosa afirma:

É obvio que a loucura feminina também pode representar uma fragilidade emocional, imobilidade ou incapacidade por parte de um sujeito feminino desestruturado. No entanto, esta tem sido imediatamente a norma de interpretação do “desajuste” feminino, não se considerando outras hipóteses, ou seja, que, muito frequentemente, este comportamento pode espelhar uma reação muito corajosa e resistente por parte das mulheres às insanidades de um sistema que não as considera como sujeito independentes (SCHNEIDER, 2000, p. 123).

Com efeito, a loucura pode também ser fonte de expressão, tornando-se um lugar de revolta, resistência; é este o *lócus* de onde ela pode destilar todas as suas emoções contidas e exteriorizar dores, a culpa e a angústia que por muito tempo calaram o coração aflito de muitas mulheres nesta situação.

A partir de sua labuta com o papel de parede, em contraste ao estado patriarcal que está se esvaindo da narrativa, a nova linha de pensamento estabelecida pela personagem se mostra enquanto uma alternativa, uma saída. No fim, ela transforma o papel de parede, que antes era algo que a oprimia, em um veículo capaz de viabilizar a sua escapatória, enxergando uma possibilidade de libertação do sistema patriarcal ao qual ela estava aprisionada. É na destruição do papel de parede que ela encontra a sua maneira de instaurar uma estrutura de vida livre das amaras patriarcais, ou pelo menos é isso que ela, em seu estado de loucura, pensa estar fazendo. A respeito disso, no excerto abaixo, se tem o desfecho do conto e o subsequente estado físico e mental da protagonista:

– O que é isso? – ele gritou. – Pelo amor de Deus, o que você está fazendo! Eu continuei rastejando do mesmo jeito, mas olhei para ele por sobre os ombros. – Finalmente saí – disse eu – [...] E arranquei a maior parte do papel, vocês não podem me prender lá de novo! Por que será que esse homem desmaiou? Ele caiu, de fato, bem no meio do meu caminho junto à parede, e **agora eu preciso todas as vezes rastejar por cima dele!** (GILMAN, 2007, p. 34 – grifos nossos).

Depois de dias se dedicando à retirada do papel fixado à parede, há de se imaginar que, sem o devido cuidado consigo mesma, a protagonista esteja em um estado de completo desalinho; assim, ao entrar no quarto e dar de olhos com a situação de sua esposa, John se choca e desmaia, automaticamente. Ela, que se encontrava rastejando nos perímetros do quarto, vê aquele homem que lhe sobressaía em poder no chão, assim como ela, em uma espécie de estado simbólico de igualdade. O corpo desmaiado do seu marido atrapalha o seu trajeto aos redores do cômodo, ela passa por cima dele e segue a se rastejar. Pode-se interpretar essa cena enquanto o feminino tentando se sobressair ao masculino, tentando *passar por cima* de todas as suas restrições e regras que tanto lhe aprisionam. Para que pudesse acontecer, no entanto, é necessário observar que o sujeito masculino precisou estar em um estado de não-consciência e, sendo este um estado temporário, devido ao desmaio, não se pode estabelecer garantias de que a estratégias de emancipação da protagonista tenha, de fato, funcionado ao final da narrativa.

Perante o exposto, nota-se que a cena final tem um tom de libertação. A mulher que até então se encontrava enclausurada nos padrões patriarcais, agora passa a buscar por sua emancipação. Ora, considerando que ela não possuía meios com os quais pudesse pôr tal libertação de maneira prática, como a própria independência através do trabalho ou o acesso à educação, ela o fez através da loucura. Tal caminho, todavia, se faz problemático, visto que ele não lhe permite desfrutar de uma solução efetiva. A própria visão final da última cena demonstra uma escravidão física, ao invés de libertação, posto que a mulher, envolvida em um cordame, circula o quarto como um animal preso em um jugo (TREICHLER, 1984, p. 74)³¹. Sua busca por libertação é, portanto, problemática e instigante, não sendo, no entanto, completamente falha, pois, apesar de não lhe proporcionar garantias, sua coragem certamente balançou os pilares do sistema patriarcal e *rasgou os papéis* que lhe eram delimitados até então.

³¹ “The Final vision itself is one of physical enslavement, not liberation: the woman, bound by a rope, circles the room like an animal in a yoke” (TREICHLER, 1984, p. 74 – Tradução nossa).

4 UM VISLUMBRE DE LIBERDADE: A VIUEZ EM *THE STORY OF AN HOUR* (1894)

No século XIX, as mulheres não gozavam dos direitos que possuem hoje; assim, trabalhar e estudar, para muitas delas, eram caminhos difíceis e às vezes até impossíveis de serem percorridos. Impossibilitadas de construir uma vida sozinhas, elas acabavam por buscar por um bom casamento, tentando garantir certa estabilidade financeira e respeito através do novo *status* social. E, para entender melhor tais demandas, faz-se necessário também atentar para as características de um bom casamento, sendo aquele em que o marido fornece o sustento do lar e trata a esposa com dignidade, ou seja, não comete adultério e tampouco a agride fisicamente. Em troca, ficaria sob responsabilidade da mulher o cuidado com o lar e a criação dos filhos. A fim de representar essa configuração, a literatura de cunho realista expressou, através de autores(as) como Chopin, as particularidades dos relacionamentos no casamento de forma diferente daquela apresentada em períodos anteriores, e é nesse contexto que se enquadra o conto em análise. Em *The Story of an Hour*, somos apresentados Mrs. Mallard, uma mulher casada que, quando recebe a notícia da suposta morte do marido, entra em estado de êxtase e passa a redescobrir sua individualidade, uma vez que, sendo agora uma viúva, não precisaria mais arcar com o papel que lhe fora designado, estando, enfim, livre. Em nossa análise, começaremos dando foco à escrita particular de Kate Chopin que, diferentemente das demais autoras que recebem nossa atenção aqui, tem por característica principal o regionalismo do sul dos Estados Unidos. Posteriormente, tratando especificamente do conto em questão, observaremos o vislumbre de uma possível liberdade que a protagonista do conto enxerga com a morte de seu esposo; e, concluindo esta parte, atentaremos para o tom irônico que pode ser observado na morte da protagonista.

4.1 A escrita regional de Kate Chopin

Catherine O'Flaherty (1850 – 1904) ou, como é mais conhecida, Kate Chopin, nasceu em St. Louis, Missouri, nos Estados Unidos. Filha de um bem-sucedido homem de negócios irlandês, Thomas O'Flaherty, e sua segunda esposa, Eliza

Faris, que era descendente de franco-canadenses, Chopin cresceu em uma família grande e de notoriedade devido ao seu status social e propriedades, já que se tornaram enriquecidos devido à exploração de mão de obra escrava.

Viveu em um período conturbado por mudanças políticas e pela Guerra da Secessão (1861 – 1865). Levando-se em conta a classe social e o período em que viveu, pode-se perceber que Kate Chopin presenciou em vida grande parte dos maiores acontecimentos políticos da história dos Estados Unidos. Beneficiou-se diretamente do sistema da escravidão e estava, junto à família, ao lado das Confederações do Sul durante a guerra.

Em 1870, aos vinte anos, se casa com Oscar Chopin, com quem teve seis filhos. A morte de seu marido, devido a malária, ocorre em 1882, no período após a Reconstrução (1865 – 1877), deixando-a com grandes dívidas. Uma tragédia seguiu a outra, posto que sua mãe, três anos após a morte de Oscar, veio a falecer também. Assim, ela se encontra endividada, sozinha e com filhos para criar. Não obstante, consegue lidar com as próprias finanças, pagando as dívidas e vendendo propriedades. Posteriormente, passa a viver da renda das terras da família e das suas propriedades alugadas, e é neste momento que é incentivada a escrever por Frederick Kolbenheyer, seu obstetra e amigo.

Assim, publica seus primeiros escritos em janeiro de 1889. Em junho escreve o conto *Wiser Than a God*, publicado em dezembro daquele mesmo ano; em agosto escreve *A Point at Issue!*, publicado em outubro; e, em julho, começa o seu primeiro romance *At Fault*³². Este último, embora considerado uma obra de pouca relevância, “já apontava para uma característica recorrente na obra da autora” (MANGUEIRA, 2017, p. 43), que era o seu contínuo conflito com os padrões morais aceitos pela puritana sociedade americana da época. Cumpre notar, no entanto, que Chopin, diferentemente de sua contemporânea, Charlotte Perkins Gilman, tentou se manter fora de polêmicas e ativismo social (KNIGHTS, 2000, p. xx)³³. Não obstante, sua escrita era repleta de tópicos considerados controversos para a época.

Por este motivo, críticos comumente se viam divididos entre o seu evidente talento para a escrita e sua escolha de temas provocantes, malvistas na época, tais como raça, erotismo e a posição da mulher na sociedade, por exemplo. Sobre este

³² No Brasil: CHOPIN, Kate. *Culpados*. Trad. Carmem Foltran. Vinhedo: Belo Horizonte, 2005.

³³ “Unlike her contemporary, Charlotte Perkins Gilman, Chopin herself remained aloof from polemics and social activism” (KNIGHTS, 2000, p. xx – tradução nossa).

último tópico, cumpre notar que a autora lhe denotou considerável atenção, pois, ao tratar da mulher, sua literatura se envolvia com um tipo de personagem muito comum no cenário literário americano da época: a mulher que, questionando aspectos da tradição patriarcal, buscava por sua emancipação como sujeito (MANGUEIRA, 2017, p. 211). Isto, como é de se esperar em um mundo ainda regido pela tradição patriarcal, nem sempre é bem-vindo; assim, nota-se também a influência do patriarcalismo na crítica literária que ocasionalmente condenava as escolhas de Chopin. Tal cenário pode ser visto na introdução de sua obra completa, feita por Per Seyersted, o mais importante biógrafo da autora, sendo um dos responsáveis por redescobri-la nos anos 1960:

Ao resenhar o romance, críticos de St. Louis prestaram homenagem ao estilo da autora, mas rechaçaram o seu ponto de vista de que o homem não era melhorável. Em uma isolada resenha do leste, o *National* também elogiou as suas habilidades artísticas ao passo que criticava o conteúdo moral do livro (SEYERSTED, 2006, p. 24).

Assim, em abril do ano seguinte, publica *At Fault* com suas próprias finanças e passa a escrever seu segundo romance, *Young Dr. Gosse*, que foi destruído por ela mesma posteriormente, e do qual não se tem conhecimento até os dias atuais. Segue publicando contos e traduções nos anos subsequentes, até que, em 1894, escreve o conto *The Dream of an Hour*, que seria posteriormente renomeado, passando a se chamar *The Story of an Hour*, uma forte crítica à situação da mulher dentro da instituição do casamento. Nele, tem-se a breve história de Mrs. Mallard, uma mulher casada, acometida por uma doença cardíaca, e que acaba de receber a notícia da morte de seu marido. Ao ficar sabendo do acontecido, a sua reação contraria o que se espera de uma mulher que acabou de ficar viúva. Ao invés de ficar triste, ela sobe até o seu quarto, se tranca, e passa a fantasiar sobre um futuro em que ela não pertenceria a ninguém além de si mesma. Contudo, depois de tanto idealizar a próxima parte de sua vida, ela descobre que, na verdade, o seu marido não faleceu. Quando ele bate na porta e entra na sua casa, um único vislumbre da figura do marido a faz morrer instantaneamente. De acordo com Wiechmann (2013), a narrativa sintetiza a vida da personagem em três momentos: a vida ao lado do marido, o vislumbre de sua vida sem ele e o fim da sua própria vida quando ele retorna.

Faz-se necessário notar, ainda, que este *plot* criado por Chopin surge, na verdade, como uma crítica ao casamento não somente em seu conteúdo, mas

também na forma. De acordo com Pamela Knights, em sua introdução feita para uma edição de trabalhos selecionados da escritora, em *The Story of an Hour* Chopin lança mão de um enredo clichê que odiava – o informe (falso) da morte de um marido em um acidente ferroviário – e o usa para subverter a compaixão de uma cultura (KNIGHTS, 2000, p. xxii)³⁴; isto é, ter piedade de Mrs. Mallard, sua protagonista, não porque o seu marido supostamente morreu, mas sim, porque, sabendo que ele está vivo, ela mesma não conseguiria viver. A afirmação da estudiosa mostra o quão culturalmente consciente era Chopin, e que, mais do que transitar pelos espaços socioculturais em que estava inserida, ela sabia, também, manipulá-los com maestria em sua literatura.

Este tipo de abordagem marca toda a sua literatura, uma vez que ela comumente tratava da situação de mulheres pertencentes à sua classe social, que eram oprimidas pelas leis patriarcais da época. Além disso, Chopin pertencia ao grupo de escritores regionais, conhecidos na tradição americana como *Local Colour* (Cf. MANGUEIRA, 2017), que exploravam o falar, vestir, as maneiras e hábitos de uma região peculiar do sul do país. E é na peculiaridade que a escritora se encontra, uma vez que, rememorando a sua criação em uma família de culturas diferentes – sendo seu pai um imigrante irlandês, e sua mãe de descendência *creola*³⁵, podemos notar a experiência cultural híbrida que “por si só já diferencia Kate Chopin de outros escritores de sua época” (MANGUEIRA, 2017, p. 41). Sobre isso, o Prof. Dr. José Vilian Manguiera observa, em sua tese de doutoramento, que:

Como modelo de escrita, Chopin foi influenciada pelos autores franceses, principalmente Émile Zola e Guy de Maupassant. Todavia, o que mais exerceu influência em sua produção foi a experiência vivida pela jovem Chopin entre as diversas culturas do Estado da Louisiana. A sua ficção está mesclada com os diferentes grupos étnicos que formavam a Louisiana oitocentista: os *Creoles* – descendentes dos primeiros colonos franceses e espanhóis que chegaram à região; os *Cajuns* ou *Acadians* – imigrantes franceses que foram expulsos pelos britânicos de áreas do Canadá, durante conflitos do século XVIII; os negros africanos e os nativos americanos. Foi a recriação ficcional desse caldeirão cultural que deu publicidade aos primeiros trabalhos da escritora, principalmente para as narrativas curtas (MANGUEIRA, 2017, p. 41).

³⁴ “[...] Chopin takes the kind of plot cliché she despised – the (false) report of a husband’s death in a railroad wreck – and uses it to overturn the pieties of a culture” (KNIGHTS, 2000, p. xxii – tradução nossa).

³⁵ Termo não traduzido devido à falta de correspondência a um termo com o mesmo significado no português. Este termo se refere aos descendentes diretos dos colonizadores espanhóis e franceses nos Estados Unidos.

E, paradoxalmente, foi justamente este caldeirão cultural, partindo de uma escrita mais regional, que a fez ser esquecida posteriormente. Seu nome passou a ser associado a um gênero de escrita ultrapassado, e seu trabalho foi esquecido até que foi redescoberto pelas energias dos movimentos das mulheres nos anos 1960 (KNIGHTS, 2000, p. x). Assim, suas histórias reemergiram e passaram a persuadir novas gerações de leitores³⁶ e leitoras, que viam no trabalho de Chopin o eco não somente de um talento único, mas de questões culturais e políticas que dialogavam – e ainda dialogam – com a nossa sociedade.

Ora, o verdadeiro reconhecimento de Chopin enquanto escritora só aconteceu efetivamente com a publicação de *Bayou Folk*, em 1894 (MANGUEIRA, 2017, p. 45). A obra, uma coletânea de contos, traz à tona aspectos da vida rural do sul dos Estados Unidos, tais como a cultura e os dialetos usados naquela região. A atenção advinda do público em relação aos contos de Chopin se dá devido a uma identificação automática entre público e obra (*Ibidem*, p. 45), uma vez que, como fora mencionado anteriormente, a autora, fazendo parte do grupo de escritores *Local Colour*, tais como Mark Twain (1835 – 1910) e Beecher Stowe (1811 – 1896), valorizava temáticas regionais. Os dons de Chopin a ajudaram a compreender a sociedade em que vivia e, segundo Seyersted (1980, p. 75), o contato próximo que ela teve com esses grupos, enquanto uma mulher da sociedade e dona de um armazém, lhe possibilitou representar intimamente as suas vidas e idiosincrasias³⁷.

Chopin comumente lida com grupos de personagens que evidenciam os tipos humanos do espaço onde vivia. Assim, no estado de Louisiana, lugar onde residiu quando era casada, o uso de certas expressões, das palavras específicas utilizadas nos seus contos – como os nomes próprios Boulôt, Athénaïse, Bobinôt, entre outros –, ou até a utilização do “patois” – uma mistura de inglês com francês que gerava um dialeto bem típico daquela localidade –, gerava um interesse evidente em sua obra por parte dos locais. Além disso, a questão específica da raça, explorada pela autora em textos como *Desirée’s Baby* e *A Little Free-Mulato*, torna inteligível aspectos

³⁶ “[...] her name became associated with a faded genre. Her work lapsed largely out of view until, rediscovered in the energies of the women’s movements of the 1960’s, her stories re-emerged to startle and challenge new generations of readers” (KNIGHTS, 2000, p. x – tradução nossa).

³⁷ “[...] the close contact she had with the high and low of her region, as a society woman or shopkeeper, enabled her to portray intimately their lives and their idiosyncrasies” (SEYERSTED, 1980, p. 75 – tradução nossa).

concernentes à miscigenação racial e da escravidão na sociedade agrária do sul dos Estados Unidos.

Sucedendo a publicação do seu primeiro livro de contos, Chopin tentou publicar ainda duas outras coletâneas, uma intitulada *A night in Acadie* (1897), seguindo o mesmo percurso regionalista anteriormente marcado pela autora, e *A vocation and a voice*, enviado para a publicação em 1900, mas cancelado por seu editor. A publicação de seu segundo romance, *The Awakening* (1899)³⁸, impossibilitou a publicação de sua última coletânea de contos, posto que o romance, devido ao seu conteúdo que evidentemente confrontava o patriarcalismo na época, levou Chopin ao ostracismo, e fez com que suas obras fossem retiradas das prateleiras das livrarias. Com isso, *A vocation and a voice* foi publicado somente em 1991, “quase noventa anos depois da morte da escritora” (MANGUEIRA, 2017, p. 49).

Ainda em relação ao seu romance, *The Awakening*, pode-se perceber sentimentos evocados pelas personagens que ecoam em toda a lavra literária de Chopin. Sob título de exemplo, para Edna, protagonista do livro, o casamento “é um dos espetáculos mais lamentáveis da Terra” (CHOPIN, 1994, p. 90). Com efeito, esta é uma visão que dialoga com os sentimentos que a protagonista de *The Story of an Hour* tem em relação ao matrimônio, e que é constante na obra da escritora. Para a literatura realista de Chopin, diferentemente dos escritores românticos que a precederam, o casamento não é o fim almejado que levará a mulher à felicidade, mas sim o início dos problemas a serem enfrentados pelo sujeito feminino, em uma jornada de constante opressão.

Com isso em mente, propomo-nos, a seguir, a fazer uma análise do conto supracitado, atentando para aspectos referentes à vida da protagonista dentro do casamento que continuamente a oprimem, e como o seu estado de viuvez culminaria em seu alcance à liberdade tão almejada.

4.2 Um vislumbre de liberdade

Como bem afirmam os críticos da obra da escritora, *The Story of an Hour* é construído sob o uso contínuo da ironia. Isso se dá desde seu título — que mostra a

³⁸ CHOPIN, Kate. **O despertar**. Trad. Carmen Lúcia Foltran. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

vida da personagem resumida em uma hora de felicidade — até o diagnóstico do médico, na última linha da narrativa, que vê a morte de Louise Mallard, a protagonista, como fruto da alegria de rever o marido, quando, na verdade, a morte parece ser causada por um sentimento oposto, fruto do curto período em que a protagonista pensava sobre a vida.

Desde o início da narrativa se delimitava uma das principais características que constituem a identidade da protagonista: ela “sofria de um problema no coração” (CHOPIN, 2011, p. 79); sendo assim, ela é introduzida ao leitor como frágil e dependente de Brently Mallard, seu marido. Posto isso, “grandes cuidados foram tomados para levar-lhe da forma mais abrandada possível a notícia da morte de seu marido” (CHOPIN, 2011, p. 79), dada por um amigo da família. Cumpre notar também que, como fora mencionado anteriormente, Kate Chopin tinha ascendência francesa e explorava isso em sua literatura; em vista disso, é possível estabelecer uma relação entre o sobrenome da protagonista do conto, “Mallard” e a palavra *malade*, do francês, que significa “doente”, o que só reforça mais ainda a fragilização sofrida pela personagem. Deste modo, “a ambiguidade apresentada por tal doença no conto é proposital” (WISNIEWSKI, 2012, p. 281), visto que não há “nada melhor que uma doença cardíaca para expressar a repressão causada pela dominação masculina” (*Ibidem*, p. 281).

Ora, em se tratando da questão do acidente especificamente, fica evidente a posição de cada uma das partes daquele matrimônio, uma vez que o marido supostamente se acidentou numa ferrovia, fora do lar, e sua esposa estava dentro de casa quando recebeu esta notícia. Nessa configuração, entende-se que a esposa era designada ao espaço doméstico, enquanto o marido tinha o espaço externo, onde ele podia trabalhar. A respeito dessa divisão de espaço entre os sexos, a influente teórica e filósofa francesa Simone de Beauvoir afirma, em *O segundo sexo* (2016):

Ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade; nunca as mulheres constituíram uma casta estabelecendo permutas e contratos em pé de igualdade com a casta masculina. **Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como produtor e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade** (BEAUVOIR, 2016, p. 186 – grifos nossos).

Com isso, ao homem é atribuída maior liberdade financeira, assim como o privilégio de poder circular nos mais diversos ambientes (SOUZA & MANGUEIRA,

2019, p. 92), fatores estes que são inexistentes para a sua esposa, já que ela, além de ser uma mulher, é acometida por uma doença cardíaca. A domesticidade de Louise Mallard a tira do espaço de produção capitalista, espaço este tradicionalmente destinado ao homem que é, neste caso, seu esposo, encerrando-a dentro das paredes do lar. A delimitação entre o espaço do masculino e do feminino pode ser reforçada, inclusive, pela posição das personagens secundárias, como Richard e Josephine: o primeiro vem do mundo exterior até a casa de Louise para lhe dar a notícia; a segunda, junto à irmã, está dentro do espaço doméstico esperando pelo sujeito masculino, que é seu intermédio entre a casa e o mundo externo.

Após receber a notícia da morte do marido, Mrs. Mallard vai em direção ao seu quarto, tranca-se e, sentada na poltrona de frente à janela, entra em um momento de evidente epifania, no qual passa a enxergar diferentes possibilidades para a sua nova vida sem o marido. Ela sussurra para si mesma “livre, livre, livre” (CHOPIN, 2011, p. 80), e então “abriu e estendeu os braços bem abertos e deu boas-vindas a todos os anos futuros” (CHOPIN, 2011, p. 80), entendendo-se, por fim, dona de si, característica esta que é inclusive demonstrada na maneira com a qual o narrador se refere a ela quando, em vez de chamá-la de Mrs. Mallard, trata-lhe pelo seu primeiro nome, Louise. É como se, pela primeira vez, ela fosse sua própria pessoa.

A respeito dessa troca de nomes, segundo a teórica americana Judith Butler, enquanto casada, cabe à mulher *refletir* a identidade do sujeito masculino (Cf. BUTLER, 2016, p. 77), uma vez que é dado a ela o papel de assegurar a reprodução do seu nome, assim como o de permitir o intercuro de “clãs de homens” (*Ibidem*, p. 77), isto é, a mulher passa a ser propriedade do homem. Então, seguindo a tradição, ao se casar, mulheres costumavam – e algumas ainda costumam – adotar o nome do marido, assim deixando de ser Louise, como sempre fora, a protagonista passou a ser a “senhora Mallard”, uma esposa, mulher que *pertence* ao seu marido, o senhor Brently Mallard.

Com a alteração da maneira como se refere à protagonista, o narrador evidencia que, na não-existência do marido, ela poderia ser ela mesma, poderia de fato existir. Com isso em mente, é possível notar que quando ela vislumbra novidades positivas advindas de seu estado de viuvez, em um jogo de opostos, seu

status anterior, o de casada, se resumia a uma existência de entrega e abandono; ao passo que o seguinte, agora sem a presença de seu esposo, lhe engendraria novas veredas. Isso fica evidente na seguinte passagem:

Não haveria ninguém para viver por ela nos anos futuros; ela viveria por si mesma. Não haveria uma vontade poderosa dobrando a sua com aquela persistência cega com a qual homens e mulheres acreditam ter o direito de impor uma vontade própria sobre outrem (CHOPIN, 2011, p. 81).

Passa a se estabelecer, então, uma representação da própria instituição do casamento, que seria, segundo a voz do narrador, “aquela persistência cega com a qual homens e mulheres acreditam ter o direito de impor uma vontade própria sobre outrem” (*Ibidem*, p. 81). Com isso, no seu processo de autodescobrimento, Louise vai quebrando as imposições feitas pelo marido durante a vida de casados. E, embora este trecho compare as vontades tanto do homem quanto da mulher como um jogo de oposições que desvirtuam ambas as partes, faz-se necessário notar que, em um ambiente cujo jogo de poderes é pautado na falta de direitos do sujeito feminino, é mais evidente que este último seja mais afetado pelo poderio do homem, sendo mais facilmente submetido à dominação patriarcal.

Em relação ao narrador, é importante frisar que, mesmo que o texto não seja narrado pela própria personagem, o uso de um narrador onisciente em terceira pessoa colabora mais ainda para a edificação de uma narrativa que provoca a comiseração do leitor pela personagem. Para o texto de ficção, segundo Cândida Vilares Gancho, é mais do que necessária a presença de um bom narrador, posto que ele “é fundamentalmente quem caracteriza a narrativa” (GANCHO, 2014, p. 11). No conto, no romance ou novela, o narrador é o elemento organizador de todos os outros componentes, “intermediário entre aquilo que é narrado (a história) e o autor, entre o narrado e o leitor” (*Ibidem*, p. 11). Sendo assim, ao fazer uso do tipo de narrador citado, capaz de exteriorizar os sentimentos que inundam o coração da protagonista, Chopin explora a compaixão do leitor com mais afinco, facilitando o canal entre a saga da personagem e o leitor.

Voltando à nova experiência de libertação da personagem, percebe-se como tudo à sua volta parece refletir o lado bom de sua nova vida. Por esse motivo, ela passa a notar o mundo ao seu redor, e passa a enxergar as coisas em um aspecto positivo. Isso pode ser exemplificado com a comparação da nova fase da vida de Louise Mallard com a “renovação da primavera” (Cf. CHOPIN, 2011, p. 80), estação

do ano caracterizada pelo nascimento das flores, como se Louise estivesse, finalmente, “renascendo” para o novo mundo que a espera. Além disso, ela expressa sensações referentes aos sentidos do corpo humano, como o “cheiro gostoso da chuva” (CHOPIN, 2011, p. 80), que remete ao olfato e paladar; assim como a pessoa que expelia “notas distantes” (*Ibidem*, p. 80) de uma canção, referindo-se à audição, ou até mesmo os “pedaços do céu azul aparecendo aqui e ali” (*Ibidem*, p. 80), que remetem à visão. Com isso, imersa em uma mistura sinestésica, é como se a personagem finalmente se compreendesse como ser vivo, e passasse a explorar todos os sentidos do seu corpo, que antes não havia tido a oportunidade de usar. Definitivamente viva, ela pode, finalmente, sentir.

Louise passa, então, a beber do “próprio elixir da vida” (CHOPIN, 2011, p. 81), de modo que ela passa ganhar uma nova perspectiva sobre a vida e o tempo que ela ainda tem para aproveitar, uma vez que ela não precisará mais viver para ninguém além de si mesma. E esse processo influenciou até no seu próprio jeito de andar, como se a ela fosse uma “deusa da Vitória” (*Ibidem*, p. 81), como é dito no texto, simbolizando, assim, a conquista que seria para ela finalmente viver uma vida plena na qual apenas as suas próprias vontades importariam.

4.3 Morte e silenciamento: um fim irônico

Levando em conta o contexto em que escrevia Kate Chopin, para uma mulher ter condições de viver livremente sem a companhia de um homem e ainda manter uma postura digna de respeito, o estado de viuvez parece ser a forma mais apropriada para que a mulher tomasse o controle de sua vida. Para Beauvoir, “só a viúva goza então de uma autonomia econômica” (BEAUVOIR, 2016, p. 16), uma vez que, enquanto o marido está vivo, ela depende diretamente dele. É por isso que Louise Mallard parece sentir-se tão bem depois de saber que o marido morreu. Enquanto viúva, ela cumpriu o seu papel social de mulher, não mais depende de ninguém, sem ter tantas obrigações para com outros além de si mesma. Em uma de suas últimas falas, antes de abrir a porta para a irmã, ela demonstra que perder o marido significa ganhar uma liberdade completa: “Livre! Corpo e alma livres” (CHOPIN, 2011, p. 81). Assim, Louise passa por um processo de emancipação. Antes, seu corpo enfraquecido, acometido pela doença e sua alma esmagada eram

prisões que a impediam de experimentar o mundo; ora, liberta das amarras patriarcais, ela pode finalmente viver de forma plena e saudável.

Como foi exposto, pode-se notar que seu *status* de casada muito a atormentou. A sua infelicidade chegou a ser tanta que ela temia a própria vida: “Ainda ontem pensara, com um estremecimento de medo, que a vida poderia ser longa” (*Ibidem*, p. 81). Marcada pela tragicidade de estar presa em um relacionamento sem saída, para a personagem, a morte parecia a melhor alternativa, porque, em sua visão, isso implicaria em sua liberdade. Mas que liberdade seria essa? Liberdade *post mortem*? Seria esta uma liberdade efetiva?

Usar a morte enquanto alternativa para a libertação é uma constante de personagens femininas na literatura. Sob título de exemplo, tem-se o conto *O legado*, da escritora inglesa Virginia Woolf, cuja protagonista, Ângela, uma mulher da aristocracia inglesa do início do século XX, casada com um político de prestigiosa posição social, passa a ter um caso com um homem de classe socioeconômica inferior à sua. E é na companhia de seu novo amante que ela passa a questionar o seu estilo de vida, seus privilégios e as desigualdades sociais da sociedade inglesa da época. Diante de tais questionamentos, e imersa em um caso extraconjugal impossível de se concretizar, Ângela se mata duas semanas depois do suicídio de seu amante, jogando-se na frente de um carro. Ao fazer isso de forma calculada, ela deixa os seus diários acumulados durante os quinze anos de casada, que eram “a única coisa que não havia partilhado quando ela estava viva” (WOOLF, 2008, p. 412). Eles estavam preenchidos com toda a sua vida e informações sobre o seu caso para o marido, com o intuito de mostrar a ele a parte da vida dela que ele não enxergava e toda a infelicidade a que ela foi submetida por ele.

Faz-se necessário notar, contudo, que embora a protagonista do conto Woolfiano e a do conto no qual esta análise está centrada tenham a morte em comum enquanto consequência da opressão que sofrem, é necessário contrastar o motivo de ambas: para a primeira, a morte vem como forma de vingança e também de uma alternativa à vida infeliz de casada. Assim, mesmo que influenciada pela opressão sofrida, ela tem controle sobre a sua vida e morte, mesmo tendo escolhido a última para seu destino. Tal fator é diferente no caso de Louise Mallard, uma vez que ela morre devido à opressão que sofre do marido. Sendo levada a uma constante fragilização ao longo dos anos, a morte acontece enquanto resultado do

cerceamento que perpassa a sua vida. A ela não é dada escolha, ela tampouco desfruta do poder de sequer tomar uma decisão de tamanha importância, visto que a força patriarcal a acomete antes mesmo que ela tenha a oportunidade de cogitá-la.

De qualquer modo, é importante frisar que tamanha dramaticidade se dá devido ao fato de o divórcio ter sido algo impossível de se almejar para mulheres ao longo dos séculos e que, nos Estados Unidos, ele só se concretizou legalmente nos padrões que hoje conhecemos depois da metade do século XX, com o desenvolvimento econômico da condição feminina. A saber, na época da publicação do conto em análise de Chopin, o Código Napoleônico ainda regia legalmente os contratos matrimoniais. Inclusive, “todos os bens da mulher, após o casamento, passavam a ser propriedade de seu marido, incluindo dinheiro que ela viesse a ganhar e as roupas que usasse” (CULLEY, 1976 *apud* SROCZYNSKI, 2004, p. 10 – 11). E, sobre esta falta de acesso à liberdade financeira, Mary Wollstonecraft, em seu clássico *Reivindicação dos Direitos das Mulheres* (1792), considerada uma das obras fundadoras do pensamento feminista, afirma que

Os poucos empregos abertos às mulheres, longe demais de serem liberais, são servis; e quando uma educação superior as permitem encarregar-se da educação das crianças como governantas, elas não são tratadas como tutoras dos filhos, apesar de até os tutores clérigos não serem tratados de forma a torná-los respeitáveis aos olhos de seus pupilos, isso para não dizer nada do conforto privado do indivíduo (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 211).

Diante disso, ao longo dos séculos negou-se à mulher o acesso ao seu próprio sustento e à educação, ocasionando na sua total dependência do homem. Assim, o casamento, enquanto estratégia de sobrevivência, pareceu por muito tempo ser o amparo mais viável para o feminino. Porém, se imersas em um relacionamento infeliz, são impedidas de se divorciarem e enclausuradas na domesticidade, a vida para mulheres como aquelas que Louise representa parece não valer a pena de ser vivida, devido à falta de recursos para poderem viver de forma independente.

Neste cenário, é importante discorrer sobre o aspecto simbólico dos espaços por onde Louise transita dentro de sua casa. Assim, ao sair da sala quando recebeu a notícia, ela entra em um estado simbólico de elevação, representado pela sua subida às escadas, entrando na particularidade de seu quarto, espaço que, com a morte do marido, passa a ser só seu, e onde tem finalmente a liberdade de ter os próprios pensamentos. É neste cômodo da casa, agora particularmente seu, que ela senta em uma poltrona em frente à janela, onde, olhando para fora, sua imaginação

passa a correr “solta por aqueles dias que teria pela frente” (CHOPIN, 2011, p. 82). As conjecturas que ela delimita sobre seu futuro estabelecem os espaços temporais nos quais ela está inserida. Sentada, em frente à janela, ela dá as costas ao passado, à vida de opressão no casamento, e encara as figuras expressas na voz do narrador como o mascate que “anunciava aos gritos sua mercadoria”, dos “incontáveis pardais” que “gorjeavam no beiral do telhado” e do azul do céu “aparecendo aqui e ali”. Tais figuras representam uma torrente de sentidos de uma vida agitada e próspera que se anuncia. Mas uma janela não é uma porta, isto é, através dela é possível vislumbrar o mundo do lado de fora, mas não se pode ultrapassá-la. Então, mesmo que ela veja o que supostamente a espera, ela não pode alcançar tudo aquilo efetivamente. Ela é impossibilitada pelo espaço simbólico da janela de atravessar aquela situação e efetivar as suas vontades. Sobre isso, Mangueira (2017) afirma:

A simbologia da janela cria uma possibilidade de atualização da vida da protagonista, uma vez que o tudo é emoldurado no recorte que o espaço da janela cria, fazendo com que haja um contraponto entre o passado de Mrs. Mallard e o presente. O contraponto entre os dois momentos temporais da vida da protagonista faz surgir um mundo futuro que lhe possibilita uma nova existência (MANGUEIRA, 2017, p. 214).

Pode-se entender, deste modo, o estado de felicidade da protagonista ao saber que não estaria mais aprisionada ao seu casamento. Mas esta alegria dura pouco, pois Josephine, sua irmã, “estava de joelhos diante da porta fechada, com os lábios no buraco da fechadura, implorando para entrar” (CHOPIN, 2011, p. 81). Depois de muita insistência da irmã, ela abre a porta com “um triunfo febril em seu olhar” (*Ibidem*, p. 82) e, juntas, ambas desceram as escadas indo em direção à sala:

Alguém abriu a porta da frente com a chave de casa. Era Brently Mallard que estava entrando, um pouco empoeirado da viagem, serenamente carregando sua maleta de viagem e seu guarda-chuva. Ele estivera bem longe da cena do acidente e nem mesmo sabia que ocorrera um acidente. Ficou pasmo com o choro esganiçado de Josephine; com o rápido movimento de Richards para escondê-lo da vista da esposa (CHOPIN, 2011, p. 82).

Deste modo, ao descer as escadas, saindo do seu quarto, Louise deixa para trás, de maneira simbólica, o seu estado de elevação; e, ao chegar à sala, encara a figura do seu marido, vivo, esperando-a em meio à confusão da notícia falsa de sua morte. Ela é, então, fulminada pela presença dele que, como parece ter acontecido até agora, mata o seu desejo de viver. Se antes a morte é simbólica, uma vez que a

personagem demonstra não viver completamente devido ao poder que a figura do marido exerce sobre ela, agora a presença dele vem para acabar de vez com todos os sonhos que ela criou para si. Além disso, é importante frisar que, dentro da simbologia da porta e da janela, a entrada do marido acontece pela porta principal da casa, pois é ele quem detém o poder de se locomover tanto para dentro quanto para fora do espaço doméstico; Louise, porém, apesar de poder circular dentro deste espaço doméstico, não pode sair dele. Ela pode apenas vislumbrar o mundo exterior através da janela de seu quarto, não podendo desfrutar do mesmo poder de circular no mundo externo, tal como faz o seu marido.

A maneira com que Chopin escolheu finalizar a história merece também a nossa atenção, pois, dado o choque instantâneo sofrido pela protagonista, ela morre subitamente ao ver o marido. Para o leitor, o que fica evidente é o uso de duas camadas de sentidos que explicam essa cena: 1) a doença cardíaca que a fragilizava; 2) a infelicidade de ver que o marido não morreu e ter, portanto, que continuar casada. A junção de ambas as camadas evidencia a vida trágica de uma mulher que não suporta viver dentro de um casamento infeliz. Assim, a sua doença cardíaca é também símbolo da dominação psicológica exercida pelo marido. E, a respeito disso, em um artigo publicado em 2012, o estudioso Rudião Rafael Wisniewski, chama atenção para a habilidade literária de Chopin, uma vez que

Brently somente pratica uma ação no conto – abrir a porta –, no entanto, é perceptível, através das descobertas de Louise, a respeito de seus pensamentos, sonhos e desejos, o quanto esta se auto reprimia para cumprir com a tradição das mulheres que viviam para satisfazer os homens (WISNIEWSKI, 2012, p. 274).

Porém, cumpre notar que, ao chamarem os médicos para averiguar a morte de Louise, eles disseram “que ela havia morrido do coração – de alegria fulminante” (CHOPIN, 2011, p. 82). A ironia presente nesta última frase do conto evidencia a distância entre homem e mulher, além de zombar da integridade da instituição do casamento que por muito tempo funcionou como mecanismo de cerceamento do sujeito feminino.

Wisniewski (2012, p. 273) afirma que o diagnóstico médico era, na época, a prova cabal da consciência hegemônica. Deve-se levar em conta que no momento histórico que Chopin escreveu tinha-se muito respeito pela ordem científica e, conseqüentemente, a palavra do médico. Ora, evidentemente, para médicos, assim como para a grande maioria dos homens e mulheres do século XIX, uma mulher

deveria amar seu marido incondicionalmente, a ponto de morrer de emoção se soubesse que a “fatalidade” de sua morte não passara de um engano (Cf. WISNIEWSKI, 2012, p. 273).

Ainda sobre a ironia, cumpre notar que, como sustentado pela estudiosa canadense Linda Hutcheon (2000), ela está presente de forma privilegiada nos escritos das mulheres, uma vez que essa se torna um mecanismo poderoso para se fazer crítica ou até mesmo para resistir às restrições patriarcais (DERRIDA *apud* HUTCHEON 2000). A estudiosa afirma, ainda, que parte da determinação de efeito, e de afeto, está ligada ao tipo de julgamento avaliador que o ironista faz ou que o interpretador infere (HUTCHEON, 2000, p. 67). Assim, ao fazer uso da ironia com o diagnóstico médico, Chopin joga com o afeto do interpretador de seu texto, isto é, seu leitor é levado a ter pena da sua protagonista devido ao silenciamento a que foi submetida durante a vida e também em seus momentos finais. Assim, depois de acompanhar todo o calvário da vida de Louise, resumido naquela hora expressa no enredo, o leitor não dá crédito ao discurso dos médicos, mesmo vindo do discurso deles a afirmação que finaliza a trágica narrativa.

Por fim, visto que a ironia envolve interação social, não há razão para ela estar “menos implicada em questões de hierarquia de poder (em termos de manutenção ou de subversão) do que qualquer outra forma de discurso” (*Ibidem*, p. 67). Com isso, é possível afirmar que o discurso elaborado pela autora subverte o poder patriarcal que tanto domina a vida de mulheres como aquelas que Louise representa. Caminhando por dentro das arestas patriarcais, o discurso feminino elabora veredas por onde pode evidenciar os cerceamentos particulares que mulheres continuamente enfrentam e, assim, em um movimento que parte de dentro de uma tradição patriarcal, se consegue colocar em xeque valores e costumes que só consolidam a desigualdade entre os sexos.

Segundo o estudioso francês Gilles Deleuze, a escrita é inseparável do devir, pois, ao escrever, “estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. Esses devires encadeiam-se uns aos outros segundo uma linhagem particular” (1997, p. 11). Aproveitando os *devires* deleuzianos, abrimos espaço para um outro estudioso que afirma que a “modernidade é [...] consciência do presente como presente, sem passado nem futuro” (COMPAGNON, 1996, p. 25) e assim, podemos afirmar que Kate Chopin usa

de sua escrita enquanto ferramenta de crítica capaz de reivindicar a liberdade do sujeito no momento em que escreve, no *now* do seu verdadeiro eu, desprendendo-se das amarras do passado. A mulher comprometida não a um homem ou a um ideal de feminilidade, mas apenas com o seu único e idiossincrático *devoir*.

Pode-se notar, portanto, o papel da literatura enquanto manifestação artística capaz de expressar a sociedade em que vivemos, explorando os relacionamentos humanos e a maneira como nos comportamos no decorrer da história, de modo que se evidencia a moral, os costumes e preceitos dos indivíduos em diferentes épocas. Sobre esse papel da literatura, Antônio Candido³⁹ chama atenção para o fato de a obra de arte possuir uma forte ligação com o contexto social, cultural e histórico em que ela foi produzida. Logo, para que a obra seja melhor entendida, numa leitura que busca relacionar os fatores externos com os fatores internos, é necessário, segundo o estudioso, se fazer uma “interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2000, p. 4), fundindo texto e contexto.

Levando isso em conta, propomos aqui também, de alguma forma, a problematizar a tradição da história literária e repensá-la através do ponto de vista de sujeitos marginalizados, *ex-cêntricos*. O conceito básico de história literária, de acordo com Lemaire, como o autor, o herói, o personagem, tema, tradição, originalidade e criatividade estão intimamente ligados a uma fundamental negação básica do impacto das estruturas sociais tanto em obras individuais como em tradição literária (1994, p. 59). Negar tal relação dissimula “as complexas relações entre uma sociedade e sua literatura, impedindo assim a percepção do papel das ideologias nas obras literárias” (LEMAIRE, 1994, p. 59). Ora, a literatura e a história de vida de Chopin, fazem dela um perfeito exemplo de transgressão da história da literatura, visto que esta, apresentada comumente como “única e contínua” (Cf. LEMAIRE, 1994, p. 61), tende a não dar azo às vozes de fora do eixo do cânone, como ocorre com as mulheres.

Do estudo do conto fica evidente que as imposições impostas à mulher podem levá-la a percorrer caminhos de infelicidade e, em maior grau, de morte. O trágico destino de Louise acontece enquanto consequência de uma vida que não pôde ser aproveitada em sua plenitude e que, como consequência disso, reduz as

³⁹ CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8 ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

escolhas que o indivíduo pode ter sobre si mesmo. Contudo, diferentemente de outras, a protagonista do conto de Chopin teve a oportunidade de vislumbrar as possibilidades de uma vida sem opressão e de experimentar, mesmo que em seus últimos suspiros, o sabor da liberdade. E é neste vislumbre que ela se compreende, que ela é, sem preceitos, sem amarras.

Assim, o vislumbre que Louise tem da sua janela é representativo do seu enfrentamento com a tradição patriarcal e, conseqüentemente, dos cerceamentos que esta tradição lhe impõe. Deste modo, ao olhar *para fora* da janela, Louise olha *para fora* da tradição, *para fora* do sistema patriarcal, mirando, desta vez, para dentro da sua singularidade, para dentro de si mesma. Deste modo, a literatura de cunho feminista escrita por mulheres se faz necessária para que haja este enfrentamento com a tradição e que, a partir disso, surjam novas possibilidades de se compreender o mundo. A partir das subjetividades de indivíduos socialmente mais vulneráveis, tais como as mulheres, é que se pode compreender os mecanismos que fazem o mundo funcionar à revelia das nossas subjetividades, e como tais mecanismos estorvam a nossa vivência, impossibilitando-nos de vislumbrar uma vida sem cerceamentos.

5 DE CORPO E ALMA: OBJETIFICAÇÃO, TRABALHO E FÉ EM *SWEAT* (1926)

Em se tratando de *Sweat*, de Zora Neale Hurston, o que se observa é uma carga de opressões que, quando combinadas, criam experiências singulares à vivência da mulher negra estadunidense. Não se pode entender a jornada de Delia, a protagonista do conto em análise, a partir da tradicional dependência das mulheres de seus maridos, mas sim, a partir de uma jornada de trabalho forçada, de uma economia que joga o corpo negro em um *locus* de labor contínuo e degradante. Com efeito, essa configuração traz à nossa análise fatores que não necessariamente poderiam ter sido explorados nos dois textos anteriores, tais como raça, classe e suas respectivas contrariedades. Esses fatores fazem com que ela, diferentemente das outras personagens brancas, sofra abusos dos mais diversos tipos, sendo agredida de forma patrimonial, moral, psicológica e até física - tudo isso publicamente. Em vista disso, inicialmente, buscaremos chamar atenção para a experiência única da autora do texto aqui analisado, sua vida, seu processo de esquecimento na história da literatura estadunidense e a recuperação que dela foi feita por feministas negras. Ora, em nossa análise, daremos atenção às particularidades das opressões sofridas pela protagonista e as maneiras pelas quais ela tenta se libertar de tais opressões, desde às agressões físicas até a contínua objetificação do seu corpo por parte do seu marido. Além disso, atentaremos, posteriormente, ao uso dos símbolos religiosos da tradição judaico-cristã no texto literário e como os seus sentidos dialogam com o conteúdo do conto.

5.1 Em busca de uma voz: Zora Neale Hurston

Nascida em Notasulga, Alabama, nos Estados Unidos, Zora Neale Hurston (1891 – 1960) foi uma romancista, contista e antropóloga, cujo trabalho se destaca por suas narrativas fatuais em relação à herança negra. Lançando mão de pesquisas contundentes acerca do folclore caribenho e afro-americano, Hurston contribuiu consideravelmente para a formação identitária dessas comunidades através de seus trabalhos. A obscuridade pela qual passou sua carreira não

necessariamente reflete “qualquer deficiência de visão ou ofício, mas sim suas instâncias políticas firmemente independentes” (GATES, 1995, p. 285).⁴⁰

Ao longo de sua vida, Hurston escreveu cerca de cinquenta contos, peças e ensaios, além do seu mais célebre trabalho até os dias de hoje, o romance *Their Eyes Were Watching God* (1937)⁴¹. Grande parte de suas histórias se passam em Eatonville, na Flórida, cidade para onde se mudou com a família em sua infância e, atualmente, em sua homenagem, a cidade realiza o festival *Zora!* que ocorre anualmente. Seus trabalhos sempre tiveram como foco retratar a realidade da comunidade negra, em específico das mulheres negras. Acabou por ser uma das vozes de maior destaque no *Harlem Renaissance*, um movimento estético modernista que teve seu apogeu na primeira metade do século XX. De acordo com Gates (1995):

Parte da herança recebida de Hurston - e talvez a principal noção recebida que liga o romance de costumes no Harlem Renaissance, o realismo social da década de 1930 e o nacionalismo cultural do movimento das Artes Negras - era a ideia de que o racismo havia reduzido os negros a meras cifras, a seres que só reagem a uma opressão racial onipresente, cuja cultura é 'privada' em sua diferença e cujas psiques são vistas principalmente do ponto de vista patológico (GATES, 1995, p. 288)⁴².

Nota-se, deste modo, que a escritora estava cercada por uma tradição que delimitava as especificidades que o racismo trazia para o fazer artístico e que essas delimitações poderiam fazer da arte um reflexo de ideologias dominantes. Ora, imersa neste cenário, a autora resolveu se apropriar justamente daquilo que para uns era redutivo e, a partir disso, criar seu próprio estilo. Com isso, “o que poderíamos considerar como o realismo mítico de Hurston, exuberante e denso dentro de um idioma negro lírico, parecia politicamente retrógrado aos proponentes de um realismo social ou crítico” (GATES, 1995, p. 189)⁴³.

⁴⁰ “[...] reflects her staunchly independent political instances rather than any deficiency of craft or vision” (GATES, 1995, p. 285 – Tradução nossa).

⁴¹ No Brasil: HURSTON, Zora Neale. **Seus olhos viam Deus**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 2002.

⁴² “Part of Hurston’s received heritage - and perhaps the paramount received notion that links the novel of manners in the Harlem Renaissance, the social realism of the 1930’s, and the cultural nationalism of the Black Arts movement - was the idea that racism had reduced the black people to mere ciphers, to beings who only react to an omnipresent racial oppression, whose culture is ‘deprived’ where different, and whose psyches are in the main ‘patological’” (GATES, 1995, p. 288 – Tradução nossa).

⁴³ “What we might think of as Hurston’s mythic realism, lush and dense within a lyrical black idiom, seemed politically retrograde to the proponents of a social or critical realism” (GATES, 1995, p. 189 - Tradução nossa).

Para o leitor contemporâneo de Hurston, a maior marca que fica de sua lavra literária é a evidente paixão que ela tinha pelas pessoas sobre cujos sonhos e desejos ela escrevia. Abaixo, segue um excerto da introdução escrita por Henry Louis Gates e Sieglinde, na última coletânea de contos, em que descreve a voz da autora:

Acima de tudo, Hurston está preocupada em registrar uma sensação distinta de espaço - um espaço cultural afro-americano. A voz de Hurston nessas histórias nunca está com pressa, fazendo uma pausa - de fato, aproveitando-se das nuances da fala ou o timbre da voz que dão a um contador de histórias sua particularidade (GATES & LEMKE, 1995, s/p).⁴⁴

Assim, é evidente a aptidão que a escritora tinha em gerar histórias condizentes às esferas sociais pelas quais transitava; porém, mesmo dotada de tamanho talento, isso não foi suficiente para firmar seu nome no cânone. Caída no esquecimento da crítica literária ao longo das décadas, ela “desapareceu” do cânone afro-americano nos anos 1940 quando o naturalismo de Richard Wright e o naturalismo feminista de Ann Petry dominou dramaticamente o cenário literário entre escritores negros (Cf. GATES & LEMKE, 1995, s/p)⁴⁵, mas obteve um interesse renovado em seu trabalho postumamente, devido ao nascente movimento feminista negro liderado por Alice Walker e Mary Helen Washington, especificamente, em meados “da década de 1970, quando um nascente movimento feminista negro liderado por Alice Walker e Mary Helen Washington se apoderou dela como a principal escritora negra pertencente ao cânone” (Cf. GATES & LEMKE, 1995, s/p)⁴⁶.

Em seu artigo “In Search of Zora Neale Hurston” publicado pela *Ms Magazine* em 1975, Alice Walker detalha a sua jornada para Eatonville. Nele, Walker procura saber mais a respeito da autora, sobre sua vida, como morreu e viveu, estabelecendo, assim, uma ligação entre a memória da autora com uma tradição feminista que começava a emergir naquele momento. Para isso, ela mente a todos da cidade dizendo ser a sobrinha bastarda da autora a procura dessa parente cujo

⁴⁴ “Above all else, Hurston is concerned to register a distinct sense of space – an African-american cultural space. The Hurston voice of these stories is never in a hurry or a rush, pausing over – indeed, luxuriating in – the nuances of speech or the timbre of voice that give a storyteller her or his distinctiveness” (GATES & LEMKE, 1995, s/p – Tradução nossa).

⁴⁵ “Hurston ‘disappeared’ from the African-American canon between the mid-1940’s – when the naturalism of Richard Wright and the naturalist-feminism of Ann Petry dramatically dominated the black literary landscape” (GATES & LEMKE, 1995, s/p – tradução nossa).

⁴⁶ “... the mid-1970’s, when a nascent black feminist movement led by Alice Walker and Mary Helen Washington seized upon her as *the* canonical black foremother” (GATES & LEMKE, 1995, s/p – Tradução nossa).

contato nunca fora devidamente estabelecido. Tal mentira, de certo modo, não deixa de ter seus resquícios de verdade, uma vez que, como a própria Alice Walker afirma: “para mim, ela é minha tia - e também de todos os negros” (WALKER, 1995, p. 12).⁴⁷

Em sua jornada, entre buscar pela casa onde a escritora viveu, conhecer a vizinhança e os lugares sobre os quais ela tanto falava em seus livros, Walker acabou indo parar no cemitério onde a escritora teria sido supostamente enterrada. Ao chegar lá, ela foi surpreendida pelo mal estado do lugar que, preenchido por relvas que passavam dos joelhos, mal se podia localizar o túmulo da própria autora. É perante este cenário que Walker se põe, literalmente, a gritar por Hurston:

"Zora" eu grito o mais alto que posso (fazendo Rosalee pular), "você está aí?" [...] "Se ela estiver, espero que ela não atenda. Se ela responder, eu vou embora" [...] "Zora!" chamo novamente: "Estou aqui. Você está também?" [...] "Se ela estiver", resmunga Rosalee, "espero que ela guarde para si mesma" (WALKER, 1995, p. 15).⁴⁸

Os gritos de Walker por Hurston representam essa busca que não somente se faz literal, mas também simbólica. A falta de atenção dada a uma tradição representada no cânone pela excelência negra, especificamente de mulheres negras, fez dos gritos de Walker mais do que uma busca: uma reivindicação. Assim, entende-se que a ausência de escritoras como Hurston não se deu por que elas não existiram, mas porque ninguém gritava por elas, ninguém as chamava. O espaço de excelência literária não mais seria algo exclusivo de homens brancos. De acordo com Gates (1995):

O aspecto profundamente satisfatório da redescoberta de Zora Neale Hurston é que as mulheres negras o geraram principalmente para estabelecer uma ascendência literária materna [...] Hurston se tornou uma metáfora para a busca de tradição do escritor de mulheres negras (GATES, 1995, p. 286).⁴⁹

Foi estabelecida, a partir disso, uma relação matrilinear entre as escritoras negras feministas e Hurston. Ora, essas novas escritoras poderiam olhar para trás e não mais ver um grande vácuo na história da literatura afro-americana, especificamente no que se trata daquela literatura escrita por mulheres. Assim,

⁴⁷ "[...] as far as I'm concerned, she is my aunt - and that of all black people as well" (WALKER, 1995, p. 12 - Tradução nossa).

⁴⁸ "Zora" I yell as loud as I can (causing Rosalee to jump), "are you out there?" [...] "If She is, I sho hope she doesn't answer you. If she do, I'm gone" [...] "Zora!" I call again, "I'm here. Are you?"[...] "If she is", grumbles Rosalee, "I hope she'll keep it to herself" (WALKER, 1995, p. 15 - Tradução nossa).

⁴⁹ "The deeply satisfying aspect of the rediscovery of Zora Neale Hurston is that black women generated it primarily to establish a maternal literary ancestry [...] Hurston became a metaphor for the black woman writer's search for tradition" (GATES, 1995, p. 286 – Tradução nossa).

“Hurston e suas filhas são como uma tradição-dentro-da-tradição, a voz de uma mulher negra” (GATES, 1995, p. 289).⁵⁰

E foi justamente essa voz que foi problematizada pelo cenário editorial e literário por muito tempo. O uso do dialeto afro-americano, comum em sua literatura, passou a se tornar menos popular com o tempo. Novos escritores negros achavam humilhante o uso de tal dialeto, por considerá-lo desviante demais do *Standard English*. O preconceito linguístico sofrido pela autora colaborou para o obscurantismo para onde seus trabalhos foram destinados. Curiosamente, no filme *Brother to Brother (De Irmão para irmão)*, sob a direção de Rodney Evans, é possível ver em uma das cenas que, ao tentar publicar um de seus livros, Hurston, que aparece no filme como uma personagem, lida com dificuldades para publicar usando o dialeto afro-americano. Um representante da editora sugere que ela adeque a linguagem de seu livro para um tipo de abordagem mais acessível ao leitor branco. Tentando explicar o significado folclórico do dialeto usado por ela, Hurston se vê num impasse, onde concessões potencialmente prejudicariam a natureza de seu trabalho e assim ela resolve abandonar a publicação. Mesmo se tratando de um trabalho ficcional, o filme serviu para captar as ideias da época e mostrar a difícil jornada de escritores como ela, que tentavam valorizar aspectos de sua cultura. Essa jornada, muitas vezes, inibia o seu fazer literário, como aponta Gates (1995):

A vida de Hurston revela muito mais rapidamente, do que a representação sociológica padrão, como os limites econômicos determinam nossas escolhas ainda mais do que a violência ou o amor. Simplificando, Hurston escreveu bem quando estava confortável, escreveu mal quando não estava (GATES, 1995, p. 293).⁵¹

Problemas financeiros geraram uma certa dependência que não somente afetava como também determinava o seu estilo, a sua escrita. Seu fazer literário era determinado por sua condição financeira – questão abordada por Woolf (2014) em *Um teto todo seu*, como já fora tratado aqui. Vale salientar, contudo, que em seu ensaio, Virginia Woolf centra suas afirmações na realidade de mulheres brancas da Inglaterra; ora, a realidade de Hurston, uma escritora negra da era *Jim Crow* dos EUA era um tanto mais severa. O paralelo estabelecido pelo gênero é válido para

⁵⁰ “Zora and her daughters are a tradition-within-the-tradition, a black woman’s voice” (GATES, 1995, p. 289 – Tradução nossa).

⁵¹ Hurston’s life, so much more readily than does the standard sociological rendering reveals how economic limits determine our choices even more than does violence or love. Put simply, Hurston wrote well when she was comfortable, wrote poorly when she was not (GATES, 1995, p. 293 - Tradução nossa).

ambas, porém uma pessoa como ela certamente teve que lidar com uma série de opressões históricas que escritoras como Woolf jamais sequer sonhariam em passar. A opressão de gênero se mistura à uma opressão de raça que a subjuga de maneira ainda mais profunda do que faria com qualquer outra mulher não-negra.

Por fim, nota-se que, enquanto uma escritora que retratava a vivência da população negra, foi esperado que Hurston fizesse concessões em seu trabalho e sacrificasse suas ideias em detrimento de uma maior aceitação do público leitor. Uma vez não tendo cedido, o cenário editorial por muito tempo não soube lidar com ela, jogando-a ao esquecimento momentâneo. Na próxima seção, traremos a análise de *Sweat*, conto da escritora que figura como parte do nosso *corpus*. Na nossa análise daremos enfoque especial aos mais diversos tipos de violência sofridos pela protagonista, tais como a física, psicológica e patrimonial, dentro do contexto da instituição do casamento, foco desta dissertação. Aliados a isso, inicialmente, daremos atenção à objetificação do corpo da protagonista por parte do seu marido, que sempre a critica por não se encaixar no padrão de beleza que ele considera ideal; e, posteriormente, atentaremos para questões acerca da tradição e do simbolismo religioso no texto.

5.2 O corpo de Delia e o mito da beleza

A narrativa de *Sweat* é centrada na vivência de Delia, uma lavadeira que trabalha para pessoas brancas, e Sykes, seu marido abusivo. Desde o início, um fator que merece nossa atenção é justamente a maneira como Sykes trata sua esposa usando a aparência dela enquanto justificativa, tal como se pode observar no excerto a seguir: “Well, you better quit gittin’ me rilep up, else they’ll be totin’ you out sooner than you expect. Ah’m so tired of you Ah don’t know whut to do. Gawd! **How Ah hates skinny wimmen!**” (HURSTON, 1995, p. 75 – grifo nosso). Nesse trecho, especificamente na última parte, o ódio que seu marido denota ter por mulheres magras reforça um ideal de beleza que pertence a um sistema que por muito tempo tem oprimido mulheres. Segundo Naomi Wolf (2019), o nome desse sistema é *o mito da beleza*.

Em *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres* (2019), Wolf afirma que tal sistema consiste

Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele [o mito da beleza] expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriam (WOLF, 2019, p. 29).

Assim, a beleza não é algo “universal, nem imutável” (*Ibidem*, p. 29), mas sim algo controlado pelo sujeito masculino de forma constante, moldando-se ao seu discurso e à sua vontade. Além disso, o mito se configura não somente a fim de oprimir mulheres individualmente, como vimos no excerto acima, mas devidamente com o intuito de colocá-las umas contra as outras, gerando conflito e inimizade. Não seguindo essas imposições, uma mulher pode ser considerada “menos mulher” que suas companheiras.

Além de ser afetada pelas imagens acerca do ideal de mulher, o sujeito feminino se encontra também isolado. No caso de Delia, a aparência tão rechaçada pelo marido é colocada como contraposto à aparência ideal da sua jovem e bela amante. Porém, após anos ouvindo os abusos do marido, ela tem um momento de reflexão, resolvendo não mais cair nas artimanhas dele:

She lay awake, gazing upon the debris that cluttered their matrimonial trail. Not an image left standing along the way. Anything like flowers had long ago been drowned in the salty stream that had been pressed from her heart. Her tears, her sweat, her blood (HURSTON, 1995, p. 75).

É assim que Delia decide dar um basta nos constantes abusos cometidos pelo marido. A partir de todas as coisas que teve que suportar durante os quinze anos de relacionamento com seu marido, ela entende não deve se submeter a ninguém. Com isso, a protagonista, contrariando os ideais do mito da beleza, não se deixa mais abalar pelas humilhações que sofre, tampouco pelo antagonismo com um ideal de aparência feminina lançada sobre ela.

Indiferente às definições de Sykes sobre ela, Delia não é mais o que ele diz ser, mas quem ela *sabe* ser. Esse processo de autodefinição pode ser crucial na vivência de uma mulher negra. De acordo com Collins (1994):

Quando mulheres negras definem a si próprias, claramente rejeitam a suposição irrefletida de que aqueles que estão em posições de se arrogarem a autoridade de descreverem e analisarem a realidade têm o direito de estarem nessas posições. Independentemente do conteúdo de fato das autodefinições de mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição dessas mulheres valida o poder de mulheres negras enquanto sujeitos humanos (COLLINS, 2016, p. 104).

Uma vez valorizadas as qualidades consideradas não-femininas por homens, “a autoavaliação das mulheres negras desafia o conteúdo de imagens controladoras externamente definidas” (*Ibidem*, p. 104), ultrapassando, deste modo, os limites impostos pelas relações de poder entre homens e mulheres, o que inclui, neste caso, as especificidades sobre as questões de raça, particulares à vivência de mulheres como as que Delia representa.

Curiosamente, a aparência da protagonista, usada a todo momento pelo marido enquanto subsídio para humilhá-la, é consequência justamente do relacionamento dos dois. Sobrecarregada, apanhando, e lidando com o abuso psicológico e patrimonial advindos de seu marido, observamos na narrativa como ela definhou ao longo dos anos. Tal fator é observado, inclusive, por aqueles que os cercam:

“Heah come Delia Jones”, Jim Merchant said, as the shaggy pony came ‘round the bend pf the road toward them [...] “Yep”, Joe Lindsay agreed. “Hot or col’, rain or shine, je sez reg’lar ez de weeks roll roun’ Delia carries ‘em an’ fetches ‘em on Sat’day” [...] She better if she wanter eat,” said Moss. “Sykes Jones aint wuth de shot an’ powder hit would tek tuh kill ‘em. Not to *huh* he aint” [...] “He sho’ aint,” Walter Thomas chimed in. “It’s too bad, too, cause she wuz a right pretty li’l trick when he got huh [...] **“Too much knockin’ will ruin any ‘oman. He done beat huh ‘nough tuh kill three women, let ‘lone change they looks”, said Elijah Moseley** (HURSTON, 1995, p. 76-77 – grifos nossos).

Seus vizinhos, as pessoas que acompanham o desenvolvimento do relacionamento de Delia e Sykes, percebem a insalubridade de um relacionamento pautado na violência. Há de se notar, contudo, como exemplificado no excerto acima, que esta é uma realidade simplesmente dada, não há objeções. Os vizinhos sabem da opressão constante que a protagonista sofre, mas toda ela é naturalizada e aceita amplamente. Em nenhum momento da narrativa, mesmo sendo de conhecido geral, a violência contra Delia é impedida de acontecer por alguém. Em momento algum ela é socorrida por seus vizinhos, ou pelas mulheres daquela comunidade que sequer aparecem.

Neste íterim, a imagem da amante entra em cena enquanto uma oposição à figura de Delia. Segundo os mesmos vizinhos que presenciam a jornada da protagonista com seu trabalho, a troca da esposa pela amante tem uma justificativa muito óbvia: “Aw, she’s fat, thass how come. He’s allus been crazy ‘bout fat women” (HURSTON, 1995, p. 77). Isto é, o ideal de mulher que, para além de jovem e conservada, tem que ser corpulenta, alimenta o desejo de Sykes, uma vez que sua

esposa, desgastada pelo trabalho e seus maus-tratos, não se encaixa nesse perfil e por isso ele acha justificável humilhá-la de todas as formas possíveis. Assim se estabelece uma relação de outridade que, embora comum entre homens e mulheres, se faz, neste caso, entre uma mulher e outra. De acordo com Collins (2016, p. 104) “O status de ser o ‘outro’ implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco”. Entretanto, em se tratando da figuração estabelecida no conto, o que se nota é que a norma é, desta vez, pressuposta também por um homem negro, o que torna a mulher negra passível a um duplo controle patriarcal.

Mas ainda tratando da aparência física de Delia, como foi dito anteriormente, o estado do seu corpo se dá enquanto consequência dos abusos e de uma rotina árdua. Seu marido não a auxilia nos afazeres domésticos, tampouco se encontra no papel tradicional de homem casado, o de provedor do lar. Assim, caem sobre Delia todas as responsabilidades da casa que, atreladas à uma rotina de trabalho de constante exploração, como a de lavadeira, acabam por fazer com que ela emagreça e perca seu vigor e saúde.

Talvez, paradoxalmente, esse deslocamento de funções entre Delia e Sykes, tenha sido mais uma das questões usadas para alimentar o ódio que ele tinha pela esposa. Ao trabalhar e manter o lar, a protagonista fazia efetivamente o que Sykes não era capaz de fazer. A respeito disso, Wolf (2019), afirma que:

Na época em que o movimento das mulheres abria caminhos no mercado de trabalho, tanto elas quanto os homens já tinham se acostumado com o fato de a beleza ser avaliada como um bem. Ambos os sexos estavam preparados para o desdobramento surpreendente que se seguiu. **À medida que as mulheres iam exigindo acesso ao poder, esta estrutura recorreu ao mito da beleza para prejudicar de modo substancial o progresso das mulheres** (WOLF, 2019, p. 39 – grifos nossos).

Há de se observar, neste ponto, que a batalha por um trabalho remunerado ocorria em parâmetros diferentes para mulheres brancas e negras. Os primeiros serviços dos quais mulheres afrodescendentes dispunham nos EUA eram remanescentes da escravidão. Observemos o caso de Delia: trabalhava de forma extenuante durante horas, incluindo finais de semana, tendo folga apenas para ir à igreja, sequer podia contar com o auxílio do marido – muito pelo contrário –, e acabava se submetendo às tarefas domésticas ordenadas por patrões brancos, como o ofício de lavadeira, que era um tipo de mão de obra amplamente desvalorizada. Toda essa jornada de trabalho extenuante, acrescida das violências

diárias sofridas pela protagonista, são os fatores que nomeiam o conto. “Sweat”, que significa suor em inglês, é, neste sentido, uma das principais marcas de uma vida sem descanso, submetida a sistemas de exploração e violência que tão comumente cerceiam a vida das mulheres, principalmente as mulheres negras. É por esse motivo que essa palavra é tão recorrente no texto; a autora fez questão de nos lembrar que viver, para uma mulher como Delia, é uma jornada repleta de luta, trabalho, cansaço e suor.

Mas, ainda levando em consideração a jornada de trabalho de Delia, Beauvoir (2016) atenta para essa divisão de trabalho de acordo com o sexo, afirmando ser algo tão antigo quanto a Humanidade. Nas palavras da estudiosa:

Na Idade da Pedra, quando a terra era comum a todos os membros do clã, o caráter rudimentar da pá, da enxada primitiva, limitava as possibilidades agrícolas: as forças femininas estavam na medida do trabalho exigido pelo cultivo dos jardins. Nessa divisão primitiva do trabalho, os dois sexos já constituem, até certo ponto, duas classes; entre eles há igualdade. Enquanto o homem caça e pesca, a mulher permanece no lar (BEAUVOIR, 2016, p. 84).

Esse sistema evidencia a tradicional ideia acerca dos sexos e seus respectivos espaços do campo social e doméstico. Do homem se espera que ele possa providenciar tudo que é de mais necessário para a sobrevivência do seu clã; da mulher, a manutenção do lar. Ambos trabalhando em conjunto, entretanto, um cumpre suas tarefas fora do lar, e o outro, dentro.

Ora, é importante chamar atenção nesse momento para a naturalização dessa jornada de trabalho extenuante pela qual a protagonista do conto passa, jornada essa que Beauvoir não conseguiu dar conta, pois não refletiu amplamente sobre a questão de raça. Refiro-me aqui ao que Françoise Vergès (2020), outra estudiosa francesa, chama de “economia do desgaste” (Cf. VERGÈS, p. 125), que se trata não somente do desgaste dos corpos racializados, como também

do esgotamento de forças, na qual pessoas são designadas pelo capital e pelo Estado como aptas a serem usadas, a serem vítimas de doenças, debilidades e deficiências que, se são reconhecidas pelo Estado após tantas lutas, não chegam a servir para um questionamento da própria estrutura que as provoca (VERGÈS, 2020, p. 125).

Assim, a estudiosa chama atenção para a maneira como a economia divide os corpos: entre aqueles que têm direito ao descanso e a uma boa saúde e aqueles cuja saúde não importa (VERGÈS, 2020, p. 125). A dita economia do esgotamento é

uma constante nos testemunhos⁵² das mulheres que trabalham, sobretudo, no campo da limpeza (*Ibidem*, p. 125).

Cumprir notar que Delia, não obstante, trabalhava e sustentava a casa, ao passo que o marido bebia e andava pela cidade exibindo sua amante. Sendo assim, a vacância deixada pelo progresso e o acesso de mulheres negras a um trabalho remunerado, mesmo que indevidamente, foi visto como a oportunidade perfeita para buscar por outras questões que justificassem a opressão de gênero e, neste caso, isso se deu sobre a aparência física da mulher.

Entre as particularidades da vivência da protagonista de *Sweat*, observamos que as questões em torno da relação entre marido e mulher envolvem não somente problemas de gênero, mas toda uma reunião de opressões em diversos níveis – tais como a de classe e raça – que reforçam toda a singularidade da experiência da mulher negra. Com isso em mente, trazendo à tona a religião enquanto força mediadora das potências por trás da Tradição, trataremos do nível simbólico da religião no conto em análise, e como isso influencia a jornada da protagonista.

5.3 Tradição e Simbolismo em *Sweat*

Inicialmente, somos apresentados à rotina de trabalho de Delia, protagonista do conto que, sendo uma lavadeira, administra a sua semana entre lavar a roupa dos seus clientes e a igreja, aos domingos, como já informamos. E é justamente num domingo à noite, quando tentava adiantar seu trabalho, que é surpreendida por uma “pegadinha” de seu marido, que joga um chicote em cima dela para que ela se assuste, pensando que era uma cobra:

Just then something long, round, limp and black fell upon her shoulders and slithered to the floor beside her. A great terror took hold of her. It softened her knees and dried her mouth so that it was a full minute before she could cry out or move. Then she saw that it was the big bull whip her husband liked to carry when he drove (HURSTON, 1995, p. 73).

Sykes, marido de Delia, mesmo sabendo que ela tem um forte medo de cobras, ainda assim tenta amedrontá-la: “You know it would skeer me – looks just like a snake, an’ you knows how skeered Ah is of snakes” (*Ibidem*, p. 73). E, mesmo

⁵² Não é de se estranhar, neste sentido, que Zora Neale Hurston tenha escrito uma história como essa. Ela mesma, afinal de contas, trabalhou como empregada doméstica durante anos, estando sujeita ao mesmo sistema que sua protagonista.

sabendo disso, ele prossegue admitindo que o fez deliberadamente: “Course Ah knowed it! That’s how come Ah done it!” (*Ibidem*, p. 74). Desta maneira, se estabelece um padrão de comportamento que é contínuo no relacionamento dos dois: o do abuso. A todo o tempo, seu marido faz questão de atacá-la da maneira que pode, e a agressão psicológica, como apresentada neste caso, é uma constante durante a narrativa. Ademais, há de se observar o uso da cobra para amedrontar Delia, ponto este que tem relação direta com a questão do simbolismo religioso proposto a ser analisado aqui.

A fé de Delia é o motor que a faz prosseguir. Assim, logo após o susto que o marido lhe deu, ela o admoesta, frisando o pecado que é tratá-la daquela forma: “Gawd knows it’s a sin. Some day Ah’m gointuh drop dead from some of yo’ foolishness” (HURSTON, 1995, p. 74). Ele, no entanto, tenta reverter a situação colocando-a como pecadora e, ainda nesta parte da narrativa, ao ver sua esposa, uma mulher negra, lavando roupa de seus clientes brancos, Sykes usa a situação para humilhá-la mais ainda: “You ain’t nothing but a hypocrite. One of them amen corner Christians – sing, whoop, and shout, then come home and wash white folks clothes on the Sabbath” (*Ibidem*, p. 74). Percebe-se, assim que, mesmo sendo ela a vítima do comportamento abusivo dele, Sykes usa o trabalho da esposa no sábado, dia sagrado para a religião cristã, enquanto desculpa para justificar suas ações abusivas.

Curiosamente, ao chamá-la de hipócrita, usando da religião para repreendê-la, o seu narcisismo não o permite perceber que são dele as ações pecaminosas, desrespeitando a sua esposa e desonrando o casamento, que é um dos sacramentos mais importantes para o cristianismo. E, mesmo tendo suportando tudo por muito tempo, Delia não passa por todo esse abuso calada, por vezes é comum, ao longo da narrativa, vê-la se opondo ao marido:

Looka heah, Sykes, you done gone too fur. Ah been married to you fur fifteen years, and Ah been takin’ in washin’ fur fifteen years. **Sweat, sweat, sweat! Work and sweat, cry and sweat, pray and sweat!** [...] **“What’s that got to do with me?”** he asked brutally [...] What’s it go to do with you, Sykes?” Mah tub of suds is filled yo’ belly with vittles more times than yo’ hands is filled it. Mah sweat is done paid for this house and Ah reckon Ah kin keep on sweatin’ in it (HURSTON, 1995, p. 75 – grifos nossos).

Com efeito, é notável o esforço advindo da protagonista para manter aquele lar. Contudo, faz-se necessário notar que, mesmo tradicionalmente tendo o homem

como provedor do lar, os papéis apresentados neste trecho se opõem a isto: é do suor de Delia que sai o sustento da casa e, conseqüentemente, o sustento de Sykes, seu marido. Segundo Foucault (2007), enxergar o homem como o provedor do lar é uma visão que se dá desde a Antiguidade, com o objetivo de exercer tarefas e se comportar de acordo com a natureza do seu sexo. Segundo o teórico:

A “divindade adaptou, desde o início, a natureza da mulher aos trabalhos e aos cuidados do interior, e a do homem àqueles do exterior”. Mas ela os armou também de qualidades comuns: posto que tanto o homem como a mulher, cada um no seu papel, têm “a dar e receber”, posto que, em sua atividade como responsáveis pela casa eles têm, ao mesmo tempo, que recolher e distribuir, receberam igualmente a memória e a atenção (FOUCAULT, 2007, p. 142).

Diante disso, ao homem, por exemplo, eram destinadas as atividades ao ar livre, como a caça e a pesca; já as mulheres deveriam se dedicar às atividades domésticas, preocupando-se com a manutenção do lar, visto que se presumia que a divindade construiu a natureza masculina para o espaço externo, ao passo que a feminina foi construída para o espaço interno da casa (Cf. Foucault, 2007, p. 142). Assim, o divino entra como o poder delimitador dos papéis, do poder e da posição social e econômica dos sexos, e tal situação, como pode se observar, coloca o sujeito feminino em desvantagem em relação ao homem. Contudo, na narrativa em análise, a protagonista não somente trabalha para si mesma e para a sua casa, como também para sustentar o seu marido, o que, mesmo imersa em um relacionamento abusivo, lhe dá autoridade suficiente para se impor perante ele.

Sob essa perspectiva, se estabelece uma relação contrária à tradição cristã: ele, o homem, não respeita/honra sua esposa, não trabalha, não a sustenta, tampouco tem domínio efetivo sobre o seu lar; ao passo que ela, mulher e esposa, trabalha, sustenta a casa e sustenta seu marido. Além disso, ela não exprime uma performance remetente ao pecado atribuído à mulher através da mítica religiosa, pelo contrário, Delia é representada como uma mulher batalhadora, paciente e fiel, ao passo que seu marido é um homem abusivo e pecador. Tal panorama se estabeleceu desde o início do relacionamento dos dois: “She had brought love to the union and he had brought a longing after the flesh” (HURSTON, 1995, p. 75).

No entanto, a perspectiva de Foucault, abarcada pela tradição branca francesa, não contempla as singularidades da experiência de mulheres negras tais como aquelas que Delia representa. Então, em se tratando de mulheres negras e trabalho, é interessante, também, pensar no que Angela Davis diz, ao afirmar que

“proporcionalmente, as mulheres negras sempre trabalharam mais fora de casa do que suas irmãs brancas” (DAVIS, 2016, p. 24), e isso ocorre porque

o enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão. Como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório. Aparentemente, portanto, o ponto de partida de qualquer exploração da vida das mulheres negras na escravidão seria uma avaliação de seu papel como trabalhadoras (DAVIS, 2016, p. 24).

Assim, toda a construção de fragilidade feminina sustentada em relação às mulheres brancas nunca se estendeu às mulheres negras, uma vez que elas eram forçadas a trabalhar da mesma maneira que os homens negros. Davis afirma ainda que "as mulheres negras sustentavam o terrível fardo da igualdade em meio à opressão" (DAVIS, 2016, p. 35); contudo, essa igualdade podia se estender ao ambiente doméstico, já que durante o período da escravidão, as mulheres negras eram forçadas a trabalhar ao lado de seus companheiros nas lavouras de algodão e tabaco e, quando a indústria se transferiu para o Sul dos Estados Unidos, "elas podiam ser vistas nas fábricas de tabaco, nas refinarias de açúcar e até nas serrarias e em equipes que forjavam o aço para as ferrovias" (*Ibidem*, p. 220). Nesse sentido, em relação ao trabalho, as mulheres escravizadas eram equivalentes a seus parceiros. Sofrendo uma "dura igualdade sexual no trabalho" (*Ibidem*, p. 220), elas acabavam, paradoxalmente, gozando de uma maior igualdade sexual em casa do que mulheres brancas que eram consideradas "donas de casa". Tal fator acabou contribuindo para a configurações das relações econômicas futuras, como foi o caso de mulheres negras sendo vastamente subordinadas a trabalharem enquanto empregadas domésticas durante o período de segregação racial pós-escravidão.

É possível compreender, com isso, que a emancipação de Delia na narrativa pode vir a acontecer porque, apesar de ser forçada a fazer parte de um sistema de exploração, esse mesmo sistema lhe proporciona certa autonomia. Assim, ela tem um trabalho e sustenta a casa – dois fatores fora do alcance do seu marido abusivo.

Contudo, esse não é o único fator relevante para a emancipação da protagonista. Como dito anteriormente, a fé de Delia é uma questão muito importante na narrativa e é onde ela encontra forças para, inicialmente, suportar os abusos pelos quais passa e, posteriormente, para superá-los:

Somehow, before sleep came, she found herself saying aloud: "Oh well, whatever goes over the Devil's back, is got to come under his belly. Sometime or ruther, Sykes, like everybody else, is gointer reap his sowing."

After that she was able to build a spiritual earthworks against her husband. His shells could no longer reach her. *Amen*. (HURSTON, 1995, p. 76 – grifo da autora).

A fé é um fator presente na narrativa em diversos momentos, ela remonta uma instituição que tradicionalmente oprime mulheres, colocando-as submissas aos homens e as privando de oportunidades; contudo, dado o exposto, percebe-se que, ao invés de opressão, é força o que Delia encontra na fé, sendo capaz agora de não somente contestá-lo, como simplesmente ignorá-lo: “A triumphant indifference to all that he was or did” (*Ibidem*, p. 76).

Ora, não bastasse todos os abusos sofridos pela protagonista, ela ainda tem que lidar com o fato de seu marido ter uma amante e usá-la como uma ferramenta para sua humilhação pública: “Just then Delia drove past on her way home, as Sykes was ordering magnificently for Bertha. It pleased him for Delia to see” (*Ibidem*, p. 78). Notamos, a partir deste trecho, o prazer encontrado em Sykes na humilhação que ele fazia sua esposa passar. E isso só dificulta mais ainda a sua jornada. Porém, mesmo sendo vítima do escárnio e do abuso, ela se mostra inabalável, como se pode perceber no excerto a seguir:

Delia's work-worn knees crawled over the earth in Gethsemane and up the rocks of Cavalry many, many times during these months. She avoided the villages and meeting places in her efforts to be blind and deaf. But Bertha nullified this to a degree, by coming to Delia's house to call Sykes out to her at the gate (HURSTON, 1995, p. 79).

Em vista disso, é possível perceber paralelos entre a jornada de Delia e de Jesus Cristo, por exemplo: a) ambos passaram por humilhações em suas vidas; b) ambos foram tentados com o pecado “batendo em sua porta”; c) ambos souberam se sobressair ao impulso, sendo pacientes e esperando em Deus, na fé. Além disso, as referências bíblicas em relação a Jesus e sua jornada se consolidam mais ainda com o uso de termos como *Gethsemane* e *Cavalry*.

Outra referência ao texto sagrado se dá quando Sykes usa uma cobra, como um último ato de abuso, tentando amedrontar Delia para que ela saísse de sua casa. Ele coloca o animal em uma caixa perto das escadas, e sendo advertido pela esposa quanto ao perigo que a cobra representa para os dois, ele a refuta dizendo que sabe controlar bem a cobra: “[...] Ah'm a snake charmer an' knows how tuh handle 'em. Shux, dat aint nothin'. Ah could ketch one eve'y day if Ah so wanted tuh” (HURSTON, 1995, p. 81). Assim, mais uma vez, o comportamento narcisista de Sykes o impede de avaliar a situação com perspicácia. Delia, por outro lado,

aterrorizada com a presença do animal, sequer podia cruzar o caminho até a cozinha, com medo; sendo assim, não comia, não fazia as atividades que planejava e estava, literalmente, enclausurada em seu próprio lar, bem como queria Sykes. Este plano a faria, segundo a lógica do marido, abandonar o lar de vez, para que ele pudesse viver nele com Bertha, sua amante.

Enfurecida, Delia admite seu ódio pelo marido: “Ah hates you tuh de same degree dat Ah useter love yuh” (*Ibidem*, p. 81). Em vista disso, ganha forças e se impõe perante ele, admitindo não suportar mais seus abusos: “Sykes, Ah wants you tuh take dat snake fum heah. You done starved me an’ Ah put up widcher, you done beat me an Ah too dat, but done kilt all mah insides bringin’ dat varmint heah” (HURSTON, 1995, p. 81). Em seguida, Delia tenta seguir com a vida normalmente, porém, ao voltar da igreja certo dia ela resolve confrontá-lo:

Yo’ ole black hide don’t look lak nothin’ tuh me, but uh passel uh wrinkled up rubber, wid yo’ big ole yeahs flappin’ on each side lak uh paih uh buzzard wings. Don’t think Ah’m gointuh be run ‘way fum mah house neither. Ah’m goin’ tuh de white folks about *you*, mah young man, de very nex time you lay yo’ han’s on me (HURSTON, 1995, p. 82 – grifo da autora).

Assim, percebemos que o contato que Delia tem com os brancos para quem trabalha e que é tão criticado pelo marido é, na verdade, uma das ferramentas que ela pode usar contra ele. Com isso, ao adverti-la sobre lavar roupa de gente branca aos sábados, ele critica não tanto o seu ato de trabalhar durante o *sabbath*, mas sim a conexão que ela tem com aqueles que podem, potencialmente, ultrapassar seu domínio sobre a esposa. Deste modo, é possível estabelecer uma relação de vantagens que pode confrontar o poder patriarcal de Sykes: o empoderamento de Delia através do trabalho, as conexões que ela tem com pessoas importantes em seu âmbito social e a sua fé. E é a fé que a conforta quando ela reflete sobre os impasses em seu caminho: “Well, Ah done de bes’ Ah could. If things aint right, Gawd knows taint mah fault” (HURSTON, 1995, p. 84).

Em se tratando, ainda, da cobra, contudo, ao voltar para casa certo dia, ela resolve confrontar o bicho diretamente, chutando a caixa onde ele se encontrava: “Whut’s de mattah, ol’ satan, you aint kickin’ up yo’ racket?” (*Ibidem*, p. 82). Logo em seguida ela vai dormir e, no dia seguinte, Sykes vai até a cozinha. É então que a armadilha que ele planejou usar contra a esposa o encarcera. No escuro da cozinha, em busca de fósforos, ele não percebe que a cobra fugiu da caixa, e ela acaba por

picá-lo. Ao acordar, Delia percebe o choro do marido, mas não exprime reação alguma:

[...] She could hear Sykes calling in a most despairing tone as one who expected no answer. The sun crept on up, and he called. Delia could not move – her legs were gone flabby. **She never moved, he called, and the sun kept rising** [...] “Mah Gawd!” she heard him moan [...] **She saw him on his hands and knees** as soon as she reached the door [...] **she saw his horribly swollen neck and his one open eye shining with hope** (HURSTON, 1995, p. 85 – grifos nossos).

Logo, o domínio que Sykes exercia sobre sua esposa foi quebrado, agora ele estava à mercê da sua vontade, literalmente de joelhos, dependendo da misericórdia de sua mulher. Ela, paralisada diante da cena, hesita em ajudá-lo, o que pode representar o entendimento sobre o que a morte dele poderia representar para ela: liberdade. Mesmo assim ela sente pena: “A surge of pity too strong to support bore her away from that eye that must, could not, fail to see the tubs” (*Ibidem*, p. 85). Ela pensa em chamar os médicos, cuja distância em que se encontram fazem-na desistir de chamá-los – uma justificativa perfeita. Em seguida, ela sai de casa e pensando no olho aberto do marido, com esperança que ela o ajudasse, ela vai para debaixo da árvore de cinamomo e o espera morrer.

Com isso, reverte-se completamente o quadro de poderes estabelecido no início da narrativa. A tradição patriarcal não é mais suficiente para oprimir Delia por completo e ela é capaz de encontrar força no campo social onde até então era oprimida. Dona da casa onde mora, tendo seu próprio sustento, adquirindo segurança através da sua fé, ela encontra em si mesma o próprio sustento, tendo razões suficientes para deixar que o marido morra. Foi no pecado de seu marido que ela encontrou prudência, foi paradoxalmente na morte de Sykes que Delia encontra vida.

Deste modo, cumpre notar ainda a camada simbólica presente no texto, que remete ao livro do Gênesis. A cobra, na bíblia, é símbolo de corrupção feminina, colocada no paraíso para tentar Eva a provar do fruto proibido e de lá ser expulsa, junto a Adão. Referenciada tanto no texto sagrado quanto no conto de Hurston como o próprio diabo (p. 82), ela foi uma ferramenta capaz de levar o homem à perdição. A atribuição da cobra ao feminino soma características que, seguindo a lógica patriarcal e a tradição cristã, são comuns entre ambas: ágeis, pérfidas, maléficas e intrinsecamente levadas ao pecado. Assim, de acordo com Régnier-Bohler (1990), “quando textos pretendem pôr em cena uma palavra de mulher, esta palavra [...] é

muitas vezes avaliada no seu poder maléfico” (1990, p. 518). Contudo, percebemos que, ao caminhar por entre as veredas patriarcais e a tradição machista, Hurston foi capaz de subverter os valores tradicionais atribuídos ao feminino e estabelecer a sua própria lógica: em primeiro lugar, a cobra, tanto no conto como na bíblia, foi trazida à tona por um homem. No livro do Gênesis, é caíndo nos gracejos da cobra que Eva ocasiona a expulsão do ser humano do Paraíso, do seu lar original; já no texto de Hurston, é quando Sykes utiliza a cobra para aterrorizar a esposa que ele vem a sucumbir, sendo, literalmente, vítima do veneno do animal que usou para machucar a própria esposa. Com a sua morte, Sykes não mais pertence àquele ambiente, e ao lar que por tanto tempo esteve sob suas ameaças, agora seria completamente de Delia, sem a sua interferência. Em segundo lugar, a narrativa de Hurston mostra que mulher não é intrinsecamente má; já o homem, contudo, usando de seu privilégio, pode vir a ser. Tal construção quebra com a noção de uma suposta maldade intrínseca à natureza feminina. E em terceiro, o diabo, ou cobra, não foi somente usado para seduzir a mulher, fraca e passível aos gracejos do pecado, mas também para destruir o homem.

Toda essa construção da mulher enquanto ser inferior e que deve, portanto, ser sujeito ao homem vem de um longo legado histórico. Mesmo não tendo sido criada exclusivamente pela tradição judaico-cristã, a concepção de inferioridade feminina em contraposição ao homem deve muito às leis religiosas. A respeito disso, Johnson (2008) afirma que

Deus, que usa quase exclusivamente a imagem e semelhança de um poderoso soberano, teve, em última análise, três efeitos perniciosos. Teologicamente, ele reduz o Deus vivo a algo muito inferior a Deus; na verdade, a um ídolo. Concomitantemente, em termos políticos, ele legitima a autoridade masculina nas estruturas sociais; no nome do Senhor, Rei, Deus Pai que governa sobre tudo, os homens têm o dever de comandar e controlar: **assim na terra como no céu** (JOHNSON, 2008, p. 6 – grifos nossos).

Assim, a mulher e tudo aquilo ligado à feminilidade passam então a ser valorados a partir de uma constante dicotomia de masculino *versus* feminino, que implica na execução de domínio/controle daquele sobre este. Esse tipo de dominação implica em um cerceamento das possibilidades destinadas às mulheres, limitando a sua vivência a um quadro de constante opressão que muitas vezes pode parecer não ter saída. Ora, diferentemente disto, o que podemos perceber no conto de Hurston é a oposição a este cenário: uma mulher que, apesar de sofrer diversos

abusos de seu companheiro, encontra na sua independência financeira e na sua fé a força necessária para ultrapassar os limites a ela impostos.

Portanto, a armadilha usada pelo homem para destruir a mulher o levou ao seu próprio fim: Adão, sendo expulso do paraíso pelos planos de Deus, ser onisciente que sabia dos caminhos que ele poderia percorrer; e Sykes que, se fazendo Deus, subjugou a sua mulher e a tratou como inferior, colocando o próprio diabo dentro de casa para tentar expulsá-la de lá, como Eva fora expulsa do Paraíso. Neste contexto, entretanto, Delia dispunha de ferramentas que Eva talvez nem sonhasse em possuir, uma vez que ela tinha o próprio sustento, tinha conexões com pessoas mais importantes e poderosas que seu marido, e fez da fé sua maior aliada. Eva era incapaz de usar a Palavra a seu favor; Delia, no entanto, desfrutando do progresso adquirido pelas mulheres na modernidade, fez da fé não causa de opressão, mas motor de força.

Por fim, é necessário notar que, levando em conta a relação entre literatura e religião, o uso de camadas simbólicas de textos sagrados, neste cenário não apenas trazidas ao texto, como também refutadas, se mostra válido, uma vez que “a obra literária não só reflete os conteúdos evocados e os textos convocados, mas também os refrata” (SILVA, 2016, p. 12). De tal modo, na literatura há espaço para fusão, adesão e subversão de textos religiosos, já que o caráter dialógico do discurso literário contrapõe-se ao discurso autoritário “que abafa as vozes dos percursos em conflito, anulando a ambiguidade das múltiplas posições e levando o discurso a se cristalizar e se fazer discurso da verdade única, absoluta, incontestável (*Ibidem*, p. 12).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, enquanto manifestação artística, é capaz de representar a sociedade em que vivemos, explorando os relacionamentos humanos e a maneira como nos comportamos no decorrer da história, de modo que se evidencia a moral, os costumes e preceitos dos indivíduos em diferentes épocas. E, sobre esse papel da literatura, Antônio Candido chama atenção para o fato de a obra de arte possuir uma forte ligação com o contexto social, cultural e histórico em que ela foi produzida. Para que a obra seja melhor entendida, numa leitura que busca relacionar os fatores externos com os fatores internos, é necessário, segundo o estudioso, se fazer uma “interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2000, p. 4), fundindo texto e contexto. Assim, não é de se estranhar que as três obras aqui analisadas tenham como uma de suas principais características a forte ligação com a sociedade em que foram produzidas: *The Yellow Wallpaper*, inspirado na experiência da própria autora com seu médico, que tentou erroneamente lhe privar de escrever como tratamento para a depressão; *The Story of an Hour*, baseada num clichê literário agora reincorporado com um tom irônico a fim de problematizar a vida muitas vezes infeliz da mulher casada; e, por fim, *Sweat*, que toma como mote a vivência a partir do trabalho doméstico, que foi e ainda é tão comum na vida, sobretudo, da muitas mulheres negras, inclusive na da autora do conto.

Todas essas histórias trazem à tona representações de vivências marcadas pelas limitações de uma tradição patriarcal presente na Modernidade. E sobre o conceito de Modernidade, evocamos aqui as considerações de Oyěwùmí (2020), que a compreende enquanto uma ideia que evoca o desenvolvimento do capitalismo e da industrialização, assim como o estabelecimento de estados-nação alinhado ao crescimento das disparidades regionais no sistema-mundo (p. 85). Nesse período, marcado por inúmeras transformações sociais e culturais, vimos a emergência de categorias como a de gênero e raça enquanto eixos a partir dos quais pessoas foram exploradas e as sociedades foram estratificadas (OYĚWÙMÍ, 2020, p. 85). Esses eixos se firmaram enquanto os ideais de configuração social nas mais diversas sociedades, inclusive na estadunidense, demarcada historicamente pelas marcas dessa tradição.

Assim, o vislumbre que Louise, a protagonista do conto de Chopin, tem da sua janela, é representativo do seu enfrentamento com essa tradição e, conseqüentemente, dos cerceamentos que esta lhe impõe. Deste modo, ao olhar para fora da janela, Louise olha para fora da tradição, para fora do sistema patriarcal, mirando, desta vez, para dentro da sua singularidade, para dentro de si mesma. Não obstante, quando opta por não se pronunciar durante todo o período que passou com seu marido, ela, mesmo que inevitavelmente, deixa escapar a oportunidade de ser ouvida. Seu enfrentamento com a tradição não pode ser mais efetivo porque ela não dispõe das ferramentas necessárias para poder ser ouvida. Louise, enquanto mulher branca, não era considerada apta para o trabalho fora do lar, sendo, deste modo, reservada ao ambiente doméstico. E em se tratando desse mesmo ambiente, devemos observar que, tendo um marido que trabalha fora e uma casa de dois andares, ela não é colocada no conto enquanto uma mulher sem nenhum tipo de privilégio. Sua classe social, além da cor de sua pele, configuram uma vivência típica das mulheres brancas de classe média daquela época: tendo que suportar as obrigações que lhe eram impostas a partir de um ideal de feminilidade e a falta de acesso a oportunidades, elas acabavam se vendo trancafiadas dentro de casa, em um casamento muitas vezes infeliz e sem quaisquer outras perspectivas de vida.

A protagonista de Gilman tem uma experiência parecida, no entanto, ela fala, expressa suas aflições, mas é jogada ao silenciamento por seu marido, e nesse silêncio se instala. É uma personagem que, apesar de demonstrar coragem e, nas últimas linhas do conto, enfrentar o patriarcado literalmente passando por cima dele, continuamente entendeu a dureza do sistema em que vivia a partir de sua discricção. Diferentemente da personagem de Chopin, essa personagem agora enfrenta um processo de enlouquecimento, apresentado ao leitor como consequência de sua opressão e que a possibilita questionar *os papéis* impostos às mulheres no sistema em que ela vive. Mas essa mesma loucura não lhe traz garantia alguma. Quais mudanças efetivas ela conseguiria acarretar depois de seu surto psicótico no final do conto? O que aconteceria com ela? Como o marido a trataria depois daquele episódio? A situação dela é tão incerta que o conto termina antes de termos qualquer retorno sobre seu destino, deixando tais perguntas sem respostas.

Não nos cabe aqui atribuir juízo de valor e mostrar essas personagens como incapazes ou fracas por não se fazerem ouvir, mas sim evidenciar que o sistema em que foram colocadas é tão forte que suas vozes foram reprimidas, enclausuradas no silêncio. Outrossim, o que merece nossa atenção aqui é evidenciar que, na verdade, dentre as três, Delia, a protagonista do conto de Hurston, foi a única que jamais teve a opção de ficar no silêncio. A mulher negra, acumulando uma carga singular de opressões, comumente não tem outra opção senão a de lutar para sobreviver, a de falar. Então, há de se entender o silêncio como característica da opressão de mulheres brancas. E, a respeito disso, bell hooks (2019) afirma que, em muitos grupos étnicos não-brancos, o ato de uma mulher se manifestar não é necessariamente visto como um gesto de poder (p. 18), pois, nessas culturas, manifestar-se é considerado a realização de um papel feminino machista, tal como acontece com o silêncio em outras culturas. A autora afirma ainda:

Não é de se surpreender que garotas barulhentas e expansivas se vejam como fortes e/ou poderosas. Entretanto, isso raramente corresponde à verdadeira realidade de suas vidas. Quando o assunto é se posicionar, o conteúdo do que é dito é mais importante do que os atos discursivos (hooks, 2019, p. 18).

Com isso, pode-se entender que, para Delia, falar era uma característica típica de sua interação com o marido, assim como o silêncio era uma característica também típica da interação entre as demais protagonistas brancas e seus respectivos maridos. Logo, ela fala, mas isso não significa necessariamente que é ouvida.

Há de se observar que o silenciamento de indivíduos considerados marginais, isto é, aqueles que estão à margem, é uma questão recorrente na literatura, mas a partir do texto de Hurston, tal questão pode ser entendida de uma maneira diferente, como apresentado acima. Isso ocorre porque é comum que temas literários considerados universais, incluídos nos pontos de vista de mulheres negras, possam ser experimentados e expressos de forma distinta por grupos diferentes de mulheres afro-americanas (COLLINS, 2016, p. 104). E o que talvez diferencie a experiência da personagem de *Sweat* em relação às outras, possibilitando a sua libertação, seja não necessariamente o ato de falar, mas sim as tecnologias das quais ela dispõe para arcar com isso de forma efetiva. Ela tem uma evidente convicção de si amparada pela sua fé, além de trabalhar e sustentar a casa, sendo, assim, independente do marido, diferentemente das protagonistas de *The Yellow Wallpaper*

e *The Story of an Hour*, que, não trabalhando fora do lar, não dispunham de seu próprio dinheiro, dependo dos seus maridos diretamente. Logo, compreender essas representações na literatura a partir de questões em torno do sexo, raça e classe se mostra importante para abarcar os elementos fundamentais dessas opressões e suas características singulares.

Levando tudo isso em conta, pensemos aqui em problematizar a tradição da história literária e repensá-la através do ponto de vista de sujeitos marginalizados, pois o conceito básico de história literária, de acordo com Lemaire (1994, p. 59), como o autor, o herói, o personagem, tema, tradição, originalidade e criatividade estão intimamente ligados a uma fundamental negação básica do impacto das estruturas sociais tanto em obras individuais como em tradição literária. Negar tal relação dissimula “as complexas relações entre uma sociedade e sua literatura, impedindo assim a percepção do papel das ideologias nas obras literárias” (LEMAIRE, 1994, p. 59). Suas lavras literárias, e histórias de vida, fazem das três autoras aqui estudadas um perfeito exemplo de transgressão da história da literatura, visto que essa história, apresentada comumente como “única e contínua” (Cf. LEMAIRES, 1994, p. 61), tende a não dar azo às vozes de fora do eixo do cânone, como ocorre com as mulheres.

Deste modo, a literatura de cunho feminista escrita por mulheres se faz necessária para que haja este enfrentamento com a tradição, e que, a partir disso, surjam novas possibilidades de se compreender o mundo. A partir das subjetividades de indivíduos socialmente mais vulneráveis, tais como a mulher, é que se pode compreender os mecanismos que fazem o mundo funcionar à sua maneira, e como tais mecanismos estorvam a nossa vivência, impossibilitando-nos de vislumbrar uma vida sem cerceamentos. Por outro lado, as vozes das escritoras analisadas, nos ajudam a pensar nas relações de poder imbricadas nas ideias de raça, classe e sexo e como, dentre outras coisas, pensar a mulher e o papel que ela desempenha e pode vir a desempenhar na sociedade implicar levar em conta, acima de tudo, a sua livre escolha.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Razão e Sensibilidade, Orgulho e Preconceito, Persuasão**. Trad. Roberto Leal Ferreira. 1. ed. São Paulo: Martin Claret, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BOLICK, Kate. Introdução. In: GILMAN, Charlotte Perkins. **The Yellow Wall-paper, Herland, and selected Writings**. Penguin Books, 2019.

BRANCO, Lúcia Castello & BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Collector's Library: 2003.

BROTHER to brother. Direção e roteiro por Rodney Evans. Produzido por Aimee Schoof, Isen Robbins, Kim McKay e Rodney Evans. Estados Unidos: Wolfe Video, 2004. 90 min.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CÂNDIDO, Antônio, et al. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHRISTINE DE PIZAN. **A cidade das damas**. Tradução de Luciana Deplagne. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2012.

CHOPIN, Kate. **At Fault**. Cambridge: The Green Street Press, 1986.

_____, Kate. A história de uma hora. In: VIÉGAS-FARIA, Beatriz; CARDOSO, Betina Mariante; BROSE, Elizabeth (Org.). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados - estudos literários e humanidades médicas**. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011, P. 79 - 82.

_____, Kate. **A night in Acadie**. Chicago: Way & Williams, 1897.

_____, Kate. **A vocation and a voice**. New York: Penguin Books, 1991.

_____, Kate. **Bayou folk**. Houghton: Mifflin, 1984.

_____, Kate. **Culpados**. Trad. Carmem Foltran. Vinhedo: Belo Horizonte, 2005.

_____, Kate. **O despertar**. Trad. Carmen Lúcia Foltran. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____, Kate. **The Awakening and Other Stories**. Oxford: Nova York, 2008.

_____, Kate. **The Awakening and selected short fiction**. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

COLLINS, Patricia Hill. **Aprendendo com a outsider within**: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Soc. estado. [online]. 2016, vol.31, n.1, pp.99-127. ISSN 0102-6992. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERREIRA, Agripina Encarnacion Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. 1. ed. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em: http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf. Acesso em: 06 fev. 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 18. ed. São Paulo: Graal, 2007.

_____, Michel. **História da sexualidade 3**: o cuidado de si. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 9. ed. São Paulo: Graal, 2007.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GARCIA, Carla Christina. **Breve história do feminismo**. 3 ed. São Paulo: Claridade, 2015.

GATES, Henry Louis; LEMKE, Sieglinde. Introdução. In: HURSTON, Zora Neale. **The complete stories**. 1. ed. Harper Collins, 1995.

_____, Henry Louis. Posfácio. In: HURSTON, Zora Neale. **The complete stories**. 1. ed. Harper Collins, 1995.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. 2. ed. Universidade de Yale, 2000.

GILMAN, Charlotte Perkins. O papel de parede amarelo. In: TAVARES, Braulio. **Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007, p. 19 – 34.

_____, Charlotte Perkins. **Terra das Mulheres**. Trad. Flávia Yacubian. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

_____, Charlotte Perkins. **The Living of Charlotte Perkins Gilman: an autobiography by Charlotte Perkins Gilman**. Wisconsin: Wisconsin University Press, 1990.

_____, Charlotte Perkins. **The Yellow Wall-paper, Herland, and selected Writings**. Penguin Books, 2019.

_____, Charlotte Perkins. **Woman and Economics**. Small, Maynard & Co., Boston, 1898.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. SOVIK, Liv (Org.). Trad. Adelaine La Guardia Resende. Et al. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HANCIAU, Núbia Jacques. Visions D'Anna, de Marie-Claire Blais: uma estética da marginalidade. In: PETERSON, Michael & NEIS, Ignacio Antonio (Org.). **As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000, p. 96 – 118.

Hooks, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

HURSTON, Zora Neale. **The complete stories**. 1. ed. New York: Harper Perennial, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

KROMPINGER, Tara. **How the Socialist Ideology in Charlotte Perkins Gilman's Herland and With Her in Ourland Obscures the Principles of Feminism**. 2004. 67 f. Dissertação (Curso de Arts In English), Department Of English, Central Connecticut State University. New Britain: 2004.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

LISPECTOR, Clarice. A imitação da rosa. In: **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 159 – 178.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. **Religião**: entre desejo, autocrítica e comensalidade. 1. ed. São Bernardo do Campo: Ambigrama, 2015.

MANGUEIRA, José Vilian. **O sujeito feminino em O despertar e Riacho Doce**: um estudo comparativo da obra de Kate Chopin e de José Lins do Rego. 1. ed. Curitiba: Appris, 2017.

_____. José Vilian. Sujeito aprisionado: a simbologia do casamento para o feminino em quatro contos de Kate Chopin. In: Antonia Marly Moura; Elinês de Albuquerque V. e Oliveira; José Vilian Manguiera. (Org.). **De conto em conto**: reflexões teóricas e abordagens críticas em torno da narrativa curta. 1ed. Campina Grande: Bagagem, 2012, v., p. 209-237.

MATIOLEVITCZ, Cássia Silva. **Herland**: Utopia e feminismo em Charlotte Perkins Gilman. 2018. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra, 2019.

NETTO, Vanda Luíza de Souza. Um mergulho no papel e na rosa. In: **Leitor, leitora**: literatura, recepção, gênero. LEITE, Leni Ribeiro. et al. (Org.). Vitória: Ed. PPGL, 2011.

NOGUEIRA, Maria Simone Marinho Nogueira. Escritoras medievais: transgressões silenciadas. In: Cláudia Costa Brochado; Luciana Calado Deplagne (Org.). **Vozes de mulheres da Idade Média**. 1 ed. João Pessoa: Editora UFPB, 2018, p. 132-152.

Online Etymology Dictionary. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/search?q=hysteria>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

PEREIRA, Ana Paula da Silva. **A relação de poder no matrimônio no conto "O papel de parede amarelo"**. 2019. 59 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras - Inglês). Universidade Estadual da Paraíba. Guarabira, 2019.

RÉGNIER – BOHLER, Daniele. Vozes literárias, vozes místicas. Tradução A. Ramalho et al. In: DUBY, George; PERROT, Michele. **História das mulheres**: a Idade Média. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 517-591.

SCHENEIR, Miriam. **Feminism, the essential historical writings**. New York: Vintage books, 1972.

SCHNEIDER, Liane. A representação do feminino como política de resistência. In: PETERSON, Michael & NEIS, Ignacio Antonio (Org.). **As armas do texto**: a literatura e a resistência da literatura. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000, p. 119 – 139.

SEYERSTED, Per. **Kate Chopin**: a critical biography. Baton Rough: Louisiana State University, 1980.

_____. Per. Introduction. IN: CHOPIN, Kate. **The Complete Work of Kate Chopin**. Baton Rouge/London: Louisiana State University Press, 2006, p. 21 – 33.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Barbara Heliodora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SILVA, Eli Brandão da. **Literatura e religião tecidas na metáfora**. In: *Plural Pluriel*, Religion et Arts, v. 15, 2016, [p. 2-15] Disponível em: <<http://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/50>>. Acesso em 23 fev. 2021.

SOUZA, G. A.; MANGUEIRA, J. V. **Relações de poder no matrimônio em 'O papel de parede amarelo'**. In: XIII Colóquio Nacional de Representações de Gênero e de Sexualidades, 2018, Campina Grande. Anais XIII CONAGES. Campina Grande: Realize, 2018. v. 2.

_____, G. A.; MANGUEIRA, J. V. **Relações de poder no matrimônio em três contos da literatura anglo-americana**. In: Jair Pereira de Oliveira; Renato Martins e Silva. (Org.). *A mulher e o feminino*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mares Editores, 2019, p. 89-113.

SROCZYNSKI, Maria Eloisa Z. **Uma análise linguístico-discursiva de O Despertar de Kate Chopin**. 2004. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – UCPel, Pelotas, 2004.

STOWE, Harriet Beecher. **A cabana do Pai Tomás**. 1. ed. Trad. Ana Paula Doherty. Amarilys Editora, 2013.

TIBURI, Marcela. A política sexual da casa. In: GILMAN, Charlotte Perkins. **O papel de parede amarelo**. Prefácio. Trad. D. Henrique. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

TREICHLER, Paula A. Escaping the sentence: **Diagnosis and Discourse in "The Yellow Wallpaper"**. *Tulsa Studies in Women's Literature* – Universidade de Tulsa, Oklahoma, Vol 3., N.1/2, 1984 – p. 61-77.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Trad. Jamille Pinheiro e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020,

WALKER, Alice. In Search of Zora Neale Hurston. In: HURSTON, Zora Neale. **The complete stories**. 1. ed. Harper Collins, 1995.

WIECHMANN, Natalia Helena. **Literatura, psicanálise e papéis de gênero em "The Story of an Hour"**: uma leitura do conto de Kate Chopin. *Revista Escrita*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 225-235, 2013.

WISNIEWSKI, Rudião Rafael. **Kate Chopin e a libertação feminina**. *Revista Pontos de Interrogação*, Alagoinhas, v. 2, n. 1, jan./jun., p. 267-284, 2012.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Trad. Waldéa Barcellos. 6. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos das mulheres**. Trad. Andreia Reis do Carmo. 1. ed. São Paulo: Edipro, 2015.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Souza. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

_____, Virginia. O legado. In: **Contos completos**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 409 – 419.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **História da literatura**: questões contemporâneas. Caxias do Sul: Educs, 2010.