

FALANDO COM AS PAREDES: ESPAÇOS DE SOLIDÃO E CLAUSURA EM JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E CHARLOTTE PERKINS GILMAN

Milena Ribeiro Martins^{1*}

¹Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil

Resumo

Neste artigo, analiso a representação da solidão feminina em obras de Júlia Lopes de Almeida e Charlotte Perkins Gilman. Há indícios de que Almeida tenha lido o conto “The yellow wallpaper” (1892), de sua contemporânea Gilman, e tenha se inspirado nele em pelo menos duas circunstâncias, como o artigo evidenciará. No romance *Cruel amor* (1911), de Almeida, a clausura (como no conto de Gilman) está na raiz da loucura feminina, é sua causa e consequência. Já no conto “No muro” (1898), não há precisamente clausura, mas isolamento, que permite à personagem um mergulho em suas memórias, por meio das quais ela acessa lembranças que preferiria ter deixado nas sombras. Trazer ao centro do palco a relação inédita entre a escritora brasileira e a norte-americana é um modo de sugerir que influxos externos serviram como estímulo para a ampliação dos recursos expressivos da escrita feminista brasileira.

Palavras-chave: autoria feminina; loucura; Júlia Lopes de Almeida; Charlotte Perkins Gilman.

TALKING TO A BRICK WALL: SPACES OF SOLITUDE AND CLOISTER IN JÚLIA LOPES DE ALMEIDA AND CHARLOTTE PERKINS GILMAN

Abstract

In this article, I analyze the representation of female loneliness in works by Júlia Lopes de Almeida and Charlotte Perkins Gilman. There is evidence that Almeida read the short story “The yellow wallpaper” (1892), by her contemporary Gilman, and was inspired by it in at least two circumstances, as this article will show. In Almeida’s novel *Cruel amor* (1911), enclosure (as in Gilman’s short story) is at the root of female madness; it is its cause and consequence. In the short story “No muro” (1898), there is not exactly closure, but isolation, which allows the character to delve into

* Milena Ribeiro Martins é professora do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Suas pesquisas dedicam-se ao estudo da obra de Monteiro Lobato e de sua atuação como editor, à ficção brasileira da década de 1920 e à autoria feminina, com destaque para a obra de Júlia Lopes de Almeida. E-mail: milenamartins@ufpr.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1453-4532>.



her memories, through which she accesses facts and concerns that she would prefer to have left in the shadows. Bringing to center stage the unprecedented relationship between these Brazilian and North American writers is a way of suggesting that external influences served as a stimulus for expanding the expressive resources of Brazilian feminist writing.

Keywords: female authorship; madness; Julia Lopes de Almeida; Charlotte Perkins Gilman.

O romance *Cruel amor* (1911), de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), é um de seus mais ricos textos ficcionais, dentre outros motivos por apresentar relações sociais complexas, conflitos pessoais e familiares e, para além dos temas, por amplificar a representação de pensamentos e emoções de personagens, por meio de um narrador onisciente e do recurso ao discurso indireto livre. A trama se passa num tempo de reformas urbanas na capital do país. Não obstante, a recém-inaugurada Avenida Central e outros espaços badalados da *belle époque* carioca recebem menos atenção do que espaços periféricos, como o bairro de Copacabana, sua Igrejinha, áreas de praia, sopés de morros e pequenas chácaras e casas, onde moram personagens igualmente desprestigiadas, sobretudo pescadores e costureiras.

As alterações no modo de vida desses trabalhadores pobres são identificadas pelo narrador: “os pescadores queixavam-se de que a gente da cidade lhes ia invadindo o bairro, tomando-lhes as casinhas da praia, obrigando-os a afastarem-se do mar para tocas rústicas do mato, menos caras... enquanto das suas antigas habitações ela fazia chalés e palacetes.” (Almeida, 1911, p. 201-202) Um personagem dos poucos que não dependem da pesca, coronel Mangino vasculha sua memória em busca da compreensão de fatos passados e reconhece transformações do espaço e da população nos vinte anos anteriores ao tempo presente da narrativa: “aquele sítio era apenas uma praia de pescadores, sem ruas, sem chalés, sem os palacetes e sem a população variada de agora...” (Almeida, 1911, p. 214).

É nesse bairro e no entorno de trabalhadores pobres que se passa a história. Ainda que dados do contexto socioeconômico estejam enunciados com clareza e produzam efeito nas vidas das personagens, o que ocupa o primeiro plano são elementos de cunho pessoal e íntimo, dentre eles relações familiares e amorosas. Um dos principais eixos da trama, que inclusive justifica seu título, é a tentativa masculina de controlar corpos e mentes femininos, por meio de proibições verbais, clausura e assassinato. Pelo menos três importantes personagens masculinos atuam explicitamente nessa direção: o pescador Flaviano mata a facadas sua noiva Maria Adelaide, movido por ciúme possessivo; o Coronel Mangino violenta e aprisiona sua esposa, levando-a à loucura e à morte; e Rui, filho de Mangino e Ângela, seguindo parcialmente a trilha do pai, tenta em vão cercar a liberdade de sua noiva, Ada.

Dado esse breve enquadramento temático, contextual e formal, que delinea aspectos estruturantes da obra (inevitavelmente deixando de lado elementos que, para os propósitos deste artigo, são secundários), interessa-nos agora fazer um movimento de aproximação — um *zoom* — para observarmos a relação entre Rui e Ada e, ao mesmo tempo, a história de Rui e seus pais. Para compreendermos esse par amoroso, importa distinguirmos essa moça vaidosa e cobiçada das outras duas mulheres.

Loucura e clausura

Ada foi a única das mulheres mencionadas que conseguiu escapar das garras do seu opressor; Rui foi o único dos homens mencionados que conseguiu tomar consciência da opressão que exercia sobre sua noiva. Essa tomada de consciência se deu por uma série de motivos, dentre os quais (o mais evidente) a personalidade insubmissa de Ada e (o mais íntimo) o rancor que Rui sente pelo pai, movido sobretudo pelos atos violentos praticados contra a mãe — dos quais o filho fora testemunha. Consta que Mangino teria submetido sua esposa a tamanha opressão, que a levava à loucura e, em seguida, à morte num hospício. Sabe-se desses acontecimentos do passado pelas memórias do viúvo, do filho e de Rola (que fora agregada e confidente da vítima), uma vez que, no tempo presente da narrativa, Ângela já está morta. O assunto, recoberto por mistério, paira como um trauma por sobre as personagens imediatamente afetadas. Ele aparece pela primeira vez no segundo capítulo do romance, quando, numa conversa com Rola, Rui rememora uma cena de sua primeira infância, enquanto ela tenta em vão evitar confirmar-lhe as suspeitas:

— [Minha mãe] Nunca lhe contou que ele [meu pai] lhe batia, que a arrastava no assoalho e que a prendia pelas tranças aos puxadores da cômoda grande do oratório?!

Rola perguntou, num arrepio de espanto:

— Como é que você sabe?!

[...]

— Então é verdade! é verdade!

— Não! É mentira! é mentira! Não foram os maus tratos que puseram sua mãe no hospício; foi a sua má sorte: a sua ruim estrela! Quem lhe contou essa história das tranças? Fosse quem fosse, fez uma má ação!

— Quem me contou não tem nome: foram as minhas conjecturas, foram as sombras do meu quarto, foi uma voz indistinta de queixa e de agonia, que ficou errando pela minha casa... Haverá nisto também uma reminiscência da infância? Poderá a minha memória ver ainda de joelhos, aos pés do oratório, uma mulher pálida, amarrada pelas tranças, toda retorcida e inundada de lágrimas? Do meu berço, teria eu sentido os gemidos que eternamente sinto cravados no ouvido? Não sei. Nenhuma língua humana articulou ainda diante de mim acusações que justifiquem esta certeza, que a senhora agora confirmou com o seu espanto e a sua pergunta. (Almeida, 1911, p. 34-35)

Observe-se no trecho citado como os espaços internos da casa são indicativos da clausura de Ângela (sempre supondo que há alguma fidedignidade nas lembranças do filho). O assoalho, os puxadores da cômoda, o oratório e o berço funcionam como peças de um quebra-cabeças: são elementos domésticos comumente percebidos como inanimados, mas que, ao filho aturdido, participam da memória de cenas de tortura e sofrimento. Nessas suas lembranças, não há espaços de fuga: nem portas, nem janelas, tampouco claraboias ou alçapões. Também não há vizinhos próximos, potenciais testemunhas. Perdida a mãe para a loucura e a morte, findas suas lágrimas antes abundantes, restam ao filho esses

poucos elementos materiais presentes no espaço que ele, adulto, ainda habita. Com exceção do berço, os objetos alimentam sua memória feita de *flashes* de cenas, umas vividas e outras imaginadas, às quais ele tenta obstinadamente atribuir sentido. Os móveis da casa e as tranças da mãe, guardadas pelo pai, sobrevivem como evidências físicas da solidão, da tortura e da introspecção a que Ângela vivera atada. Na percepção filial, o espaço doméstico é denso, porque é feito das camadas superpostas do tempo: o tempo passado, marcado pela presença sofredora da mãe; o tempo presente, marcado pela sua ausência, assombrado pela sua memória. Os objetos, partícipes alusivos, evidenciam a ausência materna, fazem-no lembrar dela, ganham assim uma densidade que não é transparente a outros olhos.

Não é demais lembrar que a crítica feminista tem chamado a atenção para a presença significativa de espaços opressivos na literatura de autoria feminina:

De fato, ansiedades com relação ao espaço parecem, às vezes, dominar tanto a literatura das mulheres do século XIX quanto a de suas descendentes do século XX. [...] Representações de aprisionamento e fuga são tão recorrentes na literatura de autoria feminina do século XIX que acreditamos que constituam uma tradição especificamente feminina nesse período. Curiosamente, embora obras dessa tradição geralmente usem casas como principais símbolos de aprisionamento feminino, elas também utilizam vários outros elementos associados ao “lugar da mulher” para encenar seu drama simbólico central de enclausuramento e fuga. (Gilbert; Gubar, 2020, p. 83-85).¹

Seja ou não um traço distintivo da ficção de autoria feminina (no caso brasileiro a hipótese, salvo engano, carece de estudos), nas obras aqui analisadas, os espaços domésticos são especialmente carregados de significação, a qual é meticulosamente investigada pelo caráter introspectivo e observador das personagens e/ou pela onisciência do narrador.

Na cena citada acima, Rui não extrai uma confirmação explícita de Rola, mas o narrador onisciente fortalece a suspeita de que a cena rememorada seja verídica, no universo da ficção, ainda que não se saiba quão amplificada possa ter sido pela memória e pelas emoções. Apresentando, em outras cenas, as memórias ora de Rola, ora de Mangino, o narrador confirma o ciúme, a violência física e a submissão silenciosa. É o caso desta cena, rememorada por Rola:

Uma vez, que essa distração [passeios] fora procurada sem ciência sua [de Mangino], a mãe de Rui fora esbofeteada por ele, em plena face, em casa. Rola assistira à ofensa retraindo-se de encontro a uma parede e apertando Rui ao coração. [...] Entretanto, via que ele [Mangino] era benquistado por toda a gente e que não faltava quem o lamentasse como uma vítima do destino... É que a sociedade perdoa o mal, mesmo a quem ela sabe que procura iludi-la com as aparências do bem... O que a espantava agora, depois de tantos anos de silêncio, era saber pela própria boca de Rui que os sofrimentos da pobre D. Ângela não tinham ficado enterrados com ela no cemitério, depois de terem gemido sob os varões de um cárcere de hospício... Rui refletia-lhe as queixas, adivinhara a alma dolorosa da que morrera com o seu nome entre os lábios desamados... (Almeida, 1911, p. 199-200)

O narrador mostra o que o silêncio de Rola esconde: a memória de fatos testemunhados por ela, os quais confirmam as suspeitas de Rui. Em meio à rememoração de acontecimentos privados e a reflexões sobre a reputação do homem sabidamente violento, inclui-se entre reticências uma máxima sobre a sociedade, uma conclusão extraída da experiência e da observação, formulada em discurso indireto livre. Esse recurso permite a apresentação de um elemento ideológico que tanto pode ser atribuído ao narrador como à personagem — uma avaliação aguda da hipocrisia social.

Além do desejo dilacerante de confirmar as suspeitas contra seu pai, de saber mais sobre sua mãe e sobre si mesmo (teria ele herdado a loucura de Ângela?), Rui também se sente atormentado pela declarada insubordinação de Ada, que ele percebe escapar-lhe por entre os dedos. Angustiado por tantos motivos, o rapaz adocece. Seu pai atribui parte da culpa do adoecimento a Ada (menosprezada por ele por ser pobre e filha de pais incógnitos, havendo inclusive a suspeita de que ela fosse filha de Mangino) e outra parte à falecida esposa, responsável biológica pela loucura de Rui, segundo a interpretação do pai. O romance sugere que o enlouquecimento de Ângela não era fruto de fatores biológicos, mas que estava radicalmente associado às condições impostas pelo marido, à opressão violenta que ele exercia sobre ela, motivado por ciúme possessivo e por suspeitas infundadas de traição. Sua personalidade controladora também deve ser listada entre os ingredientes constitutivos desse lar violento e perturbador.

Na primeira manifestação de sintomas do que Mangino supõe ser o enlouquecimento do filho, está uma cena densa, simbolicamente significativa, que nos servirá como ponto de partida para, adiante, tecermos relações entre a obra de Júlia Lopes de Almeida e a de Charlotte Perkins Gilman:

[...] Rui entrou da pescaria. Vinha ardendo em febre.

Tia Antônia foi logo despachada à procura de médico. O moço abandonava-se. O pai ajudou-o a despir-se e instalou-se à sua cabeceira, sem dizer uma única palavra, mas só a olhá-lo de um modo tão penetrante, que Rui puxou as coberturas até as orelhas para logo depois agitar-se: começara o delírio. O Coronel encolheu-se aterrorizado diante daquelas frases sem nexos, de loucura.

Ada entrava pelas janelas, como um ladrão; pelo telhado, com asas de morcego, ou saía, dançando, das flores cinzentas do papel de paredes, rutilando no seu vestido de brocado amarelo (Almeida, 1911, p. 83-84).

Não tendo mais a esposa, a sanha controladora do pai se deposita sobre o filho, que dele se esconde como pode. No episódio citado, o cobertor permite ao filho criar um tênue espaço de privacidade, evidenciando assim que nem a casa nem o quarto são sinônimos imediatos de proteção e livre expansão da individualidade quando habitados por autoritarismo e violência. Esses dois elementos desafiam a simbologia proposta por Bachelard (2000, p. 26), segundo quem “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.” Parece-nos que o romance simboliza uma situação em que, não havendo tranquilidade suficiente para o devaneio, a simbolização reprimida se manifesta

sob a forma de delírio. Durante o delírio do filho, o pai vislumbra fragmentos de sua psique, expressa por meio de “frases sem nexos”; porém, ele não pode ver, em toda a potencialidade de cores e formas, as imagens fantásticas produzidas pelo sujeito delirante, acessíveis apenas pela onisciência do narrador.²

Interessa-nos perceber, no último parágrafo dessa cena, justamente a figuração do delírio de Rui, perscrutado pelo narrador, mas inacessível ao pai controlador. Nele, Ada entra pelo quarto, comparada a um ladrão e um morcego, seres indesejáveis, perigosos. Apresentada em pleno exercício de liberdade, dançando, vestida com exuberância, a imagem dessa mulher desejada rompe barreiras físicas e lógicas, presentifica-se. No delírio, Rui sente/percebe/vê sua presença sedutora e incontrolável, saltando-lhe quarto adentro, de modo racionalmente inexplicável.

Ao publicar uma reedição do romance em 1928, a escritora imprimiu-lhe algumas alterações. O trecho em questão sofreu significativas mudanças, que merecem nossa atenção. Sublinhamos aquelas que interessarão à análise:

1ª edição, 1911	3ª edição, 1928
[...] Rui entrou da pescaria. Vinha ardendo em febre. Tia Antônia foi logo despachada à procura de médico. O moço abandonava-se. O pai ajudou-o a despir-se e instalou-se à sua cabeceira, sem dizer uma única palavra, mas só a olhá-lo de um modo tão penetrante, que Rui puxou as coberturas até as orelhas para logo depois agitar-se: começara o delírio. O Coronel encolheu-se aterrorizado diante daquelas frases sem nexos, de loucura. Ada entrava pelas janelas, como um ladrão; pelo telhado, com asas de morcego, ou saía, dançando, das flores cinzentas do papel de paredes, rutilando no seu vestido de brocado amarelo (Almeida, 1911, p. 83-84).	[...] Rui entrou da pescaria. Vinha ardendo em febre. Tia Antônia foi logo despachada à procura de médico. O moço abandonava-se. Ajudou-o o pai a despir-se e instalou-se à sua cabeceira, sem dizer uma única palavra, mas a olhar para ele com modo tão penetrante que Rui puxou as coberturas até às orelhas para pouco depois agitar-se <u>e desatar a dizer cousas</u>. Começava o delírio. <u>O Coronel sofria a cada frase daquela loucura que lhe evocava na lembrança a da mulher, morta no hospício.</u> — Tem paciência, meu filho... <u>Mas o filho apostrofava Ada</u> que entrava pelas janelas como um ladrão, ou saía dançando das flores cinzentas do <u>papel</u> rutilando <u>seminua</u> no seu vestido de brocado amarelo (Almeida, 1928, p. 85-86).

Do texto reescrito, destaca-se a importância da reiteração do aspecto verbal do delírio, percebido pela inclusão do trecho “e desatava a dizer cousas.” A caracterização da reação do pai também se modifica: na primeira edição, ele está aterrorizado; na segunda, ele sofre porque “evocava na lembrança a [loucura] da mulher, morta no hospício”. A substituição do terror pelo sofrimento é importante: atribui ao pai algum grau de empatia, ainda que ele esteja visivelmente mais inclinado para a sua fonte de sofrimento do que para a de seu filho. O acréscimo de interesse do pai pelo filho, embora relativo, também está sugerido na sua tentativa de interlocução, no seu pedido de paciência. Essa pequena frase parece recomendar passividade: a febre, o delírio e a paixão haveriam de passar; caso o filho tivesse paciência, a ordem desejada pelo pai se restabeleceria.

A segunda versão também acrescenta um detalhe sensual à figura da mulher, ao caracterizá-la como seminua. Em seu delírio, Rui supervaloriza não apenas a sensualidade, mas também a ousadia da moça, que, agindo contra os interesses do noivo, reformara um vestido velho eliminando-lhe as mangas e aprofundando-lhe o decote. Por fim, cumpre observar nesse trecho reescrito uma pequena, mas importante supressão, que deixa implícito o que estava explícito: o “papel de paredes” fica reduzido a “papel”. A mudança não seria significativa, se não houvesse outro papel de onde Ada poderia ter saído: dado que Rui fazia muitas anotações sobre Ada (anotações que o pai vasculhava), ela bem que poderia ter saltado desses outros papeis, onde seu nome era constante. Essa possibilidade interpretativa acrescida à segunda versão parece-nos menos provável e menos interessante, seja porque não eram floridas as tiras de papel usadas por Rui, seja porque o papel de parede cria uma potente relação intertextual, sobre a qual nos debruçaremos a partir de agora.

Delírio e perspicácia

A figura feminina dançante que salta de dentro de um papel de parede florido, significativamente vestida de amarelo, parece uma referência — sutilmente inequívoca — ao conto “O papel de parede amarelo” (1892), de Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), escritora feminista norte-americana, contemporânea de Júlia Lopes de Almeida. Publicado pela primeira vez em 1892, no jornal *The New England magazine*, e em seguida em livro, em 1899, o conto narra, em primeira pessoa, uma temporada que a narradora passou com sua família (marido, bebê e cunhada) numa casa de campo à qual eles viajaram para que ela pudesse se recuperar de uma depressão nervosa. Como parte de seu tratamento, ela foi proibida pelo marido (que é médico) de fazer qualquer coisa que não fosse descansar; foi proibida, inclusive, de se dedicar à escrita. E, no entanto, ela escreve, sempre que pode, às escondidas. Nos outros momentos, isolada num quarto que ela detesta desde o primeiro instante, a mulher chora e observa o mundo à sua volta, seja o mundo exterior, pela janela gradeada, seja o quarto, totalmente recoberto por um papel de parede amarelo, ao mesmo tempo detestável e fascinante.

Embora seja verão, a narradora fica o tempo todo reclusa no quarto. De lá, ela vê o espaço externo, que considera aprazível e interessante, mas o marido se opõe a qualquer movimento seu, seja físico, seja mental:

De uma das janelas, posso ver o jardim, o arvoredor frondoso, cheio de mistério, as flores que crescem desordenadas, à maneira antiga, os arbustos, as árvores nodosas.

De outra, tenho uma linda vista da baía e de um pequeno cais, que pertence à propriedade. Há uma bela aleia, sombreada, que leva da casa até lá. Sempre finjo que estou vendo pessoas caminhando por todas essas aleias e sob o arvoredor, mas John já me alertou que não devo de maneira alguma dar asas à fantasia. Ele diz que, com minha forte imaginação e

com o hábito que tenho de contar histórias, uma fraqueza nervosa como a que estou enfrentando pode levar a fantasias exageradas, e comenta que devo usar toda minha força de vontade e bom senso para não deixar isso acontecer. Por isso eu tento.

Às vezes acho que, se estivesse boa o suficiente para escrever um pouco, poderia diminuir a pressão provocada pelas ideias, e isso me aliviaria. (Gilman, 2021, p. 133-134)³

Os espaços externos, vistos da janela, por detrás de grades, parecem-lhe agradáveis, cheios de densidade e sombras, mas são mais vislumbrados do que frequentados. Poucas vezes a mulher passeia pelo jardim. A adjetivação que revela a sua subjetividade com relação a esses espaços é toda positiva — *cheio de mistério, linda, bela* (ou, no original, *mysterious, lovely, beautiful*) — e não menciona nada que pudesse ser considerado potencialmente incômodo — como poderiam ser, por exemplo, insetos, sol escaldante, abafamento. A narradora povoa com figuras imaginárias os jardins e caminhos sob árvores frondosas, revelando o desejo de ver gente, de estar em contato com pessoas, de conhecer suas histórias. No entanto, o marido lhe recomenda que evite visitas ou encontros, que não apenas fique recolhida, mas também que refreie seus ímpetos imaginativos: que não fantasie, que não imagine, que não invente histórias. A mulher tenta obedecer ao marido — “Por isso eu tento” (no original, “*So I try*”), ela conclui o parágrafo, como quem suspira —, mas ao mesmo tempo desconfia de que ele está errado, de que escrever lhe faria bem. Ela, de fato, escreve, mas não como gostaria, seja porque escreve apenas seu diário, seja porque precisa se esconder e se policiar o tempo todo para não ser descoberta.

O conto é composto pelas entradas desse diário da narradora, no qual estão anotados os acontecimentos e suas percepções. Ou se trata de um delírio? A resposta a essa pergunta obrigaria o intérprete a escolher entre a visão e o delírio, congelaria o significado de um texto profundamente simbólico, limitando-o. Pode-se ler o conto observando o progressivo enlouquecimento da mulher, ou então sua perspicaz lucidez — ou as duas coisas ao mesmo tempo, o que nos parece ser a melhor estratégia de leitura. Em outras palavras, debruçada sobre os próprios pensamentos, obrigada a limitar e reprimir seu desejo de movimento, de interação e de trabalho criativo, a mulher produz, em seu texto perpassado por imagens delirantes, uma percepção atilada de si mesma e de mulheres do seu tempo: seres que rastejam, se escondem, evitam de serem vistas e, ao mesmo tempo, tentam romper as grades que as aprisionam.

De modo semelhante a essa narradora, Rui, de *Cruel amor* (1911) também escreve textos privados, analisando com acuidade e poesia o mundo ao seu redor. Ele também é percebido como potencialmente louco e também é vigiado por uma figura masculina autoritária, que lhe dita regras cotidianas: que deixe de ler até tarde, que deixe de tomar banhos de chuva, que evite café e vinho... são algumas das recomendações que o filho adulto tenta ignorar.

A narradora de Gilman também é tratada pelo marido como uma criança: ele a infantiliza verbalmente, chama-a de “menininha” (“*little girl*”), carrega-a no colo, coloca-a na cama e lê histórias para ela dormir: “E meu querido John me

tomou nos braços e simplesmente me levou escada acima e me colocou na cama. Depois, sentou-se ao meu lado e leu para mim até eu ficar com a cabeça cansada. / John disse que eu era sua querida, seu conforto e tudo o que ele tinha de mais caro, e que por causa dele eu devia me cuidar e ficar boa. (Gilman, 2021, p. 140)⁴

O que poderia ser benevolmente interpretado como carinho e dedicado companheirismo do marido carrega consigo uma dose elevada de controle e de negação da individualidade da mulher: sua alimentação e sono são controlados; suas ideias, desconsideradas; seus desejos, tolhidos; seus pensamentos, desqualificados como “fantasias tolas” (“silly fancies”). É compreensível, portanto, que ela dissimule tanto o seu ímpeto criativo, como também sua curiosidade e fascinação pelo papel de parede do quarto ao qual sua vida ficou reduzida: nele, a narradora identifica formas que se alteram ao longo do dia e da noite, de acordo com a incidência da luz; nele, ela vasculha sentidos, até que encontra um, ao mesmo tempo físico e simbólico — a existência de uma mulher aprisionada (ou de muitas mulheres aprisionadas), que ela tenta libertar:

Finalmente fiz uma descoberta.

De tanto observar à noite, quando há tantas transformações, acabei descobrindo.

O padrão da frente de fato se move – e não podia ser diferente. Porque a mulher por trás é quem o sacode!

Às vezes tenho a impressão de que ali atrás há várias mulheres, às vezes acho que é uma só, e ela se esgueira com rapidez de um lado a outro e esse esgueirar-se faz sacudir o desenho.

E então, nos pontos mais iluminados ela fica quieta, enquanto, nas regiões de sombra, agarra as grades e sacode-as com toda a força.

[...]

Assim que a lua saiu, e a pobrezinha começou a rastejar e a sacudir as grades do desenho, eu me levantei e corri para ajudá-la.

Eu puxava e ela sacudia, eu sacudia e ela puxava e, antes que o dia raiasse, tínhamos arrancado metros e metros daquele papel de parede. (Gilman, 2021, p. 148 e 151)⁵

Sua observação cada vez mais minuciosa do papel, sua percepção (delirantemente perspicaz) de que mulheres estão atrás de grades e rastejam pelas ruas, às escondidas, leva-a a projetar a si mesma no desenho, confundindo-se com a outra, que ela deseja ao mesmo tempo libertar e aprisionar: “Não gosto nem mesmo de olhar pela janela – são tantas mulheres rastejando, e rastejando depressa. / Fico me perguntando: será que todas elas escaparam de trás do papel de parede, assim como eu?” (Gilman, 2021, p. 153)⁶. Reagindo a essa percepção de si mesma como um exemplo de mulher oprimida, enjaulada, presa a uma limitada vida doméstica, a narradora liberta as mulheres que estão detrás das grades, arrancando quase todo o papel de parede e impedindo, assim, que as mulheres — e ela mesma — fossem presas novamente. Limitada ao quarto que ela desde o princípio detesta, a narradora transforma o ambiente, arrancando-lhe o papel de parede; impedida de escrever e fantasiar, ela o faz às escondidas, seja relatando suas impressões sobre seu dia, seja hipertrofiando sua capacidade de

ficcionalizar, destruindo os limites entre o real e o imaginário ao enxergar nas paredes à sua volta seres invisíveis aos olhos comuns (do marido e da cunhada, por exemplo).

Assim como a mulher (ou as mulheres) por detrás dos padrões floridos do papel de parede amarelo, que, com a ajuda da narradora ou com a sua loucura, salta(m) do papel para o quarto, também Ada, essa mulher cheia de desejos de liberdade, salta para dentro do quarto de Rui, vestida de amarelo. Ou, formulando com mais precisão, quem aparece no delírio de Rui não é Ada, mas a imagem que o rapaz constrói dela. Nos dois textos ficcionais, as mulheres fantásticas explicitam o aprisionamento de quem delira, corporificam o seu mundo imaginário, que se torna visível, como uma reação ao cerceamento de sua liberdade. Nesse sentido, o delírio, tal qual representado literariamente, não é nada desprezível, na medida em que é o espaço possível de liberdade.

Para além das semelhanças

Diferentemente da narradora de Gilman, Rui não chega a enlouquecer. Seu sofrimento psíquico é distinto do dela e do de sua mãe, dentre outros motivos porque ele não se sente enclausurado, não é violentado e consegue transitar livremente fora de casa. A percepção de espaços públicos e privados tende a ser distinta para homens e mulheres. Circulando livremente por espaços públicos, Rui podia observar e analisar a sociedade, enquanto a mulher só o fazia por trás de janelas gradeadas.

Mulheres eram mais constantemente vigiadas, dentro e fora de casa, mesmo quando não havia um homem à espreita. Rola, mulher solteira, age nos limites do socialmente aceitável. Pesa sobre ela a pecha de ter sido abandonada pelo noivo, além da audácia de ter criado uma criança enjeitada. A despeito de suas ousadias, ela se preocupa em manter sua reputação dentro de níveis respeitáveis, motivo pelo qual ela mora na companhia de “uma viúva idosa, dona Ricarda, que a auxiliava nas despesas e lhe fazia companhia, garantindo certo respeito à casa” (Almeida, 1911, p. 66). Estar sozinha, ou só com a filha, colocaria em risco a reputação da mulher independente naquele início de século. Regras sociais, escritas ou tácitas, tolhem os movimentos dessas mulheres e as tornam constantemente vigilantes. Eventuais ousadias são cerceadas também por outras mulheres, igualmente vigilantes e moralistas. Dona Ricarda censura a condescendência com que Rola educa a filha, invocando a “boca do mundo”, isto é, as más línguas, as pressuposições a respeito do comportamento feminino, tudo aquilo que poderia manchar suas reputações. Mais nova e, como era de se supor, menos conservadora que a velha, Rola desqualifica (pelo menos no discurso) esses olhares sociais, interpretando cerceamentos sociais como roubos: “Que nos dá o mundo em troca do que nos rouba? Sempre que não houver maldade nos atos que praticamos, por que havemos de temer as más línguas?” (Almeida, 1911, p. 66)

Afinal, o que o mundo rouba(va) das mulheres? Talvez se possa dizer que o objeto do roubo (ou da privação) é aquilo que distingue homens e mulheres; são

os direitos e a liberdade de que homens usufruem, mas mulheres não. E o mundo, nessa formulação tão generalizante, são as leis e os costumes, de que os homens são ao mesmo tempo os autores e os guardiões.

Rola reage racionalmente a cerceamentos e imposições sociais, ainda que a razoabilidade do diálogo possa ser explicada pelo ambiente pouco contencioso em que ele acontece: dentro de casa, entre mulheres, sem que houvesse hierarquia entre elas. Ada (filha de criação de Rola) reage com um pouco mais de vigor, seja quando argumenta com seu noivo opressivo, seja quando foge dele, arriscando sua reputação ao sair de casa e apostar num relacionamento com Eduardo, rapaz que lhe dava acesso a outros espaços sociais, marcados por riqueza e modernização. O novo relacionamento, mesmo quando apenas vislumbrado, já lhe franqueava acesso a outros espaços, dentre os quais salões burgueses e áreas urbanas prestigiosas, como a Avenida Central, onde ela passeia de carro, na companhia do pretendente, num êxtase que a faz sentir-se como uma rainha. Desse passeio paradigmático, destacam-se as sensações da moça: “Olhando por entre as pálpebras alquebradas para as três enormes filas de luzes, Ada *tinha como que a sensação extravagante* de que elas teriam sido acendidas em seu louvor! [...] Toda a rua fulgurava nas lâmpadas elétricas e combustores de gás. Ada *tinha a sensação* de estar vivendo dentro de chamas.” (Almeida, 1911, p. 266-267, destaques nossos).

Na descrição desse espaço urbano, os elementos físicos estão reduzidos a poucas palavras (asfalto, automóvel, luzes, lâmpadas elétricas, combustores de gás), acompanhadas da descrição das sensações dos envolvidos, especialmente de Ada. Como uma Cinderela moderna que se flagra subitamente distante do borralho, a moça experimenta sensações novas, até então exclusivas da elite, da qual ela se sente partícipe. Os espaços sociais mais sofisticados lhe são oferecidos por Eduardo, que lhe permite experimentar sensações oníricas e intensas, mesmo antes de ter assumido qualquer compromisso.

Esse tipo de sensação de pertencimento (ainda que incômodo para alguns) a novos espaços sociais contrasta com o ostracismo representado pelo seu noivado. Desde o início do romance, antes que Eduardinho entrasse em cena, Ada tenta expressar ao noivo sua resistência à opressão sofrida, simbolizando-a por meio de uma metáfora espacial muito significativa: um convento. Quando ele lhe pede que não use decote, que não seja vaidosa e que não dance, ela reage comparando o comportamento desejado ao de uma freira: “— Mas, Rui, o nosso amor não é um convento!” (Almeida, 1911, p. 59). Lugar de regras muito estritas, o convento representa o avesso dos prazeres desejados pela moça: encontros sociais, música, dança, roupas bonitas.

O noivo não recusa a metáfora; pelo contrário, ele a aprofunda com outra, prometendo (como quem ameaça) que o futuro casamento seria feito de restrições:

— [...] Não te engano. Quando fores minha mulher *nunca mais* consentirei que mostres assim o teu corpo a todos os outros homens, com esses decotes indiscretos... sinto que não terei sossego... viverei temendo a cobiça de

toda a gente, fechar-te-ei a sete chaves, só para mim, só para o meu orgulho e o meu amor!

— Um convento para nós dois! (Almeida, 1911, p. 61, destaques nossos).

Embora oprimido pelo pai e tendo sido testemunha da opressão da mãe, o rapaz repete o ciúme e o autoritarismo paternos, ao prometer trancafiar a moça e isolá-la do convívio social. O cenário pintado por ele não surpreende, por ser tradicional e aprendido dentro de casa. O que surpreende é o fato de a moça quebrar o ciclo de cerceamento e violência, com declarações agudas por meio das quais ela faz o noivo finalmente se dar conta da semelhança entre suas atitudes e as de seu pai:

— Procure outra mulher, Rui, que o compreenda. Eu sou imperfeita e adoro a minha imperfeição, para poder emendar-me. Não nasci para freira, nem tampouco para mulher de um homem capaz de me deixar presa em casa pelas tranças... como... como... alguns ciumentos que há por aí. E agora fique sabendo que hei de ir ao baile seja como for e que hei de dançar até a madrugada!

Rui tremeu, todo transtornado com a alusão à mãe. Aquela mulher capaz de ficar presa em casa pelas tranças, era o espectro que enlutava a sua mocidade. A pobre doida parecia surgir diante dele, pálida como as areias, como se fora feita daquela claridade fluídica e veludosa que enchia todo o espaço e iluminava o mar... [...] Ada sabia de tudo! Fora cruel! para que lembrar uma história tão dolorosa? Bem certo é que a vingança não escolhe armas quando quer ferir! (Almeida, 1911, p. 188).

Rui finalmente tem a confirmação, há tanto tempo buscada, de que a cena da violência doméstica contra sua mãe não fora fruto de sua imaginação. A imagem a que Ada alude, da mulher presa em casa pelas tranças, não fora testemunhada por ela, e, portanto, só poderia ser do seu conhecimento por meio de revelações alheias. O mais plausível é que Rola teria testemunhado a cena e teria contado para a filha, que, no calor da discussão, usou-a impensadamente (o titubeio sugerido pelas reticências assim o indicam) como exemplo de opressão a que não estava disposta a se submeter.

As tranças, particularmente, não ressoam na memória de Rui *apenas* como os restos de um corpo que já se foi, mas aludem a uma outra cena simbólica, imaginada por ele, do momento em que Ângela fora tosquiada no hospício. Símbolo da crueldade marital e social, que pune a mulher por um crime de adultério apenas suspeitado, enclausurando-a, levando-a à loucura, as tranças estão guardadas a chave por Mangino. Rui sabe onde elas estão e chora sobre elas em silêncio, sem revelar ao pai que sabe do seu segredo. Tampouco revela ao pai que sabe da violência sofrida pela mãe.

Morta a mulher, a violência sobrevive na memória do marido e no trauma do filho. Ambos a reencenam em seus pensamentos — “nesse teatro do passado que é a memória”, segundo a metáfora conceitual de Bachelard (2000, p. 28). Socialmente abafada, a violência é usada metonimicamente como defesa de Ada

contra Rui, como defesa da mulher contra a opressão masculina, como recusa à encenação do papel de esposa submissa.

É parcial a compreensão do passado, ansiosamente buscada por Rui, dentre outros motivos por causa dos segredos que envolvem fatos ocorridos majoritariamente em ambientes domésticos ou protegidos (como o hospício). Nesse romance, quase tudo o que diz respeito a Ângela é envolto em mistério: a violência praticada por Mangino, a clausura no quarto, a internação no hospício, o corte dos cabelos e a morte são revelados por relatos fragmentados e pela memória inevitavelmente nublada pelo tempo. O narrador não resolve o mistério, não revela todos os elementos do passado, preferindo desvelar não mais do que fragmentos tal qual percebidos por algumas personagens.

Outras memórias

É possível que Júlia Lopes de Almeida tenha lido o conto de Charlotte Perkins Gilman? A semelhança entre as duas mulheres que se desvencilham de grades, em cenas nas quais o delírio se associa a cerceamentos sociais, parece-nos reveladora da leitura do conto da ficcionista norte-americana pela brasileira. A alusão ao papel de parede como lugar de onde mulheres saem e a repetição da cor amarela (do papel e do vestido) são indícios fortes do conhecimento do texto, por serem muito específicos.

Trazer ao centro do palco a possibilidade de relação entre as obras das duas escritoras é um modo de sugerir que influxos externos serviram como estímulo para a ampliação dos recursos expressivos da escrita feminista brasileira. Tal sugestão se baseia no pressuposto aparentemente óbvio de que a literatura, pela força de sua representação simbólica, torna mais sensível a realidade mais imediata: as estruturas de poder, os mecanismos de controle, as possibilidades de ação.

Se Júlia Lopes de Almeida efetivamente leu o conto “The yellow wallpaper” (1892), é provável que o tenha feito a partir de sua primeira versão impressa, publicada no periódico *The New England magazine*, em 1892. Em 1897, se não antes, Almeida manteve contato com a pedagoga norte-americana Marcia Brown, que prestou serviços ao Governo do Estado de São Paulo (Almeida, 1897, p. 2, *apud* Luca; Martins, 2024, p. 29). Esse encontro pode ter sido o desencadeador do contato com a obra de Gilman, ou especificamente com o periódico em que seu conto foi impresso. Essa é uma conjectura; o acesso ao conto pode ter se dado de outra forma, por outros intermediários, ou mesmo sem eles. Essa hipótese deriva do fato de que, em 1898 (portanto antes da primeira publicação do conto de Gilman em livro), Almeida publicou, no periódico carioca *O paiz*, o conto “No muro” (1898), que guarda algumas semelhanças com “The yellow wallpaper”, diferentes daquelas identificadas no romance *Cruel amor* (1911).

O conto “No muro” (que viria a ser incluído no livro *Ânsia eterna*, em 1903) focaliza a memória e os devaneios visuais de Maria Tereza, uma tradicional mãe e esposa, num momento de solidão: no silêncio da noite, quando todos estão

recolhidos, o narrador acompanha a visão e os pensamentos da personagem, que, defronte a um muro velho, devaneia sem planos, rememorando seu passado:

Maria Tereza, descerrando os grandes olhos pardos, viu a claridade vir lambendo a parede, numa carícia mole e frouxa. Ela bem sabia que aquele grande laivo escuro, desenhando no alto uma ligeira curva e descendo depois em uma linha reta perpendicular, era um pouco de limo e mais nada. [...] E mais adiante, falhas de calíça, umas esguias, outras redondas, quadradas ou elípticas, entravam a mover-se, a adquirir formas estranhas, mal distintas, incertas, que no tremer da luz mal firme se dissolviam para tomar novamente corpo e forma... Ao princípio aquilo tudo era mal esboçado, confuso e inculto; mas, de repente, como a luz caísse melhor, Maria Tereza viu, como se olhasse para um espelho singular, refletida no muro a sua vilazinha mineira, de onde o marido a trouxera para a vida turbulenta da cidade (Almeida, 1898, p. 1).

O conto é o registro de um momento de introspecção, envolvido por uma iluminação baça e pela solidão, dois elementos estimulantes de uma personagem sutilmente caracterizada como “histérica”. Não há razão aparente para essa adjetivação; por isso mesmo, o adjetivo pode ser indício de vínculo intertextual com o conto de Gilman, no qual o desequilíbrio mental da personagem é elemento central. No conto de Almeida, o adjetivo, por estar sozinho, sem nada que o reforce, sugere uma leve perturbação, ou no máximo uma tendência ao desequilíbrio, mas não propriamente um delírio.

Como no papel de parede da narradora (sem nome) de Gilman, também no muro da casa de Tereza, é a luz da lua que produz, sobre a superfície, imagens que ganham significado pelo olhar da observadora solitária e silenciosa. No muro do “quintalzinho estreito”, o passado é trazido à tona, em imagens turvas, imprecisas, que misturam acontecimentos pessoais e histórias ouvidas. A memória recupera as narrativas de tempos passados, contadas pela escrava Teodora, da qual Maria Tereza se esquecera até então e a qual, no desfecho, ela escolhe recolher ao esquecimento mais uma vez.

Enquanto o passado se reapresenta na memória da personagem, o narrador intruso a avalia, julgando as repetições e os recalques de sua memória. Em meio a imagens disformes, entrevistas por seu olhar criativo, Tereza começa a rever fragmentos do seu passado, dentre os quais se destaca a figura da escravizada Teodora, até então relegada ao esquecimento:

Seria mesmo a alma esquecida da mulata quem vinha num raio da lua desenhar tais coisas em um muro branco?
Maria Tereza parecia então ouvir, em um sussurro delicado e longínquo, a voz da escrava, dizendo:
— Lembra-se, Iaiá?!
Pobre Teodora! de nada se esquecera Maria Tereza, a não ser dela, a sua escrava velha e imaginosa, que lhe florira a infância com os seus contos sem par, histórias em que os heróis eram deuses de grandiosos feitos...
[...]

A alma da escrava vinha pela primeira vez fazer-se lembrada à sua Iaiá, sem um queixume. Ela que morrera no exílio, longe da sua terra quente de palmeiras e de sol; ela, que por lá deixara os filhos, não tivera assomos nem impaciências para a criança alheia que lhe puseram nos braços ainda tristes e saudosos do seu fardo amado... e era aquela dedicação pura e heroica, que só agora ela compreendia, de relance, como se lhe fosse lembrada pela mão invisível de Deus. (Almeida, 1898, p. 1)

O mergulho da personagem na densidade da memória se fez possível pela conjugação de elementos sensoriais de várias ordens: o calor da noite, a luz da lua, o movimento preguiçoso da cadeira de balanço. A voz da escravizada participa substancialmente do tom nostálgico da lembrança, indelevelmente associada ao passado constitutivo da mulher que, vale insistir, está confortavelmente sentada numa cadeira de balanço, diante de seu “quintalzinho estreito” (espaço duplamente assinalado pelo aspecto diminuto, mas ainda assim “seu”).

Como Ada, cuja imagem se deixou ver a partir do inconsciente de Rui, a escravizada se presentifica diante da “iaiá”, salta do passado para o presente, a partir das histórias que ela contava e das emoções infantis que elas provocaram, rememoradas num estado de quase transe, entre o sono e o desfalecimento. Para além das histórias narradas, desta vez a mulher burguesa se deixa pensar também na vida e morte da escravizada, não apenas nas funções desempenhadas por ela na cena doméstica de um outro tempo e outro espaço. O exílio, o abandono de seus filhos e de sua terra, a morte em terra estrangeira, nada disso fora objeto de interesse de Tereza até essa noite, em que ela devaneia, rememora, reflete sobre a escravizada como um indivíduo, como se fosse a primeira vez.

Ainda que as histórias sejam constitutivas da infância da personagem e participem de suas memórias mais apreciadas, a lembrança da voz enunciadora das histórias perturba a nostalgia da infância, como um grito perturbando o momento de solidão e silêncio. O resultado é o afastamento voluntário da lembrança incômoda, seu recalque, a substituição do mergulho em si mesma pela fuga, para “salva[r] a sua alma abatida”.

Diferentemente das cenas anteriormente analisadas, nesta não há clausura, mas isolamento, que permite à personagem um momento de introspecção. Nos textos ficcionais das duas escritoras, Gilman e Almeida, a expressão ampla da subjetividade feminina aflora de modo associado a espaços de solidão e ensimesmamento. Na companhia de outros, a mulher é controlada e tolhida; na solidão, ela dá vazão à sua imaginação e memória. Os espaços ganham sentido pelo fato de as mulheres estarem sozinhas. Em outras palavras, o espaço vazio, sem viva alma, é ressignificado pelo olhar dessas mulheres, que enxergam e produzem interação e interlocução a partir da fria materialidade das paredes com que se defrontam. Deixadas a sós, falando com as paredes, essas mulheres produzem sentido a partir do mergulho profundo em suas subjetividades. Em suas obras, Gilman e Almeida amplificam o universo interno feminino, como contraste às limitações do espaço externo — feito de sujeitos que agem como se fossem de pedra e paredes que reagem como se estivessem vivas.

Em ambos os casos, a possibilidade de entregar-se aos seus pensamentos leva as mulheres a confrontarem o que ficou encoberto, escondido: o devaneio insano e a memória conflituosa da escravidão. A representação do isolamento dessas personagens traz para o primeiro plano a riqueza da subjetividade feminina, geralmente silenciada, seja por homens de suas relações pessoais, seja por pressões sociais não individualizadas, seja ainda por si mesmas.

Notas

1. Tradução nossa. Texto original: “In fact, anxieties about space sometimes seem to dominate the literature of both nineteenth-century women and their twentieth-century descendants. [...] Dramatizations of imprisonment and escape are so all-pervasive in nineteenth-century literature by women that we believe they represent a uniquely female tradition in this period. Interestingly, though works in this tradition generally begin by using houses as primary symbols of female imprisonment, they also use much of the other paraphernalia of ‘woman’s place’ to enact their central symbolic drama of enclosure and escape.”
2. No mesmo ano, James Barrie publicou o romance *Peter and Wendy*, que depois viria a ser conhecido apenas pelo nome do garoto que não queria crescer. No seu primeiro capítulo, a senhora Darling (mãe vigilante, mas não autoritária) se imiscui nos pensamentos de seus filhos, organizando-os. O narrador atribui esse interesse por ordenar ou compreender a mente humana às boas mães e aos médicos: “It is the nightly custom of every good mother after her children are asleep to rummage in their minds and put things straight for next morning, repacking into their proper places the many articles that have wandered during the day. [...] I don’t know whether you have ever seen a map of a person’s mind. Doctors sometimes draw maps of other parts of you, and your own map can become intensely interesting, but catch them trying to draw a map of a child’s mind, which is not only confused, but keeps going round all the time.” (BARRIE, James. *Peter and Wendy*. Illustrated by F. D. Bedford. New York: Charles Scribner’s Sons, 1911. p. 8-9. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/26654/pg26654-images.html>. Acesso em 29 out. 2024) Guardadas as profundas diferenças entre o romance inglês e o brasileiro, os dois exemplificam o interesse cada vez maior da Literatura do início do século XX em representar artisticamente o funcionamento da mente humana.
3. Nas citações do conto “O papel de parede amarelo”, usamos a tradução brasileira de Heloísa Seixas. Em rodapé, reproduzimos a versão do conto em inglês, tal qual publicada no periódico *New England Magazine* (a partir da edição crítica organizada por Julie Dock) por supor que, se Almeida teve acesso ao texto de Gilman, ela o leu em periódico. As razões para essa hipótese serão explicadas adiante. No original: “Out of one window I can see the garden, those mysterious deep-shaded arbors, the riotous old-fashioned flowers, and bushes and gnarly trees. / Out of another I get a lovely view of the bay and a little private wharf belonging to the estate. There is a beautiful shaded lane that runs down there from the house. I always fancy I see people walking in these numerous paths and arbors, but John has cautioned me not to give way to fancy in the least. He says that with my imaginative power and habit of story-making, a nervous weakness like mine is sure to lead to all manner of excited fancies, and that I ought to use my will and good sense to check the tendency. So I try. / I think sometimes that if I were only well enough to write a little it would relieve the press of ideas and rest me. (Gilman, 1892, *apud* Dock, 1998, p. 32)
4. No original: “And dear John gathered me up in his arms, and just carried me upstairs and laid me on the bed, and sat by me and read to me till it tired my head. / He said I was his darling and his comfort and all he had, and that I must take care of myself for his sake, and keep well.” (Gilman, 1892, *apud* Dock, 1998, p. 35).

5. No original: “I really have discovered something at last. / Through watching so much at night, when it changes so, I have finally found out. / The front pattern does move—and no wonder! The woman behind shakes it! / Sometimes I think there are a great many women behind, and sometimes only one, and she crawls around fast, and her crawling shakes it all over. / Then in the very bright spots she keeps still, and in the very shady spots she just takes hold of the bars and shakes them hard. [...] As soon as it was moonlight and that poor thing began to crawl and shake the pattern, I got up and ran to help her. / I pulled and she shook, I shook and she pulled, and before morning we had peeled off yards of that paper (Gilman, 1892, *apud* Dock, 1998, p. 39-40)
6. No original: “I don’t like to look out of the windows even—there are so many of those creeping women, and they creep so fast. / I wonder if they all come out of that wall-paper as I did?” (Gilman, 1892, *apud* Dock, 1998, p. 41)

DATA AVAILABILITY STATEMENT: Research data available in the text.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. No muro. *O paiz*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 4842, 6 jan. 1898. p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/178691_02/19670. Acesso em: 4 nov. 2024.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2441>. Acesso em: 04 nov. 2024.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Cruel amor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1911.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Cruel amor*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1928.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi e Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DOCK, Julie Bates. *Charlotte Perkins Gilman’s “The yellow wall-paper” and the history of its publication and reception: a critical edition and documentary casebook*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1998.
- GILMAN, Charlotte Perkins. The yellow wall-paper [1892]. In: DOCK, Julie Bates. *Charlotte Perkins Gilman’s “The yellow wall-paper” and the history of its publication and reception: a critical edition and documentary casebook*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1998. pp. 29-42.
- GILMAN, Charlotte Perkins. O papel de parede amarelo. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outras histórias*. Seleção, tradução e apresentação: Heloísa Seixas. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021. pp. 127-155.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Introduction by Lisa Appignanesi. New Haven and London: Yale University Press, 2020.
- LUCA, Tania Regina de; MARTINS, Milena Ribeiro. Do lar à rua: a construção de uma cronista. In: LUCA, Tania Regina de; MARTINS, Milena Ribeiro (orgs.). *Júlia Lopes de Almeida em O Paiz: 1884 a 1905*. Campinas-SP: Editora FE-Unicamp, 2024. pp. 09-52. Disponível em: https://editora.fe.unicamp.br/index.php/fe/catalog/book/julia_lopes-A. Acesso em 20 fev. 2025.

Data de submissão: 16/11/2024

Data de aceite: 12/02/2025

Editoras Convidadas: Alinne Balduino P. Fernandes, Melissa Sihra