



Aproximações temáticas e estruturais em *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, e *O papel de parede amarelo* (1892), de Charlotte Perkins Gilman

Thematic and Structural Approaches in O Homem (1887), by Aluísio Azevedo, and The Yellow Wallpaper (1892), by Charlotte Perkins Gilman

Mayara Peixoto

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais/ Brasil

peixoto.mayara@letras.ufjf.br

<http://orcid.org/0000-0002-3451-0100>

Bruna de Freitas

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais/ Brasil

brunamontes_@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8101-4161>

Resumo: Este artigo tenciona desenvolver uma leitura comparativa quanto aos métodos de composição da personagem feminina na prosa de ficção do fim do século XIX, aproximando dois autores de diferentes contextos: Aluísio Azevedo, brasileiro, vinculado ao naturalismo; e Charlotte Perkins Gilman, estadunidense, ativista pelos direitos das mulheres. Para tanto, valemo-nos do aporte teórico de Candido (2014), de alguns instrumentos da leitura intertextual aqui abordada a partir de Allen (2006) e Riffaterre (1980; 1987), e também do estudo de Ambra *et al.* (2018) para auxiliar na compreensão da histeria, reconhecida como tópos comum aos textos literários em questão.

Palavras-chave: Aluísio Azevedo; Charlotte Perkins Gilman; Histeria; Século XIX; Teoria da Intertextualidade.

Abstract: This article intends to develop a comparative reading about the methods of the composition of the female character in the prose of fiction of the end of the 19th century, bringing together two authors from different contexts: Aluísio Azevedo, a Brazilian Naturalist, and Charlotte Perkins Gilman, a US-American women's rights activist. To do so, we will present the theoretical studies of Candido (2014), some intertextual approaches such as those argued by Allen (2006) and Riffaterre (1980; 1987) as well as the study

of Ambra *et al.* (2018) that might help in the understanding of hysteria, recognized as a common topos in the analyzed literary texts.

Keywords: Aluísio Azevedo; Charlotte Perkins Gilman; Hysteria; 19th century; Intertextuality theory.

1 Introdução

A reflexão que ora se desenvolve tem origem em uma investigação sobre a teoria da intertextualidade e busca dar uma contribuição para esse campo de estudo, tomando como ponto de referência a criação do termo por Julia Kristeva (1941–) ao combinar as teorias de Bakhtin e Saussure (ALLEN, 2006, p. 11). A despeito da crítica que Paulo Bezerra (2018, p. XII) faz ao posicionamento de Kristeva ante à produção intelectual de Bakhtin — em cujo mérito não interessa, no momento, entrar —, é inegável que a noção de intertextualidade permitiu a operacionalização de reflexões importantes para a teoria da literatura desde as primeiras décadas do século XX.

A obra inicialmente consultada (ALLEN, 2006) traz um panorama geral das diferentes correntes que compõem a teoria da intertextualidade. A partir dela, apresentaremos algumas noções preliminares que orientaram tanto a escolha dos objetos literários como o caminho pelo qual optamos para abordá-los.

Ao acompanharmos o estudo de Allen sobre a intertextualidade, somos apresentadas aos pressupostos teóricos de cada momento filosófico dentro do qual o termo tem relevância, tais como as teorias do estruturalismo, pós-estruturalismo, semiótica, desconstrutivismo, pós-colonialismo, marxismo, feminismo e psicanálise. Allen apresenta exemplos de textos culturais e literários e foca em mostrar como o termo apresenta grande variedade de interpretações e é definido de forma muito ampla, o que acaba por fazer parecer que, ao trazermos a ideia de intertextualidade para uma análise, estamos tratando de um termo transparente e comumente entendido — o que não é verdade, haja vista as múltiplas acepções que ele pode assumir a depender da base teórica sobre a qual se funda.

Nas explicações iniciais, encontramos a seguinte passagem, em que o autor, comentando a respeito da noção saussuriana de “signo diferencial” e sua importância para a compreensão do signo linguístico como uma unidade

relacional, chama a atenção para os diferentes elementos discursivos a partir dos quais podem-se estabelecer as relações intertextuais em se tratando do texto literário:

autores de obras literárias não selecionam apenas palavras de um sistema de linguagem, eles selecionam enredos, traços genéricos, aspectos de personagem, imagens, formas de narrar, até mesmo frases e sentenças de textos literários anteriores e da tradição literária. (ALLEN, 2006, p. 11, tradução nossa)¹

A enumeração desses elementos, quando olhamos para os dois textos literários a serem comparados neste artigo — a saber, o romance *O homem* (2005 [1887]), de Aluísio Azevedo, e o conto *O papel de parede amarelo*² (2015 [1892]), de Charlotte Perkins Gilman —, ativam nossa percepção quanto aos aspectos comuns localizados nas duas narrativas que, lidas em sua relação com o tópos da histeria, apresentam semelhanças quanto a seus personagens e enredos. Allen (2006, p. 37) aponta que “os textos não têm unidade ou significado unificado por si próprios, eles estão completamente conectados aos processos culturais e sociais em curso”³: os textos que aqui analisamos pertencem a processos sociais relativamente análogos ao considerarmos a época — são ambos escritos no fim do século XIX. Tal analogia também se verifica na representação de suas personagens femininas, que padecem de “histeria” devido a fatores que serão analisados, nos tópicos seguintes, a partir dos dados textuais.

Compreendendo a relevância dos dados sócio-históricos para a abordagem do texto literário, evocamos os apontamentos de Lukács (1965) a respeito da “ciência da história” tal como a compreendiam Marx e Engels, para conduzir nossa reflexão a respeito do contexto a partir do qual produziram os autores em que nos detivemos:

¹ “Authors of literary works do not just select words from a language system, they select plots, generic features, aspects of character, images, ways of narrating, even phrases and sentences from previous literary texts and from the literary tradition”. Daqui em diante, todas as traduções serão propostas pelas autoras, salvo indicação contrária.

² No original, *The yellow wallpaper*, de 1892. Neste artigo, usaremos a tradução para português do tradutor e professor José Manuel Lopes, que está devidamente referenciada ao longo do texto e nas referências pós-textuais. Seu uso será explicado a seguir na análise do texto.

³ “Texts have no unity or unified meaning on their own, they are thoroughly connected to on-going cultural and social processes”.

[...] o sistema marxista — em nítido contraste com a moderna filosofia burguesa — não se desliga jamais do processo unitário da história. Segundo Marx e Engels, só existe uma ciência unitária: a ciência da história, que concebe a evolução da natureza, da sociedade, do pensamento, etc., como um processo histórico único, procurando descobrir deste processo as leis gerais e as leis particulares (isto é, aquelas que são específicas de determinados períodos) (LUKÁCS, 1965, p. 12)

Recorrendo a diferentes fontes, fizemos um levantamento de dados a respeito de Aluísio Azevedo e Charlotte Perkins Gilman. No caso de Azevedo, encontramos, na *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (1976), as seguintes considerações sob o título “Aluísio Azevedo e os principais naturalistas”:

Seja como for, nos seus altos e baixos, Aluísio foi expoente de nossa ficção urbana nos moldes do tempo. O hábil tracejador de caricaturas nas folhas políticas do Rio precedeu o autor do *Mulato* e ensinou-lhe a arte da linha grossa que deforma o corpo e o gesto e perfaz a técnica do *tipo*, inerente à concepção naturalista da personagem. (BOSI, 1976, p. 208, grifos do autor).

Considerando esse atributo identificado por Bosi na obra ficcional de Azevedo, buscaremos compreender a personagem Madá como essa personagem *tipo*, em que se “deformou o corpo e o gesto” para oferecer uma caricatura da mulher de classe média-alta da época e seus padecimentos psicossomáticos, apresentados em uma chave erotizante. O estudo de Mendes e Camello (2019) a respeito do romance de Azevedo como *best-seller* erótico traz uma detalhada ambientação do momento de publicação do romance. Chamou-nos a atenção o fato de ele ter sido divulgado sob os seguintes nomes alternativos: *A filha do Conselheiro* e, também, *Magdá*, escolhas que acentuam o fato de ele pertencer a um filão de publicações conhecido como “livros para homens”, mas sob o disfarce de “estudo de caso”. Isso é evidenciado na advertência que abre o livro, em que o autor declara abertamente sua vinculação “científica” ao naturalismo. É também interessante notar que este romance consolidou Aluísio Azevedo como escritor profissional, valendo-lhe um contrato com uma livraria que também comprou os direitos de publicação de toda a sua obra (MENDES; CAMELLO, 2019). A narrativa protagonizada por Madá, afinal, intitula-se

O homem (1887), e traz a história de uma jovem em sua vida doméstica e social que tem por cenário inicial uma “boa casa na praia de Botafogo” (AZEVEDO, 2005, v. 2, p. 11). Mais dados sobre o desenvolvimento da personagem no enredo do romance serão detalhados ao longo do texto.

Quanto à outra autora em questão, Charlotte Anna Perkins Gilman (1860–1935), conta-se, a partir de Drabble (2000, p. 408), que nasceu em Connecticut e foi uma jornalista e feminista estadunidense. Gilman não foi somente uma ativista do movimento feminista, mas também uma renomada intelectual que defendia os direitos das mulheres e a emancipação feminina. Consolidou-se como uma das principais teóricas do movimento nos Estados Unidos e escreveu textos de não ficção como *Mulheres e Economia* (1898), *Sobre as crianças*⁴ (1900) e *A casa: seu trabalho e influência*⁵ (1903). A partir de extensa pesquisa, os livros da autora buscavam promover a independência econômica das mulheres e a reflexão sobre a divisão do trabalho doméstico entre homens e mulheres.

Faz-se importante citar que Charlotte sofreu perdas significativas em sua vida pessoal, passando por inúmeros momentos de grande sofrimento até tirar sua própria vida em 1935. Um desses momentos se deu quando, após casar-se pela primeira vez, começou a apresentar sintomas de depressão muito fortes e, aconselhada por seu marido na época, consultou-se com um conhecido neurologista da Filadélfia, conhecido por tratar “doenças nervosas femininas”. Para seu tratamento, o então especialista recomendou repouso prolongado na cama e, após tal medida, um retorno ao seu trabalho como mãe e esposa (GILMAN, 2014). Tal passagem da vida de Charlotte é relevante para a compreensão de seu conto *O papel de parede amarelo*. Publicado em maio de 1892, na *New England Magazine*, o conto é um de seus escritos mais conhecidos (DRABBLE, 2000, p. 408). Nota-se, ao conhecer um pouco sobre a vida da autora, que os acontecimentos pelos quais a personagem sem nome passa no conto assemelham-se muito ao que Charlotte viveu em sua própria vida.

Considerando devidamente o dado biográfico, chamamos a atenção para as definições propostas por Candido (2014) a respeito da personagem de ficção. Inicialmente, pontuamos sua defesa de que

⁴ Tradução nossa. No original, *Concerning Children* (1900).

⁵ Tradução nossa. No original, *The Home: Its Work and Influence* (1903).

o desejo de ser fiel ao real como um dos elementos básicos na criação da personagem [...] oscila entre dois pólos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária. (CANDIDO, 2014, p. 17)

Ela sustentará uma aproximação entre os dados autobiográficos da autora e os da elaboração das personagens do conto.

Narrado em primeira pessoa a partir da perspectiva de uma jovem mulher, esposa e mãe, *O papel de parede amarelo* é um conto no qual a personagem, através do uso de seu diário, escreve sobre o período de tempo que passou, isolada de pessoas do seu convívio, dentro de uma mansão colonial no interior para curar uma doença definida no texto como “[...] uma temporária depressão nervosa — uma ligeira tendência histérica” (GILMAN, 2015 [1892], não paginado). Monitorada por uma enfermeira e sob os cuidados autoritários de seu médico e também marido John, a personagem sem nome ficará confinada dentro de um quarto cujo papel de parede, amarelo e sujo, começa a aborrecê-la profundamente com o passar do tempo. Após perceber padrões de cor e cheiro terríveis naquele papel, o conto segue narrando as descobertas e processos da personagem que, eventualmente, verá figuras de mulheres presas por detrás dos padrões do papel de parede. Tal percepção poderá levar o leitor à conclusão de que aquele papel também representa o papel social das mulheres. A história termina quando a personagem é levada à loucura por conta de seu isolamento e, para Drabble (2000, p. 408), podemos ler esse texto em duas chaves: como uma simples história de terror, ou como um texto feminista. Pensá-las simultaneamente amplia suas possibilidades expressivas.

Um dos aspectos textuais considerados para a presente análise se refere à forma como a autora e o autor convencionalizam suas personagens de ficção — o que, segundo Candido (2014), corresponde a “uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, dum existência” (CANDIDO, 2014, p. 75). Devido à limitação de traços de uma personagem imposta pela natureza do texto ficcional — em oposição às pessoas reais, sujeitos complexos por suas múltiplas características em constante transformação — é que Candido afirma que “os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos” (CANDIDO, 2014, p. 78). Isso posto, vale a

pena ressaltar, ainda, que as diferentes formas de apresentação dos textos ficcionais aqui analisados também constituem um traço relevante para o estabelecimento de uma relação entre eles: o romance de Azevedo, compreendido seja sob a forma de “estudo de caso” ou de “folhetim erótico”, terá implicações específicas para a caracterização da personagem quando comparado ao conto de Gilman, cuja forma simula as páginas de um diário.

Antes de avançarmos nesse sentido, faz-se mister mencionar as investigações de Michael Riffaterre (1924–2006) no campo da intertextualidade, que é a contribuição teórica que mobilizamos para esta análise. Ela nos interessa em especial no que tange aos estudos da *silepse* como o signo literário por excelência (RIFFATERRE, 1980) e suas aplicações na análise do intertextual inconsciente (RIFFATERRE, 1987). Tais estudos orientam a compreensão paralela dos processos de significância de duas palavras-chave emblemáticas para a análise que propomos dos textos literários: a palavra “homem”, para o romance de Azevedo; e a palavra “papel”, para o conto de Gilman. Além disso, buscaremos entender como a análise dessas duas palavras subsidia a compreensão da “histeria”, tópos comum a eles.

Riffaterre (1980) compreende a *silepse* como “uma palavra entendida de duas maneiras diferentes ao mesmo tempo, como significado e como significância” (RIFFATERRE, 1980, p. 627)⁶. Por conta disso, o autor a define como “o signo literário por excelência”, uma vez que ela resume a dualidade da mensagem do texto em suas faces semântica e semiótica. Tal definição corrobora a tese do autor de que “[...] um dos componentes básicos da literariedade de um texto [...] é que o texto não é simplesmente uma sequência de palavras organizadas como sintagmas, mas uma sequência de pressupostos”⁷ (RIFFATERRE, 1980, p. 627). Ou seja, cada elemento lexical na escrita literária é como a ponta de um iceberg, e a cada palavra do texto subjaz um intertextual inconsciente, outro conceito de Riffaterre (1987) do qual lançaremos mão a fim de complementar a base teórica mobilizada para a análise aqui pretendida.

Riffaterre diferencia o intertexto da alusão ou da citação quando alerta que estas são formas de identificação entre textos que acontecem de forma aleatória, pois dependem da cultura do leitor; ao passo que a relação do texto

⁶ “a word understood in two different ways at once, as meaning and as significance”.

⁷ “one of the basic components of a text’s literariness [...] is that the text is not simply a sequence of words organized as syntagms but a sequence of presuppositions”.

com os seus pressupostos ocorre de forma obrigatória, pois depende apenas de sua competência linguística. A silepse geraria, inclusive, novas silepses:

Silepse é um tropo que consiste na presença simultânea de dois significados para uma palavra. Eu modifico esta definição assim: o significado requerido pelo contexto reprime aquele incompatível com aquele contexto. A repressão, no entanto, acarreta uma compensação: gera um sintagma ou mesmo um texto em que o sentido recalcado reaparece sob várias formas (adjetivos, paráfrases ou novas silepses) [...] (RIFFATERRE, 1987, p. 375)⁸

Dessa forma, para Riffaterre (1987, p. 375), a silepse enquanto tropo nos fornece um meio efetivo de adaptação do conceito psicanalítico de condensação⁹ (*Verdichtung* em Freud) para a análise literária. A seguir, usaremos o intertextual inconsciente condensado nas palavras “homem” e “papel” a partir do conceito de silepse (RIFFATERRE, 1980; 1987), analisando citações representativas da forma como os autores convencionalizam (CANDIDO, 2014) suas personagens, a fim de identificar aspectos discursivamente convergentes entre os dois textos literários que atuam também na caracterização da já mencionada “histeria”.

2 Silepse e intertextual inconsciente em *O homem*, de Aluísio Azevedo, e *O papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman

A seleção dos textos literários aqui analisados levou em conta alguns aspectos semelhantes observados nas duas prosas de ficção. Estes se referem, num primeiro momento, aos elementos do texto narrativo, tais como enredo,

⁸ “Syllepsis is a trope consisting in the simultaneous presence of two meanings for one word. I modify this definition thus: the meaning required by the context represses the one incompatible with that context. Repression, however, entails a compensation: it generates a syntagm or even a text in which the repressed meaning reappears in various guises (adjectives, paraphrases, or new syllepses [...]).”

⁹ Julia Kristeva (2010), tratando dos três tipos de representação a partir dos quais se constitui o discurso analítico, menciona a “representação dos afetos” como “inscrições psíquicas móveis, submetidas aos processos primários de ‘deslocamento’ e ‘condensação’, e que chamei ‘semióticas’ por oposição às representações ‘simbólicas’ próprias ou consecutivas ao sistema da língua” (KRISTEVA, 2010, p. 13–14). Isso nos remete ao que Riffaterre (1980; 1987) afirma a respeito da relação entre a silepse e a *Verdichtung* freudiana, bem como à sua concepção de “significância”.

tempo, espaço e personagens. A partir do que se constatou após a leitura das narrativas, centramos nossa análise nas personagens, mas buscamos abarcar, ainda, outros elementos que poderiam contribuir para a expansão de uma análise comparativa entre *O homem* e *O papel de parede amarelo*. Consideramos a época em que os textos foram escritos — levando em conta dados históricos relevantes do período em que foram publicados — e alguns dados biográficos, quando estes nos pareceram relevantes.

As análises serão apresentadas de maneira independente, pois os casos de silepse que verificaremos estão circunscritos aos seus respectivos textos. Acreditamos que a aproximação de dois autores situados no fim do século XIX e seus diferentes métodos de composição de personagens femininas pode render frutos para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a histeria como uma questão psíquica humana e suas relações com a condição da mulher. O fato de ambos os textos tematizarem-na de forma explícita foi um critério decisivo para sua seleção.

O primeiro caso de silepse que abordamos está em *O papel de parede amarelo*. A análise de Giavenchio, Borges e Carrijo (2019) sobre o conto propõe a identificação de uma “mulher” por trás do papel — nesse caso, a própria autora, Charlotte P. Gilman. Para além da forma metafórica, já apontada anteriormente, busca-se compreender a leitura literal e a leitura figurada da palavra “papel”, presente no título e em reiteradas ocorrências ao longo do conto, que pode ser feita tomando a silepse como signo literário (RIFFATERRE, 1980), uma vez que as “possibilidades de leitura do conto como crítica e denúncia da realidade a qual estavam submetidas as mulheres” (GIAVENCHIO; BORGES; CARRIJO, 2019, p. 199) são indispensáveis para o entendimento de nosso próprio estudo.

A respeito do aspecto textual do conto de Gilman que se levou em consideração para a análise aqui pretendida — a ambiguidade da palavra “papel” — reiteramos que partimos, em nossa análise, do texto traduzido. O primeiro contato com *O papel de parede amarelo* em língua portuguesa provocou uma leitura que relacionava diretamente a figuração do “papel” de parede com o “papel” social desempenhado pela mulher. Ressaltamos, contudo, que tal ambiguidade não se verificaria na língua original em que o texto foi escrito, uma vez que o “papel social”, em língua inglesa, é compreendido através da palavra “role”. As camadas adicionais proporcionadas pela tradução geram, portanto, silepses que não estariam previstas ao considerarmos apenas o texto original.

Ao modificarmos o sentido da palavra “papel” a partir do texto traduzido, e cientes de que são necessários pressupostos que permitam uma leitura alheia ao conto original, nos valem, aqui, da concepção de tradução e do conceito de “traduzibilidade” em Walter Benjamin (2008) no livro *A tarefa do tradutor*. No texto, o crítico elabora que a tradução é, antes de tudo, uma forma; e, como forma, discutir a “traduzibilidade” de uma obra estaria suscetível a duas interpretações: a primeira é a de que jamais se encontrará, dentre todos os leitores daquele texto, um “tradutor acessível”; e a segunda — segundo ele, a mais apropriada — “pergunta-se se a natureza da obra permite uma tradução” (BENJAMIN, 2008, p. 25). Isso implicaria no fato de que

a traduzibilidade ser própria de certas obras não significa que a sua tradução lhes seja necessária e essencial, mas sim que um determinado significado, existente na essência do original, se expressa através da sua traduzibilidade. (BENJAMIN, 2008, p. 27)

A proposta de uma tradução do texto original parte da premissa de comparar o texto original a partir do campo semântico que se revela na tradução para o português, na traduzibilidade da obra (BENJAMIN, 2008). Para permitir a análise do inconsciente intertextual e das silepses que decorrem a seguir, consideramos que o leitor brasileiro tem acesso a traduções em língua portuguesa e as lê preferencialmente, o que faz com que o efeito de sentido que obtemos na análise que pretendemos fazer seja possível no texto traduzido. Além disso, as palavras-chave que aparecem em nossa análise textual abrem e abrangem o inconsciente intertextual a partir do texto traduzido, posição que pode ser defendida a partir do que estabelece Benjamin (2008, p. 27) quando afirma que

a tradução é posterior ao original e, como os tradutores destinados nunca as encontram na época da sua formação e nascimento, a tradução indica, no caso das obras importantes, a fase em que se prolonga e continua a vida destas.

Ele defende, por sua vez, não somente que a tradução carrega uma mensagem, mas também prolonga e sustenta a vida do texto original.

Outrossim, Benjamin critica a ideia de que regressar à tradicional teoria de tradução, que visa “preservar o parentesco das línguas” (BENJAMIN, 2008, p. 30), não necessariamente transmite a(s) ideia(s)

possível(eis) na língua alvo, que, na tentativa de atingir uma suposta exatidão na trivial substituição de palavras, deixa escapar que só se compreende a verdadeira relação entre original e tradução quando se compreende que “nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original”, uma vez que o original “se modifica necessariamente na sua ‘sobrevivência’, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida” (BENJAMIN, 2008, p. 30).

Buscamos relacionar os pressupostos benjaminianos sobre a tradução aos de Riffaterre (1980), quando ele afirma que a dualidade da mensagem de alguma palavra no texto — no caso do conto, a palavra “papel” — é a própria compreensão da silepse. Aplicando esse conceito no entendimento duplo da palavra “papel”, pode-se ler, simultaneamente, seu sentido literal — ou primário — enquanto substantivo masculino definido como “substância constituída por elementos fibrosos, principalmente de origem vegetal, unidos entre si, formando uma pasta que se faz secar sob a forma de folhas finas, utilizadas para diversos fins: escrever, imprimir, embrulhar”, conforme a primeira definição disponível no Michaelis (Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa)¹⁰; e, ao mesmo tempo, seu sentido figurativo — como vemos na quinta definição da mesma entrada de dicionário — que propõe “papel” como “atribuições ou funções que alguém tem em uma organização, na sociedade, em um relacionamento”.

Se o sentido figurativo — secundário — é diferente e incompatível com o sentido literal — primário —, entendemos também que ambos são amarrados, ou seja, o segundo sentido é como o reverso do primeiro (RIFFATERRE, 1987) — o papel como “material” e o papel como “função”. Além disso, a metáfora compreendida a partir da palavra “papel”, aqui, não é necessariamente o que vai causar a indecidibilidade do sentido — ou seja, não conseguiremos selecionar um em detrimento do outro —, pois a presença dessa ambiguidade é a definição de silepse por excelência. Assim, a palavra “papel” não é colocada como uma imagem, símbolo ou metáfora, mas como uma incorporação de estruturas — que funciona apenas dentro do campo semântico do texto traduzido, vale reiterar.

¹⁰ Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/papel/>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

As faces semântica e semiótica da palavra “papel” podem ser observadas no trecho abaixo, no qual a personagem descreve a aparência do papel de parede ao olhá-lo pela primeira vez:

A cor é já suficientemente horrorosa, e suficientemente fugidia, e suficientemente desesperante, mas o padrão é uma tortura.

Pensamos que já o dominamos, mas, ao avançarmos mais na sua sequência, este executa um salto mortal e faz-nos voltar ao princípio. Dá-nos um estalo na cara, atira-nos ao chão e pisa-nos. É como um pesadelo.

O padrão exterior é de um florido de arabescos, que nos lembram um fungo. Se pudermos imaginar um cogumelo venenoso com articulações, uma fila interminável de cogumelos venenosos, desabrochando, crescendo em infinitas convulsões — bem, é algo assim. (GILMAN, 2015 [1892], não paginado)

Ao nos apropriarmos do sentido figurativo de “papel”, a leitura da citação acima muda e abre novas possibilidades interpretativas. Se o papel de parede é desesperante o suficiente e o padrão uma tortura, podemos transpor esse sentido para, também, o papel da mulher na sociedade — desesperante e uma tortura —, levando em conta que o desempenhar dessas atribuições é “suficientemente horroroso” e não agrada à personagem. Assim, se estamos tratando, no sentido figurativo, do papel social da mulher, a crítica de Gilman denunciaria a falácia do entendimento de uma mulher a respeito do que ela precisa fazer, uma vez que é a própria condição de mulher que vai, de novo, lhe dar um estalo na cara, atirá-la ao chão e pisá-la, o que é definido como um verdadeiro pesadelo. Essa leitura ainda sugeriria que esse papel da mulher é como um fungo, numa metáfora que diz que ele é venenoso nas articulações, interminável, pois a cada dia mais cogumelos — isto é, mais funções a serem desempenhadas pela mulher — “desabrocham” e “crescem”, de formas infinitas (convulsões), que vão se adaptando para atender às novas demandas da sociedade.

Em outro momento da narrativa, Gilman estende a descrição do papel de parede para o sentido do olfato, como um cheiro que ela sempre sente, não importa aonde vá:

Mesmo quando monto a cavalo, se voltar subitamente a cabeça e o surpreender — aí está esse cheiro!

Trata-se de um odor tão peculiar! Tenho passado horas a tentar analisá-lo, para saber ao que cheira.

Não é mau — a princípio — e é muito suave, mas é o odor mais sutil e persistente que alguma vez conheci. (GILMAN, 2015 [1892], não paginado)

Nesse momento, a personagem sem nome narra a persistência do odor do papel de parede amarelo em todas as suas atividades do dia a dia. Não importava o tipo de atividade que ela fazia ou o local da casa onde ela se encontrava: o cheiro era contínuo e repetitivo e, apesar de suave, persistente; apesar de sutil, peculiar. O que mais chama a atenção é, sobretudo, a obstinação da personagem para desvendar os mistérios do papel de parede — um protagonismo que, ainda que reprimido, não pode ser observado na personagem Madá de Aluísio Azevedo. Não conseguindo distingui-lo e decifrá-lo a partir da visão, o uso das percepções olfativas aponta para uma análise ainda mais aprofundada. A protagonista vai aperfeiçoando sua percepção como um movimento de decifração de si mesma (GIAVENCHIO; BORGES; CARRIJO, 2019), e quanto mais ela se debruça na investigação sobre o papel literal, mais consciência ela passa a ter sobre si no papel figurativo, o que faz com que comece a duvidar das reais intenções de seu marido quando ele toma as primeiras medidas a respeito de sua condição de saúde.

O marido da protagonista tem nome: John, em sua descrição, pode ser entendido principalmente como um médico prático e cético (GILMAN, 2015 [1892]) que leva a personagem para a mansão onde o conto se passa. A casa foi alugada como uma estada de veraneio mas, ao longo da narrativa, percebemos que, na verdade, John tinha intenções a princípio veladas. A personagem sem nome apresenta John como médico antes de qualquer outra palavra que o qualifique. Tal definição se dá por conta de um receio da protagonista em relação ao ofício do marido: mesmo que ainda não tenha do que desconfiar no início da estada na mansão, ela suspeita que um dos motivos impedidores de sua melhora é, justamente, o fato de o marido ser médico e, enquanto médico, não acreditar que ela está doente:

O John é médico e talvez (não o diria a ninguém, é claro, mas isto é papel morto e um grande alívio para o meu estado de espírito) — talvez seja essa uma razão para que eu não melhore mais rapidamente. (GILMAN, 2015 [1892], não paginado)

Destacamos neste trecho o uso dos parênteses quando a personagem sem nome relata que não diria o que estava prestes a dizer a ninguém, apenas a um “papel morto” — o diário em si —, e que isso lhe proporcionava grande alívio. A personagem mostra, a partir desse anúncio para sua eu do futuro quando for ler novamente esta entrada de diário, a diferença que se põe quando uma mulher escolhe entre falar ou escrever. Ela sabe que falar contra um homem, discordando dele, causa implicações muito severas para uma mulher. Por outro lado, quando opta por escrever em papel, a protagonista também sabe que, caso haja implicações pelo que escreveu, elas seriam menos graves do que se tivesse falado; afinal, seu diário é papel morto, o que está escrito prescreve após o último ponto final. E, assim, seu papel social é, simultaneamente, também morto.

No mesmo sentido, a privação de encontros com amigos, também imposta por seu marido, vem justamente da necessidade de controle sobre sua fala. A protagonista conta, ainda, com um irmão médico e um médico fora da família — todos homens —, que também a acompanham. Percebe-se claramente, assim, que há um poder médico (GIAVENCHIO; BORGES; CARRIJO, 2019) muito intenso sobre sua condição, além de uma medicalização forçada relatada pela personagem. É inegável, portanto, interpretar tais decisões como formas de violência e de controle exercidas pela sociedade patriarcal sobre a mulher, conduzidas no conto pelas figuras dos três médicos homens simultaneamente:

Se um médico de grande reputação, para mais um marido, convence amigos e familiares que nada de grave se passa realmente conosco senão uma temporária depressão nervosa — uma ligeira tendência histérica — que poderá uma pessoa fazer? (GILMAN, 2015 [1892], não paginado)

Diante desse questionamento, a protagonista entende que, se em sua condição de mulher não consegue discutir de igual para igual com um homem — quanto mais um homem com uma profissão de prestígio social — a saída para ela é, portanto, libertar essa mulher presa no e através do papel, escrever para si novas possibilidades, tornar o diário sua ferramenta de resistência — uma vez que até mesmo o ato da escrita estava proibido por recomendação médica.

Ao elaborar sua condição através da linguagem, a mulher liberta na escrita da protagonista é, ao mesmo tempo, a manifestação fantasmagórica que ela vê atrás do papel de parede e os próprios papéis dentro dos quais as mulheres estão presas e obrigadas a desempenhar socialmente. Observemos uma passagem na qual a protagonista se dá conta da existência de uma figura de mulher no papel de parede:

Durante muito tempo nunca me dei conta desse esbatido padrão de fundo que aparecia por detrás, mas agora tenho quase a certeza de que se trata uma mulher.

Durante o dia ela é discreta, calada. Imagino que seja o padrão o que a mantém tão quieta. É tão intrigante. Mantém-me também calada durante horas. (GILMAN, 2015 [1892], não paginado)

O que intriga a protagonista é, sobretudo, o fato de o padrão manter a mulher discreta e, conseqüentemente, quieta. A silepse na palavra “padrão”, aqui, amplia os níveis interpretativos para compreender tanto o padrão do papel de parede como o padrão do papel de mulher que, à luz do dia, não se movimenta da mesma forma como se movimenta à noite, quando está fora do radar e dos olhares das pessoas — olhares estes como os da própria sociedade. Aqui, o papel da mulher e a mulher no papel se esbarram e a ambigüidade é o próprio signo literário (RIFFATERRE, 1987):

Ao observá-lo à noite, quando muda tanto, acabei por descobri-lo.

O padrão exterior mexe-se, de facto — e não admira! A mulher, por detrás dele, abana-o!

Por vezes, há uma grande quantidade de mulheres, por detrás; outras, apenas uma, e ela rasteja rapidamente e o seu rastejar faz tremer todo o papel. (GILMAN, 2015 [1892], não paginado)

Quanto ao romance de Aluísio Azevedo, nomeado *O homem* em sua publicação, em 1887, chama-nos a atenção, primeiramente, o fato de que ele se inicia com uma descrição da personagem Madá, tal como se lê no excerto a seguir:

Madalena, ou simplesmente Madá, como em família tratavam a filha do Sr. Conselheiro Pinto Marques, estava, havia duas horas, estendida num divã do salão de seu pai, toda vestida de preto, sozinha, muito aborrecida, a cismar em coisa nenhuma; a cabeça apoiada em um dos braços, cujo cotovelo ficava numa almofada de cetim branco bordada

a ouro; e a seus pés, esquecido sobre um tapete de pelos de urso da Sibéria, um livro que ela tentara ler e sem dúvida lhe tinha escapado das mãos insensivelmente (AZEVEDO, 2005 [1887], p. 11).

O que, numa primeira leitura, pareceu-nos no mínimo curioso — o fato de o enredo do romance chamado “O homem” orbitar ao redor de uma figura feminina —, foi elucidado na consulta ao já mencionado estudo de Mendes e Camello (2019), quando comentam os títulos sob os quais o romance começou a ser divulgado para o grande público. Diz-se no artigo que se optou, afinal, por “O homem” por ser este “um título mais austero que retirava o foco da personagem feminina, sem perder o sentido da carnalidade” (MENDES; CAMELLO, 2019, p. 70), tendo em vista o fracasso de crítica que foi o romance *Filomena Borges*, publicado em 1884. Essa escolha reitera uma adoção, consciente ou não, da perspectiva masculina sobre a mulher — contrastando com a autoanálise observada no conto de Gilman. O fato de a personagem estar “estendida num divã” na cena inicial também não deve passar despercebido. Eis o segundo caso de silepse que nos interessa.

O acesso ao histórico das opções lexicais para nomear o título do romance é significativo: a referência intercambiável entre “a mulher” e “o homem” nos lembra a definição de Riffaterre (1980) do “tipo complementar” de intertextualidade, em que se compreende que “[...] todo signo tem um reverso e um anverso; o leitor é obrigado a interpretar o texto como o negativo, no sentido fotográfico, de seu intertexto”¹¹ (RIFFATERRE, 1980, p. 627) — em que pese a consideração do par mulher-homem como “opostos complementares”, noção que faz sentido dentro dos processos culturais e sociais do século XIX, mas que vem sendo relativizada pelos estudos contemporâneos de gênero e sexualidade.

Outras noções concernentes à condição da mulher, também circunscritas ao seu momento histórico, aparecem, a seguir, em uma cena do romance em que conversam o pai de Madá, o Conselheiro, e o Dr. Lobão, médico da família — núcleo de personagens masculinos equiparável ao do “poder médico” localizado no conto de Gilman. Eles desempenham, no enredo, funções típicas do masculino de classe média-alta: o pai estabeleceu uma interdição afetiva ao esconder a identidade de seu filho bastardo, Fernando,

¹¹ “Every sign has a reverse and an obverse; the reader is forced to interpret the text as the negative, in the photographic sense, of its intertext”.

com o qual Madá cresceu e com quem trocou juras de futura felicidade conjugal. Deste imbróglio decorre seu sofrimento psíquico. O Dr. Lobão é o médico da família, personagem que encarna o tipo do “homem de ciências”, de discurso explicitamente misógino¹², e que trata do caso de Madá depois que ela descobre a impossibilidade de seu casamento com o meio-irmão. Analisaremos a ocorrência da palavra “homem” a partir da seguinte citação:

— Valha-me Deus! suspirou o pobre Conselheiro, que hei de eu fazer, não dirão?

— Ora essa! Pois já não lhe disse? É casar a rapariga quanto antes!

— Mas com quem?

— Seja lá com quem for! O útero, conforme Platão, é uma besta que quer a todo custo conceber no momento oportuno; se lho não permitem — dana!

— Visto isso, o histerismo não é mais do que a hidrofobia do útero?...

— Não! Alto lá! Isso não! A histeria pode ter várias causas, nem sempre é produzida pela abstinência; seria asneira sustentar o contrário. Convenho mesmo com alguns médicos modernos em que ela nada mais seja que uma nevrose do encéfalo e não estabeleça a sua sede nos órgãos genitais, como queriam os antigos; mas isso que tem que ver com o nosso caso? Aqui não se trata de curar uma histérica, trata-se é de evitar a histeria. Ora, sua filha é de uma delicadíssima sensibilidade nervosa; acaba de sofrer um formidável abalo com a morte de uma pessoa que ela estremecia [sic] muito; está, por conseguinte sob o domínio de uma impressão violenta; pois o que convém agora é evitar que essa impressão permaneça, que avulte e degenerere em histeria; compreende você? Para isso é preciso, antes de mais nada, que ela contente [sic] e traga em perfeito equilíbrio certos órgãos, cuja exacerbação iria alterar fatalmente o seu sistema psíquico; e, como o casamento é indispensável àquele equilíbrio, eu faço grande questão do casamento.

— De acordo, mas...

— *Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito!* — *Ela precisa de homem!* — Ora aí tem você!

¹² Se as evidências discursivas das falas de Dr. Lobão não deixarem suficientemente claro o seu caráter misógino, vale mencionar, aqui, outro trecho do romance, em que este também está conversando com o Conselheiro, referindo-se à irmã deste: “— Não tratam da vida enquanto são moças e agora, depois de velhas, o médico que as ature! Súcia! não prestam pra nada! nem pra parir!” (AZEVEDO, 2005 [1887], p. 26)

O Conselheiro respirou com força, coçou a cabeça. Os dois penetraram no gabinete, e o doutor, depois de escrever a sua receita, acrescentou, como se não tivesse interrompido a conversa:

— Noutras circunstâncias, sua filha não sofreria tanto... nada disto teria até consequências perigosas; mas, impressionável como é, com a educação religiosa que teve, e com aquele caraterzinho orgulhoso e cheio de intransigências, se não casar quanto [sic] antes, irá padecer muito; irá viver em luta aberta consigo mesma!

— Em luta? Como assim, doutor?

— Ora! A luta da matéria que impõe e da vontade que resiste; a luta que se trava sempre que o corpo reclama com direito a satisfação de qualquer necessidade, e a razão opõe-se a isso, porque não quer ir de encontro a certos preceitos sociais. Estupidez humana! Imagine que você tem uma fome de três dias e que, para comer, só dispõe de um meio — roubar! Que faria neste caso?

— Não sei, mas com certeza não roubava...

— Então — morria de fome... Todavia um homem, de moral mais fácil que a sua não morreria, porque roubava... Compreende? Pois aí tem!” (AZEVEDO, 2005 [1887], p. 32–33, grifo nosso).

Justificamos a extensão do excerto aqui reproduzido porque aparecem elementos discursivos de considerável importância para a presente análise. Além da menção literal à “histeria”, seguida de uma explicação quanto às concepções científicas relativas à questão, há ainda uma interessante ocorrência da palavra “homem” no trecho grifado: “Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito! — Ela precisa de homem!”. A fala do Dr. Lobão já lança luz sobre muitos dos elementos pressupostos pela escolha lexical: na sequência, equivalem-se “casamento”, “coito” e “homem”. Esse percurso resume em palavras-chave a forma burguesa de se lidar com a sexualidade feminina: o homem com quem se casa é o único com quem a relação sexual é autorizada para a mulher e, ainda assim, com a mera finalidade de “satisfazer uma necessidade”, que eventualmente culmina na gravidez e, assim, cumpre-se sua função biológica. Afinal, “mulher só serve para parir”, ou nem para isso, como ressaltado na fala de Dr. Lobão citada na nota 12 deste estudo.

É certo que essa forma de tratar o desejo feminino vai fatalmente conduzir a um adoecimento. O que o romance tem de caricato no tratamento do tema, visando um sucesso de público através de exageros dramáticos, não deixa de tocar os leitores sensíveis às opressões de gênero pelo que essas

ideias têm de lamentável, como já se deu a entender, de forma análoga, na análise do conto de Gilman. A fim de olhar para a questão através do ponto de vista da personagem feminina, detivemo-nos também sobre as suas marcas discursivas tais como o romancista as selecionou:

— Não sei que desejam de mim!... disse.

— Desejo que fiques boa. Aí tens tu o que eu desejo!...

— Só parece que julgam que me faço doente para contrariar os outros! Se estivesse em minhas mãos, seria mais agradável a todos; não me ponho melhor e bem disposta, porque não posso!...

— Está bom, está bom, balbuciou o Conselheiro acarinhando-a, arrependido por não ter sido tão amável desta vez como das outras.

— Não vás agora afligir-te com o que eu disse... Aquilo não teve a intenção de magoar-te...

Ela prosseguiu em tom infeliz e ressentido: — *Se vim para cá, foi porque me trouxeram... não reclamei nada... não me queixei ainda de coisa alguma... sinto-me aqui perfeitamente...* dou-me até muito bem, e só peço e suplico que não me contrariem; que me deixem em paz pelo amor de Deus; que me não apoquentem; que...

Vieram os soluços e Madá principiou a excitar-se.” (AZEVEDO, 2005 [1887], p. 47, grifo nosso)

A citação acima traz a representação do caráter *passivo* da mulher: ela foi levada até uma casa de campo, não reclamou, não se queixou... E por que não? Madá, diferentemente da personagem sem nome do conto de Gilman, não apresenta indícios de uma elaboração crítica a respeito do papel social que ocupava. Seu desejo interdito apontava para a concretização do ideal burguês, de fundo romântico, através do casamento com Fernando; contudo, seus sonhos foram malogrados por determinação do pai, que ocultou durante a vida inteira o fato de Fernando ser um meio-irmão de Madá. A hipocrisia da classe à qual a personagem pertencia, em que pesos e medidas são diferentemente aplicados a depender do jogo de interesses, foi o que determinou o início do seu processo de adoecimento. Sem maiores possibilidades de elaborar as causas de seu sofrimento — as alternativas que lhe ocorriam eram sempre autoritariamente interditas —, a personagem feminina culmina no assassinato de um “homem” como forma radical de fazer-se entender. O fato de a personagem chegar a essa “forma radical” sugere a repressão de seus próprios desejos sexuais, indicando que lhe importava não fugir à norma vigente.

3 Apontamentos analíticos

A fim de aprofundar a temática da histeria, identificada como tópos comum aos textos literários aqui analisados, recorreremos ao estudo de Ambra *et al.* (2018) sobre a “Histeria como questão de gênero”. Eles apresentam um panorama histórico do tratamento da histeria como psicopatologia, desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade. No trecho que destacamos abaixo, consta a ideia do “desejo *versus* proibição”, cuja pertinência defendemos a partir dos conflitos entre o masculino e o feminino apontados no decorrer da análise desenvolvida no tópico anterior:

O autor [Karl Jaspers] realiza uma caracterização semiológica da histeria e busca dar conta de suas causas. Jaspers (1979) considera a condição sugestível da histeria como elemento *sine qua non* para o diagnóstico e vai ao encontro do pensamento de Breuer e Freud (1996) ao considerar, na casuística do adoecimento histórico, o conflito característico da neurose: desejo *versus* proibição. (AMBRA *et al.*, 2018, posição 6529–6538, grifo nosso).

Tal como comentamos anteriormente, a interdição do desejo feminino, tanto no que diz respeito aos anseios afetivos como ao desejo de uma participação no laço social que não esteja reduzido a papéis previamente determinados pelos sujeitos detentores do poder — a saber, o homem branco, cristão e ocidental — foi o que conduziu ao processo de adoecimento das personagens aqui analisadas.

É importante mencionarmos que foi a partir do discurso das históricas que Freud desenvolveu o início daquilo que viria a ser o grande campo investigativo da psicanálise¹³. Não significa, contudo, que o mesmo fenômeno não houvesse sido objeto de investigações anteriores — para além dos aspectos apontados no trabalho de Ambra *et al.*, importa-nos lembrar que a publicação de ambos os textos literários dos quais este artigo trata é anterior à de *A interpretação dos sonhos*, obra freudiana tida como o marco inicial da psicanálise, que data de 1899.

O homem e O papel de parede amarelo não estão temporalmente distantes nem do marco inaugural da psicanálise, nem entre si. Apesar

¹³ Segundo Ambra *et al.* (2018, posição 6573), “A histeria será sempre a neurose à qual a psicanálise deverá a invenção de conceitos essenciais como inconsciente, recalçamento, trauma, sexualidade infantil, retorno do recalçado, associação livre e transferência.”

dessa proximidade, é interessante perceber que há algumas diferenças na representação da histeria nos dois textos literários, diferenças essas que apontam para o desenvolvimento da compreensão do fenômeno. Se a Madá de Azevedo padecia de um sofrimento psicossomático derivado de uma frustração de fundo biológico — a “falta de homem”, segundo as (abjetas) palavras do Dr. Lobão —, chegando às últimas consequências quando ela assassina o homem ao qual ela direcionou o caudal de suas fantasias e desejos reprimidos, o padecimento da personagem de *O papel de parede amarelo* tem seu caráter social muito mais ressaltado, atingindo o clímax quando ela mimetiza as formas rastejantes “aprisionadas” no papel de parede, visto que essa mimetização era o que mitigava seu sofrimento.

Chama a atenção, ainda, que o nome da personagem principal do romance de Azevedo faça referência a uma das figuras femininas mais icônicas da mitologia bíblica: Maria Madalena (original da cidade de Magdala e, por isso, Madalena). Em matéria de repressão e julgamento, essa relação pode ajudar a delimitar o papel do feminino dentro da dinâmica de gozo sadomasoquista da configuração psíquica de base cristã: a mulher é um objeto do desejo sexual masculino (a prostituta), mas ela não pode comportar-se como tal (a santa Maria é a mãe de Deus, como consta na oração do Pai-Nosso). O nome composto funde duas personagens cujas morais sexuais são diametralmente opostas e antagônicas — Maria, mãe de Deus, concebeu “sem pecado”, afinal. Para a personagem do romance, sustentar essa posição custou-lhe um crime de assassinato, o que sugere que essa transgressão seria mais aceitável do que ceder ao desejo reprimido. Em termos de construção discursiva da linguagem do romance, há um extenso cruzamento dos campos sexual e religioso na escalada do delírio de Madá, cuja análise valerá futuras investigações.

A respeito do conto de Gilman, retomamos o estudo de Giavenchio, Borges e Carrijo (2019) quando afirmam que tanto protagonista como autora foram diagnosticadas com o quadro de uma suposta histeria. No texto, a internação da personagem não se dá em uma clínica psiquiátrica, mas, sim, em uma casa isolada onde ela precisa lidar com diversas proibições e privações — em especial, a do escrever — impostas pelo marido. Esse é outro aspecto que o texto de Gilman possui em comum com o de Azevedo, uma vez que também a personagem Madá foi conduzida a uma casa de campo por recomendação médica, condição que a personagem lamenta na citação que fecha o tópico anterior. Enquanto o romance de Azevedo

dá um destino dramático à sua personagem — a internação na “casa de saúde” do Dr. Lobão¹⁴, que a conduziu para o cárcere pessoalmente, em seus braços, como um prêmio, após a consumação do crime —, a libertação da personagem sem nome de Gilman está inscrita na silepse do “rastejar”, que pode ser interpretada em duas frentes: o sentido de “rebaixar-se sendo subserviente”¹⁵ e o sentido de “investigar certo fato; rastrear”.

Se a protagonista rasteja ao fim da história, tal representação pode ser lida não só como uma figuração da subalternidade feminina, mas, também, como um movimentar-se para o caminho da investigação, um impulso — de baixo para cima, do ventre colado ao chão — para rastrear as causas da sua condição enquanto mulher. Outra definição interessante, também trazida pelo mesmo dicionário, aponta para “rastejar” como “começar a ter conhecimento sobre determinado assunto; ser principiante”. Assim, agora liberta dos papéis de mãe e esposa, impostos a ela enquanto mulher burguesa, a protagonista tem a oportunidade não só de reescrever seus papéis, mas de efetivamente reelaborar sua sanidade e restabelecer seu equilíbrio mental e emocional (GIAVENCHIO; BORGES; CARRIJO, 2019): “Finalmente consegui sair’ disse eu. ‘Apesar de ti [...] E arranquei grande parte do papel, de modo que não me poderás voltar a pôr aí dentro!’ [...] (GILMAN, 2015 [1892], não paginado).

Conjectura-se que a diferença no tratamento do tema por ambos os textos literários exista devido ao fato de *O homem* ter sido escrito por um romancista afiliado ao naturalismo, enquanto *O papel de parede amarelo* foi escrito por uma autora publicamente engajada com causas referentes aos direitos das mulheres. Ainda que circunscritas temporalmente, as duas formas de padecimento psicossomático aqui lidas não se restringem ao seu momento histórico, nem resumem as possibilidades de compreensão da histeria, seja como psicopatologia, seja como forma de se estabelecer laços sociais. Para além da análise discursiva do entrelaçamento entre os campos moral, sexual, ético e religioso de ambas as obras, os desdobramentos deste estudo apontam para o aprofundamento da compreensão sócio-histórica de seus contextos de produção, investigando como o gênero textual escolhido para a caracterização do tópos da histeria é significativo para seus respectivos autores e a recepção de suas obras.

¹⁴ Também o nome do Dr. Lobão tem suas implicações psicanalíticas - apontamos, a título de exemplo, a figura do “Lobo Mau” na fábula da Chapeuzinho Vermelho, que possui interpretações já clássicas sobre sua representação da maturidade sexual feminina.

¹⁵ Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?id=dNjqB>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

Referências

- ALLEN, Graham. *Intertextuality: the new critical idiom*. London and New York: Routledge, 2006.
- AMBRA, Pedro Eduardo Silva *et. al.* A histeria como questão de gênero. *In: SAFATLE, Vladimir; SILVA JUNIOR, Nelson da; DUNKER, Christian (orgs.). Patologias do social: arqueologias do sofrimento psíquico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. [recurso eletrônico — e-book.mobi].
- AZEVEDO, Aluísio. O homem. *In: AZEVEDO, Aluísio. Ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005 [1887]. v. 2. p. 9–142.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português*. Tradução: Fernando Camacho. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2008.
- BEZERRA, Paulo. Prefácio: uma obra à prova do tempo. *In: BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In: CANDIDO, Antonio et. al. (orgs.). A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DRABBLE, Margaret (ed.). *The Oxford Companion to English Literature*. 6. ed. New York: Oxford University, 2000.
- GIAVENCHIO, Hortência; BORGES, Luciana; CARRIJO, Silvana. O papel da mulher x a mulher no papel: o conto “O papel de parede amarelo”, de Charlotte Perkins Gilman nos labirintos da escrita feminina. *Tabuleiro de Letras*, Salvador, v. 13, n. 2, p. 192–207, dezembro de 2019. Disponível em: <<https://revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/7421>>. Acesso em: 18 abr. 2021.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *The Living of Charlotte Perkins Gilman — An Autobiography*. Tallahassee: Rowlands, 2014.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Tradução: José Manuel Lopes. Lisboa: Fyodor Books, 2015.
- KRISTEVA, Julia. *No princípio era o amor: psicanálise e fé*. Tradução: Leda Tenório da Motta. Campinas: Verus, 2010.

LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Tradução: Leandro Konder et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 11–42.

MENDES, Leonardo; CAMELLO, Cleyciara Garcia. *O Homem* (1887), de Aluísio Azevedo, como *best-seller* erótico. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 65–80, set–dez. 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/alea/v21n3/1807-0299-alea-21-03-65.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

RIFFATERRE, Michael. Syllepsis. *Critical Inquiry*, v. 6, n. 4, p. 625–38, Summer 1980. Disponível em: <www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448071>. Acesso em: 10 dez. 2020.

RIFFATERRE, Michael. The intertextual unconscious. *Critical Inquiry*, v. 13, n. 2, p. 371–85, Winter 1987. Disponível em: <www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448396>. Acesso em: 10 dez. 2020.