

O CAPOTE E O PAPEL DE PAREDE AMARELO: DESDOBRAMENTOS SOBRE A NOÇÃO DE ESTRANHAMENTO

THE OVERCOAT AND THE YELLOW WALLPAPER: READINGS ABOUT THE ESTRANGEMENT-EFFECT

Lilliân Alves Borges¹

RESUMO: Neste artigo, pretendemos analisar os contos *O Capote* de Nikolai Gogol e *O papel de parede amarelo* de Charlotte Perkins Gilman a partir das noções de estranhamento e de desautomatização propostas pelos formalistas russos. Buscaremos também compreender como ocorre a construção das subjetividades dos protagonistas dos respectivos contos, além de demonstrarmos como as noções de estranhamento e desautomatização são imprescindíveis para a realização dos enredos em questão. Ademais, objetivamos compreender, por meio dessas noções, como ocorre a recepção dessas narrativas no século XXI.

Palavras-Chave: Literatura; Estranhamento; Subjetivação.

ABSTRACT: This study analyzes the tales of Nikolai Gogol, “The Overcoat”, and Charlotte Perkins Gilman, “The Yellow Wallpaper” according to notions of estrangement-effect and *desautomatization* proposed by the Russian formalists. The construction of protagonists’ subjectivities will be also studied, as well as how the notions of estrangement and *desautomatization* are essential for the plots. In addition, through these notions, the way that reception of narratives occurs in the 21st century will be exemplified.

Keywords: Literature; Strangement-effect; Subjectivation.

“[...] há sem dúvida combinações de coisas simples que têm o poder de assim nos afetar, por outro, a análise desse poder ainda está entre as cogitações além do nosso alcance”. Edgar Allan Poe (2008, p.156-157).

Considerações Iniciais

O conto *O Capote* de Nikolai Gogol foi publicado pela primeira vez no ano de 1842, tornando-se um marco na literatura russa. A narrativa gira em torno do personagem Akaki, um funcionário do ministério público, que possui uma vida simples, regrada de gastos financeiros; ele não passeia após o trabalho, não vai em festas, além de usar um casaco velho que mal o cobria do frio intenso da cidade de Petersburgo. Todo esse modo de vida conjugado

¹ Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Vice-líder do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas UFU/CNPq. Estudos com ênfase no espaço literário, narrativa fantástica, com interesse especial sobre a obra do escritor Graciliano Ramos. E-mail: lillianborges85@gmail.com

com a dificuldade de expressão é motivo de deboche por parte de seus colegas de trabalho. Assim que Akaki descobre que infelizmente seu casaco precisa ser jogado fora, pois não tem mais condições de uso e manda fazer um novo. Após a aquisição do novo casaco, Akaki passa a ser alvo da estima de seus colegas, sendo elogiado e até convidado para uma festa. Porém, Akaki tem seu casaco roubado e acaba morrendo de tristeza e transformando-se em um fantasma que busca vingança pelas humilhações sofridas e pelo roubo. Já no conto *O papel de parede amarelo* de Charlotte Perkins Gilman, também publicado no final do século XIX, em 1892, é considerado um clássico da literatura feminista. Nesse conto, temos uma mulher que “sofrendo dos nervos” é levada durante o verão para uma casa bem isolada a fim de cuidar de sua enfermidade. Obrigada a não exercer nenhuma atividade física e mental, essa mulher se vê presa dentro dessa casa, e passando a ocupar um “quarto infantil no andar de cima” (GILMAN, 2016, p.16), o qual possui um horrendo papel de parede amarelo. Esse papel de parede aflige e angustia a personagem não apenas por ser, em sua ótica, feio, mas também porque ele instiga a personagem a refletir sobre o seu papel enquanto mulher.

Por essa breve visão sobre os enredos, podemos observar que temos a figura de dois objetos de suma relevância em cada uma das narrativas, o capote e o papel de parede amarelo. Esses objetos nos ajudarão a compreender quem são os protagonistas dos contos e como suas subjetividades são construídas. Além disso, esses objetos são os desencadeadores das transformações identitárias dos protagonistas, transformações essas que são impulsionadas pelos processos de estranhamento e desautomatização tanto do enredo das narrativas quanto do modo como os possíveis leitores reagem a elas. Por isso, consideramos importante refletir como esses contos ainda fazem eco para compreendermos a sociedade do século XXI e os sujeitos que ocupam um lugar social e discursivo da margem.

Estranhamento, desautomatização, singularização: (re)pensando as subjetividades dos protagonistas

O personagem Akaki do conto *O Capote* de Nikolai Gogol é introduzido na narrativa por meio da descrição do dia de seu nascimento mais especificamente do dia em que sua mãe escolheu seu nome:

“Vamos lá!, disse a acamada. É certamente um sinal do destino. Nestas condições, o melhor é lhe dar o nome do pai. O pai se chamava Akaki. Que o filho se chame Akaki. ” Eis a razão pela qual nosso herói se chama Akaki Akakiévitch. A criança foi batizada e começou a chorar e a fazer caretas

como se pressentisse que um dia seria conselheiro titular (GOGOL, 2000, p. 10).

Sem saber que nome dar ao filho, a escolha parece aleatória, olhando em um pequeno livro nomes de crianças, como se até aquele momento não houvesse se preocupado com esse filho a nascer. O nome escolhido, por falta de opção, é o de seu pai, o qual exercia a função de conselheiro titular, logo, como se já soubesse o destino de sua vida, a criança chora. Assim, compreendemos que o destino de Akaki é marcado pelo desprezo, conforme podemos observar também no excerto abaixo:

Ninguém lembrava em que época Akaki Akakiévitch havia ingressado no ministério e quem o havia recomendado. Por mais que mudassem os diretores, os chefes da divisão, os chefes de serviços e todos os demais, eles o encontravam sempre no mesmo lugar, na mesma atitude, ocupado com a mesma tarefa expedicionária. [...] Ninguém lhe votava qualquer consideração (GOGOL, 2000, p.11).

Por meio da descrição realizada pelo narrador, percebemos que Akaki é um personagem criticado pelo seu modo de viver, sempre exercendo a mesma função repetitivamente e ocupando o mesmo lugar na repartição. Mas mais do que estar sempre no mesmo lugar na repartição, Akaki ocupa o espaço dos sujeitos sem voz, daqueles que se reconhecem somente na atividade profissional que exercem, sem ao menos questionar quem são, qual a vida que vivem, logo suas vidas são maquinais. Vejamos nas seguintes passagens do conto:

Nem uma só vez em sua vida ele prestou atenção ao espetáculo cotidiano da rua, espetáculo ao qual os jovens funcionários dedicam olhares tão atentos que chegam a distinguir na calçada em frente uma presilha rasgando, o que traz a seus lábios invariavelmente um sorriso zombeteiro (GOGOL, 2000, p. 14, grifo nosso).

Voltando a sua casa, ele se colocava de imediato à mesa, *engolia* sua sopa de couve acompanhada com um pedaço de carne acebolada. *Engolia* esta mistura sem perceber que gosto tinha, juntamente com as moscas e todos os complementos que o bom Deus se dignara acrescentar conforme a estação. Quando sentia o estômago suficientemente *estufado*, ele se levantava, tirava de uma gaveta um vidro de tinta e *copiava documentos trazidos do escritório* (GOGOL, 2000, p.14, grifo nosso).

Pelas passagens supracitadas do conto, conseguimos conjecturar mais uma vez a imagem do personagem Akaki: ele faz tudo automaticamente, engole a comida praticamente como um animal tentando saciar o instinto da fome, não presta atenção em suas ações, anda

pela rua como se tudo permanecesse da mesma forma e copia, copia agora por prazer, o mesmo prazer que as máquinas sentem na esteira de produção.

Akaki, como discurremos anteriormente, é um personagem sem voz e segregado, se lermos, nesse caso, pela perspectiva de Michel Foucault. Por segregação, o filósofo elucida: “existe em nossa sociedade outro princípio de exclusão: não mais a interdição, mas uma separação e uma rejeição” (FOUCAULT, 2014, p.10). A segregação opera, assim, por meio de dois movimentos - separação e rejeição - que apartam o sujeito e a sua palavra do meio do convívio com o outro. Desse modo, a presença desse personagem não é nem ao menos considerada, a não ser quando é vilipendiado por seus colegas. É o que podemos constatar nos excertos da narrativa de Gogol:

Seus colegas gastavam com ele o arsenal de gozações correntes no escritório. Contavam em sua presença toda espécie de *historietas inventadas a seu respeito*. [...] Jogavam papel picotado sobre sua cabeça, uma ‘precipitação de neve’, exclamavam (GOGOL, 2000, p.12, grifo nosso).

É preciso saber que Akaki Akakiévitch se exprimia o mais das vezes por meio de advérbios, de preposições, ou seja, de partículas inteiramente desprovidas de sentido. Nas situações embaraçosas, ele não terminava suas frases e, muito frequentemente, depois de ter iniciado um discurso deste gênero: “É verdadeiramente de fato... não é”, ele parava bruscamente acreditando ter dito tudo (GOGOL, 2000, p. 20).

Akaki é descrito como um sujeito que não possui o “dom da palavra”, ele não sabe se expressar. Assim, ele não possui voz para se dizer para reclamar. Ele é silenciado, porque ocupa um lugar social e discursivo dos sujeitos segregados, sujeitos esses que pertencem a margem por serem pobres, desarticulados discursivamente, inadequados socialmente ou por serem mulheres. Esse será o caso do segundo conto analisado, *O papel de parede amarelo*, no qual o protagonista é uma mulher.

Diferentemente do protagonista do conto de Gogol, essa mulher não tem um nome, sabemos apenas que ela é esposa de John e que sua identidade está atrelada à figura desse marido, conforme averiguamos na primeira frase da narrativa: “É muito raro que pessoas comuns, como John e eu, consigam alugar propriedades ancestrais para o verão” (GILMAN, 2016, p. 11). Assim, a figura desse personagem está ligada intrinsecamente ao personagem secundário John, mas que apesar de não ter a sua vida narrada em primeiro plano parece ser o centro da mesma. É o personagem John quem tem a voz porque é ele quem diz o que essa mulher é, qual sua identidade, qual sua doença.

A construção da identidade dessa mulher na narrativa pode ser verificada pelo modo como o marido trata a sua esposa, chamando-a por “tolinha”, “minha menina”, “pobrezinha”, ou seja, o marido se utiliza do diminutivo para se referir a sua esposa e isso nos faz depreender dois aspectos: um de inferioridade e outro de infantilização.

A infantilização dessa mulher ocorre pelo uso do diminutivo, uma vez que, normalmente, quando nos referimos as crianças, aplicamos as palavras no diminutivo tanto no sentido de demonstrar um carinho quanto para mostrar uma incapacidade intelectual, como se a criança fosse incapaz de entender o mundo e a si mesma. Em à posição social, acreditamos que o uso desse diminutivo para se referir à mulher possui a característica de diminuí-la enquanto sujeito, colocando-a no espaço da margem, dos sujeitos que não tem capacidade de compreensão e conseqüentemente de terem voz. A mulher então é silenciada, seu discurso é anulado. Outro momento da narrativa em que o marido infantiliza essa mulher é quando ele realiza ações que são genuinamente direcionadas a crianças, como: quando pega a esposa no colo e a leva para cama, lendo até que ela consiga dormir e quando ele diz para ela não ficar inventando histórias e usando de sua imaginação. Essa inferiorização e infantilização marcar o lugar social e discursivo da criança e da mulher, que é o espaço da exclusão, da margem.

Nesse momento, podemos destacar como a figura do marido representa o discurso da razão, do poder, além de ocupar um lugar social que o faz ser detentor dos discursos de autoridade:

John é médico, e talvez – (eu não o diria a viva alma, é claro, mas segredar apenas ao papel já é um grande alívio para minha mente) -, talvez seja por isso que não me recupero rápido.

O fato é que ele não acredita que estou doente!

Se um médico de renome, que vem a ser seu próprio marido, assegura aos amigos e parentes que não se passa nada de grave, que se trata apenas de uma depressão nervosa passageira – uma ligeira propensão à histeria -, o que se pode fazer? (GILMAN, 2016, p.12).

O marido dessa protagonista é médico e somente ele parece saber qual a doença que sua esposa possui e como curá-la. Na verdade, em vários momentos do conto, é possível perceber a destituição da mulher até mesmo do conhecimento que ela possui sobre si mesma, porque, de acordo com o marido, ela não sabe o que é melhor para si mesma, precisando da instrução dele para fazer tudo em seu dia-a-dia: “John é muito atencioso e amável, não permite que eu dê um passo sequer sem instruções especiais” (GILMAN, 2016, p. 15). Novamente, assim como uma criança, essa mulher, de acordo com o marido, não tem

capacidade de fazer nada sozinha, ela precisa sempre das instruções e do auxílio daquele que detém o poder, de quem tem o direito de dizer, de agir, de ter voz: o marido.

Relevante notarmos que tanto o personagem de Gogol quanto a mulher do conto de Gilman conseguem compreender esse mundo do silenciamento e da opressão a partir do instante em que ocorre a irrupção do insólito na narrativa, por isso “é na literatura fantástica que a transgressão acontece de maneira mais alargada, por isso, entendemos que o principal recurso para o ato da transgressão na literatura fantástica é o da exageração, o da hipérbole (GAMA-KHALIL, 2013, p.23). É nesse momento de transgressão que ocorre o processo de singularização dos objetos – capote, papel de parede amarelo -, pois conforme elucida Calvino “a partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como um polo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis” (CALVINO, 1990, p. 47). Vejamos a seguir trecho da narrativa de Gogol:

Entretanto, Akaki Akakiévitch não havia tido a última palavra ... Quem poderia ter acreditado que levaria no além-túmulo uma existência movimentada, capaz de conhecer aventuras ruidosas, sem dúvida para compensar o pouco brilho de sua vida terrestre? [...] Sob pretexto de recuperar um capote roubado, o espectro tomava dos transeuntes de qualquer condição seus capotes, quaisquer que fossem, de algodão, forrados, com golas de pele de gato... (GOGOL, 2000, p. 45).

Akaki manda fazer um novo capote e parece ganhar uma vida: “Não sei de que modo se espalhou na repartição o alarido segundo o qual Akaki Akakiévitch tinha um novo casaco e que o “capote” *havia findado sua existência*” (GOGOL, 2000, p.28-29, grifo nosso). Essa nova existência advém da nova função do capote que é de transformar o personagem Akaki em um outro sujeito, em um sujeito que ele sempre quis ser, contudo nunca havia tido coragem para sê-lo, por isso compreendemos que o novo capote “havia findado sua existência” anterior. Nas palavras de Gama-Khalil (2015): “os objetos que temos em nosso cotidiano atuam na definição de nossa humanidade ou na definição de nossa subjetividade” (GAMA-KHALIL, 2015, p.77). Observamos, dessa forma, que enquanto Akaki possuía o antigo casaco, tudo em sua vida acontecia de forma automatizada. Ele não “enxergava” os acontecimentos ao seu redor e nem ao menos se (re) conhecia. Nas palavras de V. Chklovski: “a automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra” (CHKLOVSKI, 1973, p. 44), logo, o novo casaco insere Akaki em um mundo novo, um mundo desautomatizado.

O CAPOTE E O PAPEL DE PAREDE AMARELO

Porém, Akaki tem seu capote roubado, morre de tristeza e como forma de tentar recuperar seu casaco e ter a “última palavra”, transforma-se em fantasma, começando a assustar e a roubar todos os casacos daqueles que passam pela mesma rua em que ele teve seu casaco levado. Nesse momento, compreendemos que o fato de o personagem Akaki se transformar em fantasma e passar a agir de forma inesperada propicia de certa forma uma espécie de redenção final, pois ele alcança uma vingança e recupera sua calma e alma a partir do momento em que tem o último casaco roubado, o qual pertencia ao conselheiro que mais o havia humilhado enquanto tentava recuperar seu capote:

“Ah! Ah! Aí está você! Finalmente posso te agarrar pela gola! É de teu casaco que eu preciso! Tu não quiseste, não é?, mandar que procurassem o meu, chegaste mesmo a me passar uma esculhambação! Pois bem, agora, não é? me dê o teu” (GOGOL, 2000, p. 49).

Assim, percebemos que Akaki apesar de ser um sujeito silenciado, da margem, ele acaba tendo um final em que se redime com a sociedade, pois consegue ter voz, de certa forma, humilhar o seu opressor e isso acaba o (re) configurando enquanto sujeito, um sujeito capaz de ter a palavra, de se fazer ouvir, mesmo que isso aconteça no campo do insólito.

Outra vez, notamos um ponto de divergência entre o conto de Gogol e de Gilman, uma vez que, no conto de Gilman, a personagem mulher apesar de descobrir que há um padrão e um subpadrão no papel de parede amarelo, não consegue se redimir socialmente, não recupera a sua voz e nem consegue ser ouvida. Ela acaba reafirmando o seu papel social e discursivo da segregação, da interdição, pois fica louca ao final do conto:

“O que houve?”, gritou. “Pelo amor de Deus, o que você está fazendo?!”.
Ainda rastejando, olhei par ele por cima do ombro.
“Finalmente consegui sair”, respondi, “apesar de você e de Jane! E arranquei a maior parte do papel, então você não vai poder me colocar de volta!”
Ora, que razão teria aquele homem para desmaiar? Mas o fato é que desmaiou, e bem ao lado da parede, no meio do meu caminho, de modo que tive que rastejar por cima dele todas as vezes” (GILMAN, 2016, p. 69).

Essa citação situa-se nos últimos parágrafos do conto de Gilman e é ele quem nos apresenta as conclusões dessa protagonista, a mulher. Ela descobre que o papel de parede amarelo, que tanto a assombrava pela sua feiura, é na verdade a projeção que ela realiza para tentar compreender seu papel enquanto mulher na sociedade, e o que ela depreende lhe é assustador, uma vez que ela se vê em uma sociedade opressora, machista, patriarcal, em que a mulher é a continuação da figura de seu pai ou de seu marido, na qual ela não tem voz a não ser quando um homem, no caso o seu marido, fala por ela. A protagonista compreende que

desconstruir esses padrões do papel da mulher na sociedade não será uma tarefa fácil e por isso, ao se ver imersa em um silenciamento e exclusão latente, ela enlouquece. Essa personagem se (re) descobre, consegue construir uma nova subjetividade para si, porém ao se observar consciente dessa identidade, ela enlouquece e, como afirmamos anteriormente, a personagem reafirma seu lugar social e discursivo do sujeito inadequado. Ela não consegue se redimir de corpo e alma; não ganha a liberdade, aprisionando-se novamente no espaço daqueles que possuem o discurso interditado, como o dos loucos, presos, mulheres, conforme afirma Michel Foucault em *A ordem do discurso* (2014).

Desse modo, podemos perceber que, a partir do momento em que os objetos -capote, papel de parede - são singularizados, ou seja, seus usos desviam da norma, há uma desautomatização desses objetos de suas utilidades institucionalizadas. Portanto, constatamos que há uma “liberação do objeto do automatismo” (CHKLOVSKI, 1973, p. 45). Logo, entendemos que essa singularização dos objetos e consequente desautomatização está intrinsecamente ligada ao foco narrativo dos respectivos contos.

Essa singularização e desautomatização não estão somente ligadas está somente ligada ao foco narrativo dos contos analisados e sim também no modo como essas narrativas são recebidas pelo seu possível público leitor, conforme averiguaremos a seguir.

Para você que lê: estranhamento e desautomatização da recepção

A aparição de Akaki fantasma roubando capotes e da mulher tentando descobrir quais os padrões estão impregnados no papel de parede amarelo causa provavelmente um estranhamento no leitor, visto que há uma desautomatização do enredo dos contos, e isso impulsiona também uma desautomatização da recepção. De acordo com Chklovski:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objeto arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento dos objetos e o procedimento e a duração da percepção (CHKLOVSKI, 1978, p.45).

Esse estranhamento do enredo da narrativa faz com que o leitor possivelmente fique instigado a tentar compreender o porquê os protagonistas dos contos agiram de determinada forma e não de outra, e isso pode suscitar uma reflexão sobre a banalização do real e de nós mesmos enquanto sujeitos e assim poderíamos nos questionar: Por que é a partir de objetos que esses personagens conseguem refletir sobre suas subjetividades? Por que esses

personagens são silenciados e por que há uma diferença de opressão no modo de silenciamento e de redenção dos mesmos?

Podemos trazer a lume a noção de estranhamento proposta por Chklovski para pensar os sujeitos da margem do século XXI, porque o que percebemos é que esses sujeitos permanecem silenciados apesar de todas as conquistas sociais até o momento.

Primeiramente, podemos refletir que o protagonista do primeiro conto é um homem, sujeito esse que está no centro dos jogos de poder; logo, o seu silenciamento ocorre porque ele é um sujeito inadequado socialmente - tem um estilo de vida simples e limitado financeiramente -, ou seja, ele é pobre, além de não conseguir expressar-se verbalmente. Porém, no final do conto, vemos que ele, de certa forma, se redime, torna-se fantasma e consegue dizer o que sempre sentiu: “[...] mandar que procurassem o meu, chegaste mesmo a me passar uma esculhambação! ” (GOGOL, 2000, p.49). Assim, ao se tornar um sujeito fantasmagórico e irreal, ele adquire o direito de dizer e mais do que isso, consegue sentir-se aliviado e vingado ao roubar o casaco de seu opressor. Tal fato, não ocorre com a mulher, pois ela, a partir do papel de parede amarelo, se vê encarcerada em uma sociedade em que a mulher não tem voz, ela é historicamente um sujeito que permanece na margem, tanto que o seu final é a loucura.

Podemos trazer, portanto, para a contemporaneidade uma análise de como a noção de estranhamento proposta por Chklovski, no início do século XX, faz eco em narrativas anteriores, como as que estamos analisando e, mais do que isso, que enquanto leitores, podemos perceber que as noções de estranhamento e desautomatização não estão ligadas somente ao enredo das narrativas, mas também e primordialmente em sua recepção, as quais nos faz repensar esses contos a partir do momento histórico o qual vivemos, o século XXI, e como ainda os papéis dos homens e mulheres parecem ainda serem os mesmos, até quando eles estão ocupando o lugar de sujeitos oprimidos.

Assim, conforme afirma Irene Machado, em seu texto *Cem anos de estranhamento* (2012), Chklovski “conclamava os teóricos a adotarem o partido da ‘desautomatização’ dos sentidos”. Então, desautomatizando os sentidos dos contos, compreendemos que eles jogam luz sobre a forma como os homens da margem e as mulheres – naturalmente marginalizadas pela sociedade – são oprimidos de maneiras diferentes; dessa forma, entendemos que essa nossa reflexão vai ao encontro, de certa forma, da teoria feminista, pois conseguimos vislumbrar como o papel da mulher ainda é demarcado por paradigmas, os quais são o reflexo de uma sociedade patriarcal e machista, mesmo quando estamos tentando refletir sobre essas

obras em pleno século XXI. E, nessa ótica de recepção do século XXI, podemos perceber que enquanto o personagem masculino consegue ter voz, a personagem feminina se vê eclipsada e novamente excluída, demarcando assim o papel da mulher na sociedade. Ademais, ao ponderamos sobre os personagens nesses dois contos como sujeitos da margem, consideramos relevante apontarmos que a recepção dessas narrativas ainda dialogará com a capacidade de os leitores buscarem compreender os padrões sociais e discursivos vigentes sobre os papéis de homens e mulheres na sociedade; além disso, é importante conjecturarmos que essas obras podem ser compreendidas de perspectivas diferentes ao serem lidas por mulheres e por homens. Outro ponto importante é pensarmos sobre as condições de produção dessas obras e sua relevância dentro do chamado cânone literário.

Refletindo ainda sobre a importância dos movimentos feministas para a questão da recepção das narrativas analisadas, especificamente do conto de Gilman, trazemos a leitura que Pedro Auad (2014) realiza de Kolodny:

O feminismo, pois, teria essa dupla função: revelar a ideologia por trás da valoração de uma determinada obra, ao mesmo tempo em que se empenha em pensar novas maneiras de como se lê uma obra, inserindo aí uma visão da mulher que represente também sua ideologia e não excluindo ainda outras análises possíveis a partir de outros contextos de julgamento. Quando Kolodny afirma que é através da ideologia que se poderia lutar contra esses valores, pode-se inferir que é através de um movimento contraideológico (AUAD, 2014, p. 157).

Assim, realizando um paralelo entre o excerto supracitado e as obras trazidas para nosso debate, compreendemos que a recepção dos contos ocorre de forma diferente, pois demarcam os seus lugares sociais e discursivos de seus autores. No conto de Gilman, conseguimos vislumbrar a expressão de uma sociedade marcada por uma ideologia machista, em que a figura da mulher é caracterizada como um sujeito frágil, doente, que deve ser submisso, além de ser obrigado a ficar restrito ao espaço do privado; em outras palavras, a subjetividade feminina é marcada pelas atividades exclusivamente domésticas e infantis. Dessa forma, o feminismo ajuda a problematizar essas questões, discutindo o que é ser mulher a partir de uma perspectiva social, ou seja, qual o papel da mulher na sociedade e como ela sempre ficou à margem, no espaço do silenciamento. Essa perspectiva de leitura interfere no modo como nós, leitoras e leitores, recebemos todas as produções realizadas por mulheres como Gilman, ou seja, enquanto o conto de Gogol é reverenciado e considerado um marco na literatura russa e mundial, somente após décadas de sua publicação, o conto de Gilman foi trazido pelas feministas, ganhando um novo valor, o qual estava anteriormente eclipsado, e,

assim, conseguimos pensar sobre a situação da mulher na sociedade; bem como refletirmos também acerca de como a arte, nesse caso, a produção literária, adquire novos paradigmas a partir da perspectiva do olhar das mulheres.

O fato de a obra de Gilman ter ficado eclipsada por alguns anos nos faz refletir acerca da constante desvalorização de tudo aquilo que é produzido por mulheres, pois o “padrão de qualidade” ainda é o masculino. Logo, o conto *O papel de parede amarelo* seria julgado a partir da perspectiva masculina, isto é, considerado irrelevante dentro das produções artísticas. Por isso, o uso da afirmação de que a história literária e cinematográfica seria uma construção ficcional (KOLODNY *apud* AUAD, 2014). Essa construção ficcional ocorre porque, sendo os homens detentores do discurso da razão e do poder, eles designam o que seria uma obra boa e importante, e o que seria uma obra ruim e desnecessária para o contexto das produções artísticas. Isso influencia diretamente na construção e na designação do cânone literário. Dessa forma, as obras produzidas por mulheres são, na maioria das vezes, deixadas à deriva, porque a mulher é o sujeito da margem, excluído, consequentemente suas obras também são.

Nesse sentido, é relevante compreendermos o lugar de julgamento dessas produções como de extrema relevância, além de que, enquanto mulheres, devemos mostrar que a ideologia naturalizada - machista - entende que tudo aquilo referente ao feminino não é o ideal, portanto, há a promoção de injustiças, desigualdades e enganos. É devido a isso que Auad (2014) afirma que um movimento feminista é contraideológico, pois desnaturaliza a ideologia machista e, assim, impulsiona nossas visões e construções possíveis sobre o sujeito feminino e sobre a sociedade como um todo.

Por fim, trazemos a lume a contribuição de Covizzi (1978), pois para a estudiosa, o estranhamento perante uma situação que foge das regras existe para exercer uma função crítica frente à realidade circundante aos sujeitos. Portanto, acreditamos que os questionamentos que realizamos são produto do estranhamento advindo do processo de estranhamento e desautomatização de uma situação insólita na narrativa; fato esse que nos possibilita sair de nosso automatismo diário e (re) pensar a sociedade em que vivemos assim como fizeram os personagens; mas mais do que isso, conseguimos vislumbrar uma crítica mais pontual acerca de como duas narrativas dialogam em relação à estrutura de enredamento, mas são divergentes no modo como podemos (re) pensá-las enquanto o processo de recepção das mesmas.

Considerações Finais

Pela nossa análise, foi possível depreendermos a partir dos contos de Gogol e de Gilman como elementos aparentemente insignificantes de nossa realidade prosaica - o capote e o papel de parede amarelo - podem nos afetar. Os objetos, no caso das duas narrativas, inscrevem-se em uma ambientação insólita, entretanto o insólito não está relacionado a algo distante do nosso mundo prosaico, pelo contrário, uma vez que eles reforçam sentidos que remetem à condição de muitos sujeitos à margem: a condição de objetos. Assim, a relação insólita dos protagonistas dos contos com os objetos não é aleatória, na medida em que eles ocupa lugares de objetos na sociedade ficcionalizada nas narrativas de onde emergem.

É também relevante refletirmos como as noções de estranhamento, desautomatização e singularização são atuais para realizarmos uma análise da recepção desses contos, especificamente quando pensamos que são duas narrativas que trazem como protagonistas um homem e uma mulher. Esses personagens são descritos como sujeitos segregados, interditados, refletindo na maneira como a sociedade vê as funções masculinas e femininas, tanto que a mulher, personagem de Gilman, permanece em seu lugar sócio-discursivo do silêncio enquanto o personagem masculino de Gogol consegue se redimir, mesmo que essa redenção seja em uma dimensão do fantasmagórico. Desse modo, foi possível percebermos que, apesar de ambos os personagens serem sujeitos da margem, a opressão e o silenciamento ocorrem de forma diferente, porque a mulher, ao descobrir a injustiça dos papéis desempenhados por homens e mulheres, enlouquece, reafirmando, portanto, o seu espaço social e discursivo que ocupa na sociedade. Averiguamos também que a obra de Gogol possuiu uma visibilidade maior do que o conto de Gilman, tendo essa última ficado, de certa forma, eclipsada pela crítica e pelo público por muitos anos, sendo recuperada somente com o movimento feminista.

Ao recuperar a narrativa de Gilman, os leitores do século XXI podem refletir como o papel da mulher na sociedade ainda é marcado e descrito por meio de paradigmas, em que a mulher é, na maioria das vezes senão em todas, o sujeito sem voz, que deve ficar encarcerado no espaço do privado, exercendo as funções de esposa, mãe e doméstica. Relevante apontar que o modo como lemos esses contos no momento histórico em que estamos inseridas enquanto leitoras e pesquisadoras, advém de uma crítica feminista a qual faz eco em nossa recepção e consequentemente em nossas análises. Assim, notamos a necessidade de um olhar reatualizado tanto sobre o conto de Gilman quanto de Gogol, depreendendo, dessa maneira,

que a recepção da obra de arte é um processo histórico, consequentemente, interfere na maneira como contextualizamos e produzimos sentidos a partir da leitura dessas narrativas.

Referências:

- AUAD, Pedro Henrique Trindade Kalil. Teorias Feministas: Cânone e História, Ideologia e Representação. In: AUAD, Pedro Henrique Trindade Kalil. *Teoria da Literatura & Teoria do Cinema: A crise e o fantasma*. Tese de doutorado defendida em maio de 2014 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFGM. Orientação: Leda Maria Martins.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- CHKLOVSKI, V. A Arte como Procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.); *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A transgressão na literatura fantástica: o limite ilimitado. In: *Modalidades de transgressão: discursos na literatura e no cinema*. Org. Nilton Milanez, Jamile da Silva Santos. Vitória da Conquista: LABEDISCO, 2013.
- _____. Objetos insólitos: representações do espaço e do medo em objeto quase de José Saramago. In: FILHO, Oziris Borges (Org.). *Espaço e Literatura: perspectivas*. Franca (SP): Ribeirão Gráfica e Editora, 2015.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2016.
- GOGOL, Nikolai Vassiliévitch. *O Capote*. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- MACHADO, Irene. Cem anos de estranhamento. In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. Ano 39, nº38, p.311-322, 2012

O CAPOTE E O PAPEL DE PAREDE AMARELO