



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS GERMÂNICAS**

**SARYNE RHAYANE AQUINO DA CRUZ**

***THE YELLOW WALLPAPER:***  
**IMAGENS PICTÓRICAS EM UM DIÁLOGO INTERMIDIÁTICO**

Salvador  
2014

**SARYNE RHAYANE AQUINO DA CRUZ**

***THE YELLOW WALLPAPER:***  
**IMAGENS PICTÓRICAS EM UM DIÁLOGO INTERMIDIÁTICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Língua Estrangeira Moderna - Inglês, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Inglês.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Manoela C. Cristina da Silva  
Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sílvia Maria Guerra Anastácio

Salvador  
2014

À minha família e mestres.

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, agradeço ao Grande Pai.

Aos Mestres e amigos espirituais.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Cristina da Silva, pela disponibilidade e preciosas orientações.

À minha coorientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sílvia Anastácio, pelas contribuições e por ter acreditado nas minhas habilidades.

À banca examinadora por dedicar seu tempo a leitura deste trabalho e pelas preciosas sugestões.

À matriarca da família, Arcanja dos Santos, pelo apoio.

Aos meus pais, André Nery e Edna Aquino por todo o apoio, sacrifícios e incentivo.

À minha irmã pelas preciosas dicas sobre os meus desenhos.

Ao professor da Escola de Belas Artes da UFBA, Carlos Eduardo O. Góes, por disponibilizar um curso de extensão de desenho.

## RESUMO

No final do séc. XIX, apesar de crescentes mudanças sociais nos Estados Unidos que foram provocadas pela Revolução Industrial, a mulher continuou sendo valorizada tão somente pelos papéis tradicionais que lhe cabiam, quais sejam, o de mãe e esposa ideal. Quando o feminismo surgiu tentando romper com os ditames daquela sociedade patriarcal, ainda não lhe era permitido acesso sequer à educação. O conto *The Yellow Wallpaper*, de Charlotte Perkins Gilman, critica o tratamento dado às mulheres que sofriam de depressão pós-parto. Buscando trazer mais vivacidade a um conto de grande importância da literatura de língua inglesa, a proponente desta pesquisa apresenta ilustrações de *The Yellow Wallpaper*, almejando traduzir para os signos pictóricos uma história feminista, com um discurso político ainda relevante nos dias atuais.

**Palavras-chave:** Feminismo. Tradução Intermidiática. Signo. Ilustração.

## ABSTRACT

At the end of the nineteenth century, after growing changes in North American society, which were brought about by the Industrial Revolution, it was still expected that women fulfilled the traditional roles of mother and ideal wife. When feminism emerged as an attempt to break with that patriarchal discourse, women did not even have access to formal education. The short story *The Yellow Wallpaper*, by Charlotte Perkins Gilman, criticizes the medical treatment that women had to go through at that time to cure *post partum* depression. In order to make such an important short story in English speaking literature sound more lively, the author of this research proposes to illustrate the short story under consideration, with the purpose to translate into visual signs a feminist story with a political discourse that is still relevant nowadays.

**Keywords:** Feminism. Translation. Intermedia. Sign. Illustration.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Janela Gradeada (21/10/2014)	38
Figura 2: Mansão Colonial (21/10/2014)	42
Figura 3: Jardim (21/10/2014)	44
Figura 4: Mulher (21/10/2014)	46
Figura 5: Rastejar (16/11/2014)	48

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	8
<b>2. <i>THE YELLOW WALLPAPER</i>: A AUTORA, O CONTEXTO SOCIAL E O CONTO</b>	11
2.1 APRESENTANDO A AUTORA	11
2.2 CONTEXTO SOCIAL: FEMINISMO	13
<b>2.2.1 O outro lado da moeda: a situação das mulheres começa a mudar</b>	21
2.3 PREÂMBULOS DO CONTO <i>THE YELLOW WALLPAPER</i> E A HISTÓRIA EM ANÁLISE	23
<b>3. DESCRIÇÃO DA TRADUÇÃO INTERMIDIÁTICA DE <i>THE YELLOWWALLPAPER</i></b>	29
3.1 DISCUTINDO QUESTÕES INTERMIDIÁTICAS	29
3.2 A ILUSTRAÇÃO: ABORDANDO A TRADUÇÃO DO CONTO IMPRESSO PARA SIGNOS PICTÓRICOS	35
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	51
<b>REFERÊNCIAS</b>	52
<b>ANEXOS</b>	55
ANEXO A – <i>O Papel de Parede Amarelo</i> (Charlotte Perkins Gilman, 1892 - Tradução Grupo PRO.SOM).	56



## 1. INTRODUÇÃO

O conto *The Yellow Wallpaper*, escrito por Charlotte Perkins Gilman, foi publicado em 1891. Naquele período, os Estados Unidos passavam por um processo de industrialização, que culminou com mudanças importantes na sociedade e no modelo de vida tradicional que se levava até então. Um pouco antes da Revolução Industrial, no século XVIII e início do XIX, as mulheres já trabalhavam fora de casa, apesar do papel feminino, em geral, ainda se limitar aos cuidados com a casa e com o marido. Nessa época, aquelas que exerciam alguma atividade fora do lar, em sua maioria, trabalhavam em fazendas ou mesmo nas lojas de seus pais que, muitas vezes, eram comerciantes. Outras trabalhavam como professoras ou instrutoras, lecionando nas séries primárias ou em cursos de verão; que mais tarde passaram a durar todo o ano letivo quando as escolas para mulheres começaram a se espalhar. No entanto, apesar desse trabalho lhes garantir certa independência, o que fazia com que não se vissem obrigadas a se casar para ter certa autonomia, a sociedade ainda lhes restringia o campo de atuação, deixando as mulheres à margem da política (COTT, 1977). Naquele período, apesar da intensa mudança econômica e social experimentada pelo país, muitas jovens, ainda tinham seu campo de ação voltado para o culto ao lar, ficando à margem do mundo externo ao lar, visto como um espaço cheio de tribulações.

Para questionar essa situação, alguns movimentos começaram a acontecer. Podemos citar entre eles uma campanha feminista, iniciada no final do séc. XIX, exigindo a entrada de mulheres em universidades e, principalmente, em Harvard. Mas, para desafiar o movimento feminista, vários médicos, especialmente neurologistas, se utilizaram da teoria da evolução de Darwin para apontar a inabilidade inata da mulher de assimilar os mesmos conhecimentos do homem (ROSENBERG, 1982). É justamente essa visão médica acerca da mulher e os tratamentos prescritos à época para cuidar de males como a depressão ou a histeria, o mote para o texto que é objeto deste estudo.

A escritora norte-americana Charlotte Gilman, autora do conto que é objeto de nossa análise, passou por um tratamento de depressão pós-parto, recomendado por

um famoso neurologista da época, o Dr. S. Weir Mitchell, e revoltou-se contra o tipo de método de cura que recebera. Mitchell acreditava que certos distúrbios emocionais estariam ligados a uma disfunção uterina e que, para tratar esse tipo de enfermidade, seria necessário completo repouso (ROSENBERG, 1982). No caso de Charlotte Gilman, como a mesma afirmou em artigo para sua revista, *The Forerunner*, ela teria que se voltar unicamente para pequenos trabalhos domésticos, tendo que abandonar sua vida de escritora; o que quase a levou à loucura (GILMAN, 1913).

Em *The Yellow Wallpaper*, um conto com fortes traços autobiográficos, a personagem principal relata, em seu diário, o mesmo tratamento defendido pelo famoso Dr. Mitchell; só que, desta feita, aplicado à protagonista do conto pelo seu marido e pelo irmão, ambos médicos. E, no desenrolar da história, percebem-se as consequências negativas que tal tratamento causaria à protagonista, que começa a achar que vê mulheres presas nos desenhos do papel de parede do quarto em que dorme. Essas mulheres estariam atrás de grades, tão silenciadas e sem voz quanto a própria narradora.

Sendo este conto um texto com forte apelo pictórico, a proponente deste trabalho pensou em ilustrar cenas que considerou marcantes no seu enredo para ampliar a percepção do leitor. Tomou-se como ponto de partida, imagens anteriormente produzidas para a mesma narrativa. Foi possível encontrar, por exemplo, filmes e ilustrações do conto. A primeira publicação, pela revista *The New England*, em 1892, apresenta desenhos simples, com poucos detalhes, ao que parece, com o intuito de deixar aberta a imaginação do leitor para “viajar” na história a seu bel prazer. Outros desenhos não publicados com o texto estão disponíveis na *Internet* e muitos focalizam o papel de parede, insistentemente aludido no texto, bem como a narradora. Há também uma adaptação cinematográfica, lançada em 2011, em que a história foi modificada, sendo que o foco do enredo não é mais a narradora, com sua voz feminista, mas sim, o elemento terror. Quanto à personagem da adaptação, ela não sofre de depressão pós-parto, já que sua filha morreu em um incêndio.

Essa busca de ilustrar o conto de Charlotte Gilman pela proponente do presente trabalho, com desenhos feitos a caneta, é um tipo de tradução intermediária, qual seja, da literatura impressa para a imagem visual. Entende-se por tradução intermediária

aquela que ocorre entre diferentes sistemas midiáticos ou linguagens semióticas. Neste caso, da linguagem verbal para a pictórica. No processo tradutório em análise, ocorre a substituição de um objeto que está ausente por um signo, sinal ou referente que o represente em outro sistema, suporte, meio ou mídia. Estabelece-se, então, uma relação entre códigos, linguagens semióticas, e sentidos diferentes e os signos, ao serem traduzidos através das diversas mídias, reverberam em diferentes sentidos humanos, causando as sensações mais variadas. Este tipo de tradução é chamado de intersemiótica por J. Plaza (2003) e pelos estudiosos das diversas mídias de tradução intermediática ou intermídia.

Neste trabalho, privilegamos os estudos mais recentes das questões intermediáticas. Tal relação entre mídias ou suportes evoca questões de intermedialidade e, para Rajewski (2012a p. 3-4):

[...] intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. "Intermediático", portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias [...].

Propus-me, portanto, a refletir sobre questões relacionadas à intermedialidade ou ao cruzamento entre fronteiras midiáticas, no presente caso, entre a palavra escrita em um texto literário impresso, o referido conto de Charlotte Gilman, *The Yellow Wallpaper*, e a linguagem pictórica das ilustrações; descrevendo como ocorre essa transposição de uma mídia para outra.

O presente trabalho divide-se em duas partes. Na primeira, há uma apresentação sobre a autora, sua contribuição para o movimento feminista que ganhava proporção no séc. XIX, o contexto da obra e uma breve visão histórica do feminismo. Há também, uma análise do conto. A segunda parte do trabalho corresponde à análise da tradução intermediática.

## **2. THE YELLOW WALLPAPER: A AUTORA, O CONTEXTO SOCIAL E O CONTO**

Apresento a seguir, uma breve biografia da autora do conto, a escritora Charlotte Perkins Gilman.

### **2.1 APRESENTANDO A AUTORA**

A escritora norte-americana Charlotte Perkins Gilman nasceu em 3 de Julho de 1860, filha de Mary A. Fitch e Frederick Beecher Perkins. Pertenciam também à família Beecher, a sufragista Isabella Beecher Hooker, que usava a Constituição dos Estados Unidos na luta pelo reconhecimento das mulheres como cidadãs, e a abolicionista Harriet Beecher Stowe, autora de *A Cabana do pai Tomás* (Uncle's Tom Cabin), publicado em 1852, que conta a história de um escravo negro e sua realidade de escravização. Esse contexto familiar, cuja contribuição foi significativa para as lutas sociais de então, haveria de influenciar os valores que norteariam Charlotte, que não teve uma vida fácil (BEEKMAN, 2003?).

Seu pai abandonou a família quando os filhos ainda eram muito novos, só oferecendo-lhes ajuda financeira esporadicamente. A mãe de Charlotte, portanto, foi obrigada a trabalhar para educá-los, recorrendo inclusive à ajuda de familiares (BEEKMAN, 2003?). Desse modo, Charlotte foi capaz de frequentar a *Rhode Island School of Design*, escola de renome em artes e design fundada em 1877, o que a habilitou a dar aulas e vender materiais de pintura para ajudar a financiar a própria educação. Casou-se em 1884 e teve uma filha, no ano de 1885. Mas não era afeita às tarefas domésticas e, pressionada a assumir o papel de dona de casa e de mãe, acabou por cair em depressão, conforme a sua autobiografia:

Estivemos casados por mais de quatro anos. Esta condição mental de miserabilidade, esta escuridão, esta fraqueza e tristeza, começou nesses anos difíceis de namoro, e cresceu rapidamente depois do casamento [...](GILMAN, 1990 p. 97 tradução nossa)<sup>1</sup>

---

1 "We had been married four years and more. This miserable condition of mind, this darkness,

Entretanto, ao se afastar da filha e do marido para fazer uma viagem, Charlotte apresentou melhoras em seu quadro de depressão; vindo a piorar, novamente, ao retornar para casa. Foi, então, encorajada a receber tratamento do melhor especialista de nervos da época. A recomendação para as pacientes que sofriam do tipo de depressão de Charlotte era de repouso total a fim de se recuperar; a chamada *the rest cure*. Mas tal tratamento mostrou-se inútil, como diria Gilman, mais tarde, na sua revista: “Voltei para casa, segui as instruções perigosamente à risca por meses e cheguei muito perto de enlouquecer” (GILMAN, 1913 tradução nossa)<sup>2</sup>.

Em 1888, Charlotte separou-se do marido e passou a morar com uma amiga, em *Oakland*, período em que escreveu *The Yellow Wallpaper* e vários outros contos. Nele, a autora questionou o fato da mulher ter de estar confinada ao trabalho de cuidar dos filhos, acreditando que aquela tarefa deveria ser equivalente para o pai e para a mãe (RADCLIFFE INSTITUTE, 2010).

Anos depois, Charlotte casou-se com Houghton Gilman, passando a chamar-se Charlotte Perkins Gilman, e continuou a sua carreira como escritora. Em 1909, fundou a Revista *The Forerunner*, onde escrevia contos, poemas, artigos e ensaios. Faleceu em 1935, aos 75 anos, por inalação de clorofórmio; sendo adepta da eutanásia, preferiu a morte por clorofórmio ao câncer, que foi diagnosticado em 1934.

Até a sua morte, Charlotte Gilman continuou defendendo a emancipação da mulher contra as tradições daquela sociedade que limitavam sua ação no mundo fora do lar e que não lhe dava as condições financeiras necessárias para sua independência. Como se pode observar, Charlotte Gilman era feminista em um período em que as mulheres se viam restringidas tanto pelos valores morais da sociedade, quanto pelo acesso à ciência.

Dentre os trabalhos mais importantes de Charlotte Gilman, estão: *Women and Economics* (1898), *Concerning Children* (1900) e *The Home: Its Work and Influence* (1904). Como textos ficcionais, destacam-se *The Yellow Wallpaper* (1899) e *Herland*

---

feebleness and gloom, had begun in those difficult years of courtship, had grown rapidly worse after marriage [...] (GILMAN, 1990 p.97)”

2 “I went home and obeyed those directions for some three months, and came so near the borderline of utter mental ruin that I could see over.” (GILMAN, 1913)

(1915). Analisando os títulos dos textos que publicou, fica evidente como o feminismo era uma temática que norteava a sua escrita.

## 2.2 CONTEXTO SOCIAL: FEMINISMO

Feminismo é o nome dado a uma corrente política e ideológica, cujos temas mais abordados se voltam para a discussão dos papéis das mulheres e dos homens na sociedade. Ele se insurge contra o poder patriarcal, as práticas e os comportamentos que, muitas vezes de maneira sutil, procuram minar a figura da mulher (BUTLER, 2008).

No entanto, não é possível se referir ao feminismo como um movimento único porque houve várias ondas feministas, ou seja, várias frentes feministas, que expressam vivências e experiências diversas. Lê-se que:

[...] o feminismo procurou, em sua prática enquanto movimento, superar as formas de organização tradicionais, permeadas pela assimetria e pelo autoritarismo. Assim, o movimento feminista não se organiza de uma forma centralizada, e recusa uma disciplina única, imposta a todas as militantes. Caracteriza-se pela auto-organização das mulheres em suas múltiplas frentes, assim como em grupos pequenos, onde se expressam as vivências próprias de cada mulher e onde se fortalece a solidariedade (ALVES; PITANGUY, 1991 p. 8-9).

Dessa forma, entende-se o feminismo como um movimento diverso e aberto, com objetivos que dão margem a variadas interpretações. Como pilares:

O feminismo busca repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo seja ele homem ou mulher, não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados, e onde as qualidades “femininas” ou “masculinas” sejam atributos do ser humano em sua globalidade. (ALVES; PITANGUY, 1991 p. 9)

Os modelos referidos seguem marcos biológicos, que não levam em conta que tais padrões são construídos socialmente. Assim, as diferenças biológicas podem ser usadas como pretexto para justificar uma relação desigual entre homens e mulheres, o que, conseqüentemente, costumava legitimar a subordinação da mulher

(SARDENBERG; MACEDO, 2008). Segundo Sardenberg e Macedo (2008), as identidades sexuais não podem ser tomadas como inatas em relação aos sexos, já que os comportamentos mudam de sociedade para sociedade e de uma época para outra. O fato é que, historicamente, a mulher teria que ser subjugada por uma diferenciação dos papéis sexuais, guiados por uma noção androcêntrica, ou seja, centrada no homem.

Desenhando aqui uma rápida retomada histórica, na Grécia Antiga, a função da mulher era, essencialmente, a de reprodução, o que não lhe garantia um *status* dentro daquela sociedade. Além disso, era papel da mulher cuidar do homem (ALVES; PITANGUY, 1991).

Já no Período Feudal, na Idade Média, gozavam de certa liberdade de atuação, principalmente no campo econômico, chamadas a participar ativamente das atividades comerciais. Porém, a representação das mulheres que prevaleceu foi aquela perpetrada pelas histórias de Cavalaria, nas quais ela bordava e trabalhava no tear a espera de seu cavaleiro andante.

Mais tarde, do Renascimento em diante, dos séculos XIV a XVI, as mulheres passaram a perder seus direitos com a reintrodução da legislação romana (ALVES; PITANGUY, 1991), enquanto os homens se apropriaram de profissões que antes eram exercidas também por mulheres, o que acontecia com praticamente todas as atividades da Idade Média. Segundo Alves e Pitanguy (1991 p. 26-27):

É justamente durante este período [renascimento], quando o trabalho se valoriza como instrumento de transformação do mundo pelo homem, que o trabalho da mulher passa a ser depreciado. Alijada concretamente de determinadas profissões, tece-se também toda uma ideologia de desvalorização da mulher que trabalha [...] A desvalorização do trabalho feminino, traduzida concretamente na atribuição de menor pagamento a mão-de-obra feminina que a masculina, encontra sua lógica no processo de acumulação de capital, onde a superexploração do trabalho da mulher (e do menor) cumpre função específica.

Segundo Norton (1996) desde o século XVII, nos Estados Unidos, deveria existir uma hierarquia fundamental entre o marido e a esposa, ou seja, o homem e a mulher, hierarquia que tinha como objetivo servir de base para a formação daquela sociedade

norte-americana, como um modelo a ser seguido. Assim, a submissão da mulher, para qual o casamento era imposto, tornava-se uma submissão esperada tanto dentro do lar, diante do marido, quanto fora, na esfera pública, diante de superiores.

Este modelo social em que a subordinação da mulher e a posição de destaque do homem dentro da casa, assim como na esfera pública, implicava em organização social, estava pautado, principalmente, na religião. Ela servia como base, em certos casos, para uma justificativa que tentava naturalizar a subordinação da mulher. Desta forma, trechos bíblicos sobre o casal primordial, Adão e Eva, eram tidos como o ponto de partida para que fosse explicada a postura de uma mulher em relação ao seu marido, àquela de submissão. Além disso, Eva era tida como a instigadora do pecado, fato que, segundo Alves e Pitanguy (1991) levaria a "[...] perseguição implacável ao corpo da mulher" (p.20). Assim, a mulher deveria ser tutorada e não era, ao menos pela lei, considerada um ser independente. A justificativa religiosa fundamentou por bastante tempo o discurso hierárquico que colocava o homem numa posição superior em relação à mulher. (NORTON, 1996)

No entanto, tal pensamento, não surge a partir do sec. XVII. Já na Idade Média, séc XIII e XVI, a religião aliada à medicina fundamentavam um discurso semelhante que procurava justificar a dominação masculina sobre a mulher. Assim, a crença de que as mulheres teriam uma predisposição inata a submeter-se aos homens, também se apoiava no discurso de que eram inaptas, ou incompetentes, até consideradas apenas meio humanas. Seguindo essa crença, acreditava-se que não possuíam capacidade para fazer julgamentos sensatos e, por isso, precisavam da figura masculina. De acordo com Norton (1996):

Para uma esposa, a submissão a vontade do marido era essencial. Isso não implicava que ela não poderia ter opinião própria, mas que se ela e o marido discordassem, a opinião dele deveria prevalecer no final. Portanto, mulheres determinadas andavam em corda bamba para expressar opiniões contrárias e desafiar abertamente as decisões de seus maridos. (p. 77 tradução nossa)<sup>3</sup>

---

3 "For a wife, submission to her husband's will was essential. Such deference did not imply that she could not have opinions of her own, but rather that if she and her spouse disagreed, he had to prevail in the end. Strong-minded women accordingly had to walk on tightrope between expressing dissenting views and openly challenging their husbands' decisions." (NORTON, 1996 p. 77).



Essa era a crença amplamente difundida na Europa e que haveria de chegar ao Novo Mundo no período da colonização da América pelos ingleses no início do século XVI. A mulher tinha de ser submissa ao marido, tendo o pai poder de decisão sobre o casamento da filha. De modo que aquela sociedade colonial estabeleceu-se com base numa estrutura hierárquica na qual o homem era a figura essencial, ocupando a primeira posição na escala social. No século XVII, os ingleses tinham a seguinte crença:

[...] Os ingleses do séc. XVII, acreditavam que as esposas deveriam ser obediente aos maridos, e também, acreditavam que os filhos, deveriam ser obedientes aos pais. E por *filhos* eles não queriam dizer apenas descendentes de sangue mas também, os servos e qualquer outra pessoa que dependesse da família. O quinto mandamento “Honra teu pai e tua mãe”, era interpretado de forma geral, incluindo dever obediência a todos os superiores, religiosos ou membros do estado. Mas o significado primário do quinto mandamento era literalmente, relacionado à família. (NORTON, 1996 p. 107)<sup>4</sup>.

Cabia ao pai, já que a mãe ocupava uma posição de autoridade inferior dentro da família, manter a casa sob seu domínio, e assim, garantir a ordem familiar, que refletiria na sociedade em geral:

[...] A lei colonial mantinha os patriarcas das famílias responsáveis pelo mau comportamento não apenas de suas esposas, mas também de outros dependentes. Os maridos sempre tinham que pagar multas cobradas a suas esposas; às vezes eram avaliadas penalidades financeiras por crimes cometidos por seus filhos, assim como, por empregados. (NORTON, 1996 p. 107 tradução nossa)<sup>5</sup>.

Logo, o poder estava nas mãos dos homens, mais especificamente, dos pais, cujos filhos, fossem homens ou mulheres, deviam-lhes obediência e respeito. Ter tal

---

4 “[...] seventeenth-century English people universally believed that wives should be subject to their husbands, so too they held that children should be subordinated to their parents. And by children they meant not just blood descendants but also servants and any other household dependents, the fictive sons and daughters who participated in most families. The Fifth Commandment, ‘Honor thy Father and Mother,’ was interpreted broadly, enjoining obedience to all superiors, religious or secular. But the commandment’s primary import, like its words, was familial.” (NORTON, 1996 p. 97).

5 “[...] colonial law held household heads responsible for misbehavior not only by their wives but also by other dependents. Husbands always had to pay any fines levied on their spouses; sometimes they were assessed financial penalties for crimes committed by their children or servants as well.” (NORTON, 1996 p.107).

responsabilidade significava direcionar os filhos para que aprendessem corretamente os papéis sociais que deveriam desempenhar. E, principalmente, aos pais cabia escolher com quem seus filhos e filhas deveriam casar-se.

Outra consequência da crença na subordinação inata da mulher foi o direito concedido aos maridos de aplicar-lhes “corretivos”, caso as esposas viessem a desobedecê-los, ou questionar sua autoridade. Isso era protegido por lei, mas a correção deveria ser feita sem que houvesse qualquer dano ao corpo da mulher.

Contudo, em Massachusetts, a lei de 1641, *Body of liberties*, libertava a mulher de ser vítima dessas correções por parte de marido, algo que passou a ser garantido somente em legítima defesa. Mas, de acordo com essa lei, o marido deveria levar a esposa faltosa para ser punida pela corte, assim deslocando a violência do marido para outro centro de autoridade (NORTON, 1996). Logo, a sociedade e a justiça interviam quando os papéis básicos não eram cumpridos: da mulher ser submissa ao marido e dele dominá-la.

Entretanto, as mulheres, em geral, não eram tão submissas como a sociedade esperava que fossem. Pelo contrário, segundo Norton (1996): “[...] Algumas mulheres resistiram a subordinação marital vigorosamente. Algumas relutaram, revidando tapa com tapa e insulto com insulto; outras tentaram assassinar seus maridos [...]”(p. 81)<sup>6</sup>. Elas se revoltavam contra essa situação, inclusive pelo fato do trabalho feminino, em sua maioria subalterno, ser pago com salários muito baixos. De modo que o trabalho designado a mulher se tornou menos valorizado e, dessa forma, a atuação masculina começou a exercer seu domínio de forma mais e mais coerciva.

Posteriormente, durante o período da Revolução Francesa, no século XVIII, a ascensão da burguesia levou a mulher, que também fazia parte daquela luta, a organizar-se politicamente para reivindicar seus direitos. Defendeu-se, então, na Assembleia, uma petição para que o domínio do homem sobre a mulher fosse revogado, domínio este que era comparado ao despotismo dos líderes da nobreza, posto em cheque pelos ideais da revolução. Neste período, a escritora Olympe de Gouges, escritora conhecida por suas ideias revolucionárias, escreveu um texto no

---

6 [...] some women resisted marital subjection vigorously. Some fought back, returning blow for blow and insult for insult; others tried to kill their spouses [...] (NORTON, 1996 p. 81)

qual, utilizando-se dos princípios básicos do liberalismo, propôs que as mulheres fossem vistas em igualdade com os homens tanto na vida política quanto civil; discurso que foi perpetuado pelas feministas do séc. XIX. (ALVES; PITANGUY, 1991).

Mas essa tradição de inferioridade feminina, mesmo durante o período que sucedeu a Revolução Industrial, ainda se manteve, por algum tempo. Assim, as mulheres não tinham sequer direito à própria herança, pois, se herdassem qualquer patrimônio dos pais, tudo se tornaria patrimônio exclusivo de seus maridos. Afinal, naquela época, perante a legislação, as mulheres não tinham incentivos econômicos para abrir um negócio, nem recebiam educação superior. O trabalho fora de casa estaria, portanto, em segundo plano (COTT, 1977).

No início do século XIX, foco deste trabalho, o quadro não havia mudado por completo: ainda era destino das mulheres exercer um papel específico no lar; dever obediência ao marido; administrar os gastos da família e cuidar dos filhos. O fato é que as mulheres, naquele período, ainda eram totalmente dependentes, desde a infância, quando o pai era o seu provedor e, na idade adulta, viam-se obrigadas a se casar para, então, passarem a depender de seus maridos.

Segundo Cott (1977), durante o século XIX, algumas mulheres chegaram a trabalhar fora de casa, especialmente em tarefas voltadas à produção de alimentos em fazendas, que eram administradas, na maior parte, por seus maridos. Outro tipo de trabalho estaria na indústria, já que a mão de obra feminina era comum nas fábricas da época, sempre com salários ínfimos. Também, em prol de valores morais daquele período, em geral, valores cristãos, os ministros e pastores pregavam que a mulher deveria se voltar inteiramente para a necessidade dos outros e, principalmente, servir os homens (COTT, 1977). Estes deveriam exercer o papel de provedor da família, o que lhes garantia total independência. Os homens possuíam, assim, independência financeira, atuando na esfera pública e, devido ao seu papel atuante dentro da sociedade, tinham o direito de fazer as leis para mudá-la. Portanto, ambos os cônjuges exerciam papéis diferentes, sendo que cabia às mulheres servirem o outro, dentro de uma esfera menor de atuação, a saber, dentro de suas famílias, ou em suas comunidades.

Já a própria Charlotte Gilman (1998) argumentava que o progresso econômico

da sociedade, naquele período era, em sua maioria, relacionado à figura masculina, enquanto as mulheres tornavam-se dependentes destes para a sua sobrevivência, fato que, para ela, apenas contribuía para a desigualdade. A autora chega a apontar que, na natureza, apenas na raça humana, dentre todas as espécies animais, a mulher, ou a fêmea, é a única que depende do homem, do seu macho, para se alimentar. A reprodução era sua missão e quando eram pagas, geralmente, estavam na posição de empregadas domésticas.

Acredita-se que a fêmea da espécie humana não é economicamente independente, e que é alimentada pelo macho de sua espécie. Em contradição, é primeiro alegado que ela é economicamente independente, - que ela se sustenta com sua própria indústria dentro do lar. Ao se afirmar que não existe relação entre o status econômico da mulher e o trabalho que ela realiza em casa, é então alegado que não é o trabalho de uma empregada, mas de mãe, que lhe garante meios de sobrevivência. Ao se afirmar que o status econômico de uma mulher não tem relação com a maternidade, seja em quantidade ou qualidade, alega-se, então, que a maternidade torna a mulher inapta à produção econômica, e que, portanto, é certo que ela seja sustentada por seu marido. (GILMAN, 1998 p. 9 tradução nossa)<sup>7</sup>

Assim, em algum momento, acreditou-se que a maternidade era uma forma de trazer à mulher certa independência financeira, pois, através da maternidade, a mulher podia receber um equivalente em valor monetário; ou melhor, por ser capaz de dar à luz, a mulher era alimentada e protegida por seu marido. Gilman (1998) repudia essa situação ao afirmar que as mulheres, mesmo incapazes de conceber, não podiam ser abandonadas por seus maridos, ao menos, não na cultura e na sociedade em que a autora vivia e que é foco deste trabalho.

---

7 “The ground is taken that the human female is not economically independent, that she is fed by the male of her species. In denial of this, it is first alleged that she is economically independent, - that she does support herself by her own industry in the house. It being shown that there is no relation between the economic status of woman and the labor she performs in the home, it is then alleged that not as house servant, but as mother, does woman earn her living. It being shown that the economic status of woman bears no relation to her motherhood, either in quantity or quality, it is then alleged that motherhood renders a woman unfit for economic production, and that, therefore, it is right that she be supported by her husband.” (GILMAN, 1998 p. 9)

Não é a maternidade que mantém uma mulher que é casada de pé, desde a manhã até o final do dia: mas sim as tarefas domésticas, e não, os cuidados com as crianças. As mulheres trabalham por mais tempo, e muito mais do que a maioria dos homens, e não apenas para atividades que são tidas como maternas. (GILMAN, 1998 p. 10 tradução nossa)<sup>8</sup>.

Segundo Norton (1996), os homens se beneficiavam do trabalho doméstico das mulheres, pois “[...] as esposas não apenas melhoraram a qualidade de vida de seus maridos, mas também aumentaram a renda familiar.” (p.87 tradução nossa)<sup>9</sup>, já que qualquer herança vinda da esposa, era adicionada ao patrimônio do marido.

Levando em conta essa ideologia machista, não teria como ela não se refletir na literatura burguesa. A título de ilustração, a literatura produzida no período entre 1820 e 1830 servia como manual de instruções às mulheres sobre que tipos de valores familiares, religiosos e comportamentais elas deveriam seguir. Alguns sermões, poemas e ensaios falavam da educação que deveria ser dada a essas mulheres, sobre como se tornariam esposas e mães exemplares. Assim, o papel da mulher dentro de casa passou a ser encarado como uma forma de trabalho e era seu dever agir conforme os manuais instruíam, já que aquela era sua esfera vocacional “natural”. A maternidade também, neste momento, surgia como uma vocação; e, visto que as mulheres precisavam receber uma educação que fosse condizente com seu papel naquela sociedade, como mãe e responsável pelos afazeres domésticos, as suas habilidades não poderiam ser comparadas com as dos homens, pois, afinal, os papéis essenciais de ambos diferiam.

Mas apesar desse *status quo*, aqui exposto, que excluía as mulheres de muitos privilégios sociais, algumas mudanças na sociedade começaram a se fazer notar e, em especial, a partir do século XVIII, elas se tornaram visíveis, ainda que lentamente.

---

8 “It is not motherhood that keeps the housewife on her feet from dawn till dark; it is house service, not child service. Women work longer and harder than most men, and not solely in maternal duties.” (GILMAN, 1998 p. 10)

9 “[...] wives not only improved the quality of their husbands' lives but also augmented the family's income. (NORTON, 1996 p. 87)

### **2.2.1 O outro lado da moeda: a situação das mulheres começa a mudar**

O papel da mulher começou a mudar, embora lentamente, dentro da sociedade norte-americana, dos séculos XVIII e XIX, sobretudo por causa de fatores econômicos que passaram a fazer parte daquele contexto.

No começo dos anos 1760, as escolas passaram a empregar jovens mulheres como tutoras durante as férias de verão, especialmente para séries primárias. Segundo Cott (1977), o trabalho como professora era visto mais como uma forma das jovens de famílias bem situadas financeiramente realizarem um trabalho comunitário do que servir de sustento à família. Mais tarde, o trabalho como professora passou a ser uma atividade que não se limitaria apenas ao período do verão, mas acabou tornando-se também a forma das mulheres realizarem uma atividade fora de casa, que fosse respeitável e de valor intelectual.

Também, como já foi referido acima, a partir da Revolução Industrial, iniciada por volta de 1780, houve a transferência da produção têxtil doméstica para as fábricas, para onde, homens e mulheres passaram a ser recrutados. Com a diminuição considerável do comércio doméstico, o trabalho das mulheres no lar voltou a ser restrito à criação dos filhos e aos cuidados com a casa, ainda que tivessem certo incentivo para trabalhar fora, a depender da classe social a que pertencessem.

No final do século XVIII, a agricultura de subsistência e a produção familiar serviam como base do sustento econômico das cidades. Isso porque a Guerra da Independência dos Estados Unidos contra o poderio inglês gerou um tipo de produção familiar que, a partir de 1835, tomou dimensão comercial, e depois, industrial (COTT, 1977). De modo que o trabalho das mulheres, apesar de primeiramente doméstico, também se voltou para o comércio familiar. As mulheres solteiras podiam trabalhar no comércio dos pais, ajudando-os quando necessário. Durante essa guerra, desenvolveu-se a fabricação doméstica de roupas e tecidos, que acabou se transformando em um comércio rendoso. Contudo, no período pós-guerra, com o desenvolvimento industrial, a fabricação de roupas saiu das casas para as fábricas. Então, as mulheres solteiras, especialmente as que não tinham recursos, desempenhavam trabalhos domésticos nas casas de outras famílias. Quanto às

casadas, mesmo as mais abastadas, elas ainda, em sua maioria, trabalhavam em casa, como também, na fabricação de tecidos e roupas para uso doméstico.

No entanto, os impactos causados na sociedade norte americana pela crescente industrialização demonstravam que a tradicional educação inadequada dada às mulheres as afastava das necessidades crescentes daquela nova sociedade. Segundo Rosenberg (1982), os papéis a serem desempenhados, como o de mãe e de esposa, não correspondiam às demandas sociais de um país, cujo comércio crescia em grande proporção.

Nesse período de grandes transformações, eram admissíveis mudanças sociais, como, por exemplo, o fim do poder de classe, que não mais seria determinante da posição social do sujeito (ROSENBERG, 1982). Nesse período, as mulheres se mobilizaram em greves e passeatas, reivindicando melhores condições de trabalho e melhores salários. Mas foram violentamente reprimidas, como quando sofreram revezes na primeira marcha feita por mulheres buscando melhores condições de trabalho, em Nova York, no dia 8 de março de 1857, e foram assassinadas ao serem trancadas em uma fábrica que foi incendiada. A data, em homenagem a essas mulheres, marca o Dia Internacional da Mulher.

No ano de 1848, também nos Estados Unidos, a luta pelo direito ao voto, o sufrágio feminino tomou forma e mobilizou milhões de mulheres. Este movimento, segundo Alves e Pitanguy (1991) denunciava [...] “a exclusão da mulher da esfera pública, num momento em que há expansão do conceito liberal de cidadania[...]” (p.44). Essa luta pelo direito ao voto durou muitos anos, sendo finalizada apenas em 1920.

Em meio a todos esses movimentos feministas, o modelo tradicional de mãe e esposa ideal tentava manter-se como forma de evitar um rompimento total com as normas familiares. Mas, em desacordo com esse modelo ideal, as mulheres começaram a reivindicar também uma educação que as preparasse para, inclusive, ingressarem na Academia.

Vários médicos da época se opuseram a essa reivindicação, apoiados pela teoria evolucionista de Darwin, que afirmava que a mulher, na escala da evolução, havia estacionado: seu cérebro era menor em comparação ao do homem, o que colocava a inteligência feminina em xeque. Achavam, ainda, que a mulher também

estava mais presa aos instintos e era muito mais emocional que o homem, ou dominada por sentimentos inferiores. Dessa forma, acreditavam que elas estariam, na escala de desenvolvimento, numa posição próxima a dos animais, em especial porque não viviam no mesmo ambiente estimulante para sua evolução que os homens. A eles eram dadas todas as oportunidades, enquanto às mulheres, tudo isso seria suprimido (ROSENBERG, 1982).

Uma das questões relacionadas às mulheres do século XIX e que muito as exasperava era o tipo de tratamento que era dado às que sofriam de problemas psicológicos; a elas, era recomendado extremo repouso e se pedia que evitassem qualquer tipo de atividade que exigisse estímulo mental. Ironicamente, para ilustrar os perigos de uma educação superior às mulheres, um dos médicos conceituados de então, o Dr. Clarke, procurou até mostrar vários casos de pacientes que, após entrarem na Academia, haviam tido problemas psicológicos e mesmo físicos. Ainda segundo as teorias defendidas por esse médico, bem como por outros da mesma época, as mulheres quando menstruavam deveriam buscar total reclusão, pois, do contrário, qualquer exercício mental seria capaz de danificar suas condições de futuras mães, afetando-lhes o equilíbrio psicológico.

### 2.3 PREÂMBULOS DO CONTO *THE YELLOW WALLPAPER* E A HISTÓRIA EM ANÁLISE

Em sua autobiografia, como se sabe, Charlotte Gilman (1991) afirma que, após passar por um período de depressão severa, teria buscado ajuda médica com o melhor especialista do país. Em resposta à preconizada “cura pelo repouso”, o resultado foi exatamente o contrário do esperado:

[...] ele me mandou para casa com a seguinte prescrição: “Viva uma vida o mais doméstica possível. Mantenha sua filha com você o tempo todo.” (Fique claro que se eu apenas vestisse o bebê, começava a tremer e a chorar – certamente algo bem distante da companhia saudável que ela precisava, sem falar do efeito negativo sobre mim.) “Deite-se por uma hora depois de cada refeição. Não tenha mais que duas horas de atividade intelectual no dia. E nunca toque numa caneta, pincel ou lápis enquanto você viver.” Voltei para casa, segui estas direções rigidamente por meses, e cheguei muito perto de enlouquecer.



A agonia mental cresceu tão insuportavelmente que eu ficava sentada mexendo a cabeça para um lado e para o outro – para me livrar da dor. Não era uma dor física, não chegava nem perto da “dor de cabeça”, era apenas um tormento mental e tão profundo, num pesadelo que parecia real o suficiente para que eu quisesse me esquivar (GILMAN, 1991 p. 96 tradução nossa)<sup>10</sup>.

Como se pode inferir, os tratamentos psicológicos desmereciam a capacidade intelectual da mulher e os médicos acreditavam que qualquer esforço dessa ordem poderia levar a depressão, ou a histeria. Defendiam o argumento de que qualquer atividade que uma mulher pudesse exercer fora dos papéis de gênero que lhe cabiam, seria perigoso para a sua estabilidade mental. Mas muitos casos, como o da escritora Charlotte Gilman, provaram exatamente o contrário. Havia um problema não na capacidade intelectual das mulheres, mas sim, nos padrões daquela sociedade que insistia em manter a mulher como um ser inferior.

A onda ou o movimento feminista da época reagia contra essas teorias absurdas, que minimizavam a condição da mulher. É nesse momento que se publica, em 1891, o conto *The Yellow Wallpaper*. O texto, que contém dados autobiográficos ficcionalizados tematiza, em seu enredo, as restrições impostas às mulheres e que foram amplamente discutidas no segmento anterior deste trabalho.

A história do conto mostra um casal que, no interior dos Estados Unidos, se mudou para uma mansão colonial com uma governanta e a filha, ainda bebê. A narração ocorre em primeira pessoa, assim, pelo conceito de focalização de Genette (1980), tem-se uma narração homodiegética, visto que a narradora participa da diegese, ou seja, da realidade narrativa, o texto parece um diário pessoal, em que a narradora não se identifica.

Fica claro, logo nas primeiras páginas, que a personagem principal está em

---

10 [...] he sent me home with this prescription: “Live as domestic life as possible. Have your child with you all the time.” (Be it remarked that if I did but dress the baby it left me shaking and crying – certainly far from a healthy companionship for her, to say nothing of the effect on me.) “Lie down an hour after each meal. Have but two hours’ intellectual life a day. And never touch pen, brush or pencil as long as you live.” I went home, followed those directions rigidly for months, and came periously near to losing my mind. The mental agony grew so unbearable that I would sit blankly moving my head from side to side – to get out from the pain. Not physical pain, not the least “headache” even, just mental torment, and só heavy in its nightmare gloom that it seemed real enough to dodge (GILMAN, 1991 p. 96).

tratamento médico. E, mais adiante, sabe-se que ela sofre de depressão pós-parto, de modo que a doença lhe confere uma série de prescrições de repouso total, durante o dia. O quarto onde ela é colocada, remete a um quarto infantil, pois o mesmo, tem janelas com grades: “[...] Achei que primeiro tivesse sido um quarto de criança, depois um quarto de jogos e um lugar de fazer ginástica, pois as janelas tinham grades, daquelas que se costuma botar para proteger as crianças pequenas.” (GILMAN, 1899 p.3 tradução PRO.SOM)<sup>11</sup> Assim, entende-se que a personagem é infantilizada, alguém que precisa de vigilância e proteção, já que é posta em um quarto usado antes por crianças, com janelas gradeadas. Isso reflete o pensamento da época, a crença nas mulheres como incapazes. Outro trecho do conto destaca esta mesma atitude do marido (representando a sociedade norte americana do final do séc. XIX) que subjuga esta mulher: “Em seguida, ele me tomou nos braços e me chamou de tolinha [...]”(GILMAN, 1899 p. 5 tradução nossa)<sup>12</sup>.

Ao passar a maior parte do tempo em seu quarto, a personagem começa a sentir-se perturbada com o papel de parede que decora o cômodo. Então, comenta com o marido e a governanta, Jennie, o quanto aquele papel de parede a desagrada, mas a observação não é levada a sério.

De início, ela implica com a cor do papel, ao relacioná-la com coisas desagradáveis, como doença e outras coisas mais: “A cor é desagradável, quase revoltante; um amarelo sujo e sem brilho, que estranhamente esmaecia aos poucos, junto com a luz do sol. Em alguns lugares, é um laranja sem graça, mas ao mesmo tempo muito forte em outros, uma cor de enxofre doentia.” (GILMAN, 1899 p. 3-4 tradução PRO.SOM)<sup>13</sup> Mas, em um determinado momento, quando a luz da lua se reflete sobre a parede do quarto, essa luz passa a revelar, para ela, que há uma mulher presa por trás daquele papel; uma mulher que parece sempre se arrastar, mas só o faz quando acha que ninguém consegue vê-la.

A personagem acaba se identificando com aquela mulher de tal forma que, no

---

11 “It was nursery first and then playroom and gymnasium, I should judge; for the windows are barred for little children, and there are rings and things in the walls.” (GILMAN, 1899 p.2)

12 “Then he took me in his arms and called me a blessed little goose [...]” (GILMAN, 1899 p.2)

13 “The color is repellent, almost revolting; a smouldering unclean yellow, strangely faded by the slow-turning sunlight. It is a dull yet lurid orange in some places, a sickly sulphur tint in others.” (GILMAN, 1899 p.1)

fim do conto, assume a sua posição de prisioneira do papel de parede, parecendo-lhe que, no momento em que consiga rasgá-lo, poderá ser livre. Quando isso acontece, a mulher por trás das listas daquele papel parece ganhar a liberdade; é quando as crises de desequilíbrio da protagonista chegam ao clímax e ela passa a assumir totalmente a identidade da outra. Também se sente mais livre e diz ao marido: “Apesar dos seus protestos e da Jennie, eu consegui sair. E rasguei grande parte do papel, por isso você não pode me colocar lá de volta” (GILMAN, 1899 p. 18 tradução PRO.SOM)<sup>14</sup>. Apesar de verbalizar esta frase, enquanto se arrasta pelo chão, o que, pode remeter o leitor à situação de inferioridade da mulher do fim do século XIX, ironicamente a protagonista se sente superior ao marido. No final, ao vê-la naquela situação, é o marido que desmaia; essa atitude também pode levar o leitor a pensar que, a mulher o teria vencido, já que o marido havia perdido o seu papel de autoridade e também o controle sobre a situação.

Dessa forma, no conto, é possível perceber a crítica da autora da situação das mulheres, especialmente daquele século que vivencia e, segundo Beekman (2003?), em *The Yellow Wallpaper*, Charlotte Gilman:

[...] retrata a libertação de uma mulher das pressões de um casamento aparentemente indesejado que se realiza em um novo eu aprisionado no papel de parede de seu quarto. O desdém de Gilman com o casamento forçado vivido pelas mulheres de seu período aparece vivamente nesta história angustiante. (tradução nossa)<sup>15</sup>

A liberdade que encontra a mulher por trás do papel de parede, ao rasgá-lo, pode ser comparada a liberdade que uma mulher presa em um casamento forçado seria capaz de alcançar. O casamento pode representar, neste caso específico, uma prisão, pois esse passo para uma mulher, naquele período, implicava em sua subordinação em relação ao homem, seu marido, a figura que deveria ser respeitada e

---

14 “I've got out at last [...] in spite of you and Jane. And I've pulled off most of the paper, so you can't put me back! (GILMAN, 1899 p. 9)

15 [...] depicts the escape of a woman from the pressures of seemingly a seemingly unwanted marriage and consequent marriage into a new self housed, in the wallpaper of her bedroom. Gilman's disdain for the state of forced marriage facing women the time comes across vividly in this harrowing story (BEEKMAN, 2003?).

obedecida, dentro da hierarquia do lar. Implicava também, que a mulher, dentro do seu papel social, deveria restringir-se as tarefas que lhe cabiam; aquelas tarefas não lhe rendiam lucro, pois, como já foi dito, o trabalho doméstico não era reconhecido, ao menos no próprio lar.

A narradora personagem no conto, se vê obrigada a desistir de uma atividade intelectual em prol do suposto bem-estar da família; em prol dos valores daquela sociedade, que exigia dela exercer seu papel de mãe e esposa em tempo integral. Então, a mulher que ela vê por trás do papel de parede se arrasta: “[...] ela rasteja dando voltas rápidas e seu rastejar faz o papel de parede balançar.” (GILMAN, 1899 p.14 tradução PRO.SOM)<sup>16</sup>; e enquanto ela se arrasta, o papel de parede é balançado. Pode-se entender que enquanto aquela mulher se move, ou se mobiliza, ainda que em um movimento que remete ao da criança que ainda não sabe andar, ela causa uma agitação naquilo que a mantém segura; esse signo pode ser entendido como a sociedade que tenta mantê-la sob controle, mesmo que tenha que aplica-la alguns “corretivos”, que seria, no caso, mantê-la em constante vigilância e no seu aposento, de preferência.

Mais adiante, no conto, lê-se: “Então, nos espaços bem claros, ela fica quieta; já nos espaços sombreados, ela agarra as grades e as balança com força.” (GILMAN, 1899 p.14 tradução PRO.SOM)<sup>17</sup>. Assim, essa mulher só pode tentar sair de trás de sua prisão quando está escuro, quando ninguém pode vê-la. Pode-se entender que a escuridão oculta sua luta por liberdade; já a luz do sol, a deixa vulnerável aos julgamentos. Por fim: “E ela fica o tempo todo tentando passar para frente. Mas ninguém consegue atravessar aquele desenho – ele estrangula quem tenta passar [...]”(GILMAN, 1899 p.14 tradução PRO.SOM)<sup>18</sup>. Pode-se interpretar a palavra “padrão” como referência não só ao padrão daquele desenho no papel de parede, mas também, como o padrão da sociedade da época, principalmente no que diz respeito à situação da mulher, que estrangulava, metaforicamente, quem tentasse ir além dele.

---

16 [...] she crawls around fast, and her crawling shakes it all over. (GILMAN, 1899 p. 7)

17 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.(GILMAN, 1899 p. 7)

18 And she is all the time trying to climb through. But nobody could climb through that pattern -- it strangles so [...] (GILMAN, 1899 p. 7)

Assim, a personagem-narradora chega a ver mais de uma mulher se rastejando por trás daquele papel de parede e, até mesmo, do lado de fora, rastejando, tentando se libertar das restrições sociais que recaem sobre ela. Restrições essas que questionam sua capacidade intelectual, e assim, põem em xeque a sua condição humana. Pois a mulher, seguindo a lógica daquele período, ainda era vista como meio-humana, como uma coisa que é construída e identificada a partir do homem: “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a êle; ela não é considerada um ser autônomo.” (BEAVOIR, 1970 p.10).

Do ponto de vista pragmático, o conto de Charlotte Gilman foi escrito não só para denunciar um tratamento sem propósito aplicado às mulheres em depressão, mas também, para discutir um problema mais profundo, o da situação política das mulheres, que trazem uma carga histórica de subalternidade.

### 3. DESCRIÇÃO DA TRADUÇÃO INTERMIDIÁTICA DE *THE YELLOW WALLPAPER*

Apresento, a seguir, a fundamentação teórica para a proposta deste trabalho.

#### 3.1 DISCUTINDO QUESTÕES INTERMIDIÁTICAS

O presente trabalho é resultado de uma tradução intermediática, esta, pode ser entendida como uma tradução que ocorre entre mídias diferentes. E, portanto, uma adaptação, em que há transferência de elementos do texto de partida para o texto de chegada (CLÜVER, 2006). No presente trabalho, tomo como texto, o conceito trazido pela Sociologia dos Textos, em que o mesmo não se restringe à linguagem escrita (CHARTIER, 2005), para que a interpretação das imagens possam ser ampliadas para além de uma perspectiva linguística.

A tradução proposta por este trabalho, ocorre entre mídias diferentes: o texto escrito e uma mídia visual, a imagem. Para se chegar a conceber uma mídia, (e então para compreender sua relação com diferentes mídias, foco deste trabalho), segundo Müller (2012), é preciso “[...] um conceito de mídia semiológico ou funcional, que relaciona as mídias aos processos sócio-culturais e históricos, ainda parece ser a abordagem mais apropriada para qualquer tipo de pesquisa intermediática.” (p. 76). Aqui, Müller recorre a semiótica, sinônimo de semiologia, que é a ciência geral dos signos. A semiótica peirceana concebe um modelo triádico de signo, ou seja, existe uma relação em três pólos:

Um signo, ou *representamen*, e aquilo que, sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen. (PIERCE, 1995, p. 46).

A partir desta definição, Pierce apresenta três níveis semióticos; o nível sintático, da relação entre signo e interpretante; o nível semântico, a relação entre signo e objeto, que será de uso deste trabalho; e o nível pragmático, da relação do signo com ele mesmo e outros signos, ou seja, seu uso concreto (SANTAELLA, 2003).

Na tradução intersemiótica, ocorre uma tradução de um signo em outro. Para Jakobson (1992); de signos verbais, para não verbais. Já segundo Plaza (2003, p. 45): “[...] na Tradução Intersemiótica, como tradução entre diferentes sistemas de signos, tornam-se relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos.”

A intermedialidade amplia o estudo de tradução entre diferentes mídias, pois, de acordo com Clüver (2006), as mídias não se reduzem a sistema sígnicos, apesar de reconhecer que a semiótica auxilia no estudo de transposições midiáticas, o caso deste trabalho. Por isso, para a tradução intermidiática proposta, faço uma leitura das ilustrações utilizando-me da semiótica peirceana.

De acordo com Higgins (2012) a separação entre as mídias é um conceito que aparece no Renascimento, o que viria a refletir uma tendência que o autor chama de “conceito feudal da Grande Cadeia do Ser” (p. 41), ou seja, uma constante categorização da sociedade do período. Tal forma de categorização, ainda segundo Higgins (2012), não reflete mais nossa situação atual, pois para ele, atualmente, existe um direcionamento constante ao populismo, em que categorizações vão perdendo sua influência, e como exemplo, o autor destaca obras de artes que parecem estar entre mais de uma forma diferente de expressão.

O uso do termo intermídia parece surgir em 1812, com o mesmo significado que é empregado atualmente (HIGGINS, 2012). Ele se dissemina a partir da publicação de um artigo de Higgins (2012) que, por incentivo do próprio autor, foi amplamente publicado.

Higgins (2012) aponta alguns primeiros exemplos de intermídia, apesar de não ser possível especificar sobre quando exatamente esse tipo de produção surge, ainda que o termo possa ter surgido, como dito anteriormente, em 1812. Assim, menciona o

*ready-made* ou *objet trouvé*, tipo de arte radical que usa elementos industrializados, e que, portanto, não se confinam a uma única mídia; e o *happenings* de 1958, tipo de arte de colagem, com pessoas reais, que ganha maiores proporções ao ser incorporado ao teatro.

Mas para entender intermídia é preciso compreender a complexidade do termo. Segundo Müller (2012): “[...] intermedialidade não é um conceito acadêmico completamente novo, mas uma reação a certas circunstâncias históricas nas humanidades na paisagem midiática e nas artes.” (p.82) É um conceito que passa a se estabelecer quando as artes são encaradas como mídias: “Uma vez que ‘mídia’ em vez de ‘arte’ foi aceita como a categoria básica para o discurso interdisciplinar, a interrelação entre várias mídias foi entendida como ‘intermedialidade’” (CLÜVER, 2012, p. 14). Tal conceito implica na não existência de mídias puras.

Para Rajewsky (2012b), o ato de conceituar a intermedialidade como um fenômeno que envolve duas ou mais mídias, é não atentar para a complexidade do termo. Pois, principalmente, tal conceituação apaga as relações de mídias que não se limitam a acontecer “entre”, mas também as que são transmidiáticas, fica subentendido que existe uma delimitação muito clara entre mídias, ou seja, entre o que Rajewsky (2012b) chama de “mídias individuais”, o que de fato, não é realizável, considerando-se que diferentes mídias não possuem limites fixos. E, segundo Clüver (2006): “[...] é uma tarefa difícil encontrar uma definição geral de ‘mídia’ que vale para todas as mídias englobadas pelo conceito de ‘intermedialidade’.”(p.14)

Assim, Rajewsky (2012b) apresenta uma proposta em que diferenciam-se os grupos de fenômenos que ocorrem entre mídias, de acordo com suas qualidades intermediáticas, e, de como ocorre o cruzamento entre as fronteiras midiáticas. Dessa forma, a autora destaca três grupos de fenômenos, a saber: Intermedialidade como transposição midiática; intermedialidade como combinação de mídias; e como referências intermediáticas.

O presente trabalho, seguindo essa perspectiva, se encaixa nos estudos da intermedialidade como transposição midiática, um tipo de intermedialidade



extracomposicional, visto que o texto literário impresso em análise foi traduzido para signos pictóricos. Dessa forma, não se trata de um tipo de texto multimídia ou mixmídia<sup>19</sup>, pela definição de Clüver (2006), mas sim, de uma transposição:

[...] existem instâncias de transposições intersemióticas e intermediáticas equivalentes a traduções interlinguísticas, mas elas normalmente têm funções diferentes [...]. A maioria de tais transformações implicam muito mais do que a representação dos aspectos característicos de um texto numa mídia diferente [...] (CLÜVER, 2006, p.17)

Dessa forma, entende-se que essas transposições não devem e nem podem remeter a uma equivalência entre textos, da mesma forma que não se espera tal coisa de traduções interlinguais. Cada mídia pode apresentar elementos do texto de partida no texto de chegada, ao adaptá-lo, conforme for necessário. É possível dizer, então que, nesse sentido, a tradução intermediática se torna um suplemento (DERRIDA, 1973 p. 178):

[...] o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele coma, é como se cumula o vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *substitui*. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio.

Assim, ao entender a tradução como um suplemento, conclui-se que ela mantém o texto atualizado e lhe garante sobrevivência numa mídia diferente. A tradução intermediática em análise nesta pesquisa, a ilustração, poderá ser então vista como um suplemento do conto de Charlotte Gilman (1899).

A ilustração como um tipo de tradução intermediática é também uma adaptação.

---

19 “Um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes, enquanto que um texto mixmídia contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto.” (CLÜVER, 2006 p. 10)

As adaptações, apesar de parecerem cada vez mais frequentes no mundo atual, nunca foram algo novo. Hutcheon (2006) afirma que mesmo Shakespeare pode ter adaptado histórias que eram comuns no seu tempo, traduzindo-as do texto literário impresso para o palco. Apesar da sua crescente popularidade e de sua relevância, as adaptações têm sido historicamente vistas de forma negativa, principalmente quando se trata de adaptações cinematográficas, em que a questão da fidelidade ganha maior evidência. Teorias recentes da adaptação, pautadas no pós-estruturalismo, questionam o preconceito de que a adaptação seria inferior quando comparada à obra de partida, comumente chamada de “original”. Segundo Stam (2006 p. 20):

Com demasiada frequência, o discurso sobre a adaptação sutilmente re-inscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema. Uma parte excessiva do discurso, eu argumentaria, tem focado a questão um tanto quanto subjetiva da qualidade das adaptações, ao invés de assuntos mais interessantes como: 1) o estatuto teórico da adaptação, e 2) o interesse analítico das adaptações.

As adaptações, nesse sentido, são tomadas como produções de qualidade inferior, principalmente quando partem de um texto escrito para qualquer outra mídia. Em muitos casos, a adaptação pode não condizer exatamente com a obra escrita que lhe deu origem, e assim, a fidelidade se torna, na maioria das vezes, um critério de avaliação. McFarlane (2005) argumenta que a ideia de fidelidade remete a uma visão essencialista do texto; ou seja, a de se pensar que o texto expressa uma mensagem única, que deve estar presente na adaptação, pois do contrário, esta seria ilegítima:

A crítica à fidelidade implica na ideia de que o texto possui para o leitor (inteligente) um único e correto “significado”, que o produtor [do filme] tem que captar, senão teria violado, adulterado [o texto de partida]. [...] a fidelidade parece uma iniciativa fadada ao fracasso [...]. (MCFARLANE, 2005, p.8-9 tradução nossa)<sup>20</sup>

---

20 “Fidelity criticism depends on a notion of the text as having and rendering up to the (intelligent) reader a single, correct 'meaning' which the filmmaker has either adhered to or violated or tampered with. [...] the fidelity approach seems a doomed enterprise [...]”. (MCFARLANE, 2005, p. 8-9).

Assim, mais adiante, McFarlane (2005) comenta que a noção de fidelidade deixa de lado a questão de que a adaptação é uma forma de convergência entre as artes; algo que parece inevitável e que é importante em uma cultura rica e diversificada.

Já para Hutcheon (2006), as adaptações, com frequência, propõem uma releitura do texto ou dos textos com os quais dialoga, em que traz uma nova leitura do mesmo, através de uma mudança de foco da narrativa, dentre outros fatores. E por isso, entende-se que, ao trazer um texto escrito para uma mídia diferente, há a inclusão de um elemento surpresa, uma variação que pode surgir exatamente por causa de características próprias da nova mídia, o que, para Hutcheon (2006), é um dos motivos para que mesmo tão criticadas negativamente, as adaptações ainda façam tanto sucesso. A autora deixa claro também, a questão financeira, os lucros que podem ser gerados ao se adaptar uma obra que já seja bem aclamada ou que tenha sucesso de vendas.

Hutcheon (2006) propõe, ainda, que as adaptações sejam pensadas como palimpsestos, ou como camadas que se superpõem. Assim, a autora afirma que a obra fonte aparece como uma sombra na adaptação que, deve remeter automaticamente ao texto de partida. Mas, a adaptação não é uma simples réplica, mas uma releitura em que existe um processo criativo, em que há uma transposição de algo que já existe, com mudança de meio, signos, mídia, contextos ou pontos de vistas (HUTCHEON, 2006). Portanto, ao se encarar a adaptação como um processo criativo, não é mais necessário seguir um critério de avaliação em que a aproximação com a obra de onde ela parte seja levado em conta. De forma que a adaptação de um texto literário impresso para signos pictóricos, como aquela em análise neste trabalho, não precisa ser uma cópia da descrição presente no texto de partida, o conto de Charlotte Gilman (1899).

### 3.2. A ILUSTRAÇÃO: ABORDANDO A TRADUÇÃO DO CONTO IMPRESSO PARA SIGNOS PICTÓRICOS

Segundo Lund (2012), a palavra ilustrar vem do latim *illustrare* e significa “iluminar”, “trazer à luz” ou “elucidar”. Muitas vezes, o termo em língua portuguesa é usado como sinônimo de exemplificar. Ainda assim, uma ilustração, ou a tradução de um texto impresso para signos pictóricos não vai simplesmente representar exatamente os signos desse determinado texto escrito – no caso de nosso trabalho, o conto de Charlotte Gilman, *The Yellow Wallpaper* – seguindo critérios de fidelidade, como já discutido anteriormente. Mas uma ilustração pode ser capaz de apresentar detalhes que estão além do texto, logo, não necessariamente o duplicando ou repetindo.

De acordo com Hans Lund (2012), [...] “há um consenso de que a ilustração desempenha três funções: adornar, traduzir ou explicar o texto” (p. 171). Assim, “[...] supõe-se que a ilustração traduza o texto, por exemplo, transferindo o sentido textual para imagens visuais”. (LUND, 2012 p. 176). A ilustração proposta neste trabalho tem a função de traduzir partes do texto literário impresso tomadas como mais relevantes, levando em consideração, não apenas o enredo, ou seja, os nós semânticos cruciais para a compreensão da história; mas também, essas ilustrações buscaram destacar a importância social do texto, bem como, a ideologia ou a visão de mundo da autora, subjacente ao conto. Dessa forma, eu, como ilustradora assumi a seguinte postura:

Como o leitor, o ilustrador será sempre um intérprete, e suas interpretações necessariamente irão limitar ou reduzir o conteúdo polissêmico. Como o leitor, o ilustrador não é capaz de trazer todos os significados potenciais escondidos nos textos. Ele tem de escolher entre possíveis leituras alternativas e, ao mesmo tempo, é quase certo que fará acréscimos no texto: sua representação, muito provavelmente, oferecerá informações enraizadas no mundo visual, informações estas que o texto não consegue mediar em palavras (LUND, 2012 p. 177).

Um ilustrador, ao mesmo tempo em que pode restringir a sua focalização do conteúdo polissêmico do texto, ou seja, a infinidade de interpretações para uma mesma

cena, ele pode também acrescentar aquela cena, algo de específico. Há por isso informações que não podem ser expressas através da linguagem verbal, mas que funcionam muito bem, no nível visual.

A ilustração pode não ser sempre bem vista, pode até mesmo ser criticada por não contemplar este ou aquele detalhe da história, como acontece com a maioria das adaptações fílmicas, por exemplo. A propósito, para o escritor Flaubert, em sua correspondência com Ernest Duplan, afirmou que, uma escrita poética pode ser destruída por um desenho, pois quando um personagem:

[...] é definido pelo lápis, perde seu caráter geral, aquela concordância com milhares de outros objetos conhecidos que leva o leitor a dizer: 'eu já vi isso', ou 'isso deve ser assim ou assado'. Uma mulher desenhada a lápis parece uma mulher, e só isso. A idéia, portanto, está encerrada, completa, e todas as palavras, então, se tornam inúteis, ao passo que uma mulher apresentada por escrito evoca milhares de mulheres diferentes (FLAUBERT, 1869, *apud* MANGUEL, 2009 p. 20).

Segundo Stam (2006), um dos fatores que leva o público a rejeitar as adaptações está na “anti-corporalidade”; ou seja, na recusa do público em aceitar quando um personagem se torna carne e osso, quando suas características físicas são materializadas em um ator específico, um ser humano real. Semelhantemente, a representação de um personagem em um desenho, para Flaubert, parecia limitar aquilo que a linguagem escrita era capaz de ampliar. No entanto, é possível perceber que, em muitos casos, o que ocorre é justamente o oposto e a imagem acaba ampliando, ou aprofundando questões que a linguagem escrita não é capaz de representar.

Para exemplificar essa situação, convém destacar que *A Roupa nova do rei*, conto de Hans Christian Andersen, ilustrado por Vilhelm Pedersen, teve o seu sentido verbal ampliado. O ilustrador inseriu uma mulher, não mencionada no texto de Andersen, que estaria presente em uma cena cotidiana do séc. XIX. Além de que, na representação que faz do menino apontando para o rei, o ilustrador fez uma similitude com uma família tão bem conhecida de todos, ao colocar o menino entre um homem e uma mulher. Dessa forma, é possível reconhecer:

[...] a Sagrada Família em pinturas do Renascimento e do período Barroco. [...] a criança na ilustração corresponde ao Menino Jesus clarividente e, ao mesmo tempo, torna-se uma expoente da criança clarividente promovida pela escola de Heidelberg, no Romantismo. (LUND, 2012 p. 178)

A partir do exemplo é possível notar que a ilustração, como adaptação, apesar de ser para alguns, uma forma limitadora de tradução, acaba, de fato, sendo capaz de, por suas características próprias, ser uma tradução para além do texto escrito.

Me utilizo destas comparações para trazer à baila, mais uma vez, o foco deste trabalho, qual seja, as ilustrações feitas por mim para o conto de Charlotte Gilman, em análise. Para compreender o uso dessa tradução pictórica, recorro à semiótica peirceana, ao definir o signo ou o sinal como algo que se faz presente para substitui ou remeter a alguma coisa que está ausente (SANTAELLA, 2003). Tomo como objeto, neste caso, o texto literário impresso.

Primeiro, destaco a figura a seguir, uma das imagens propostas por mim para ilustrar o conto, com o intuito de levantar algumas questões pertinentes ao trabalho:

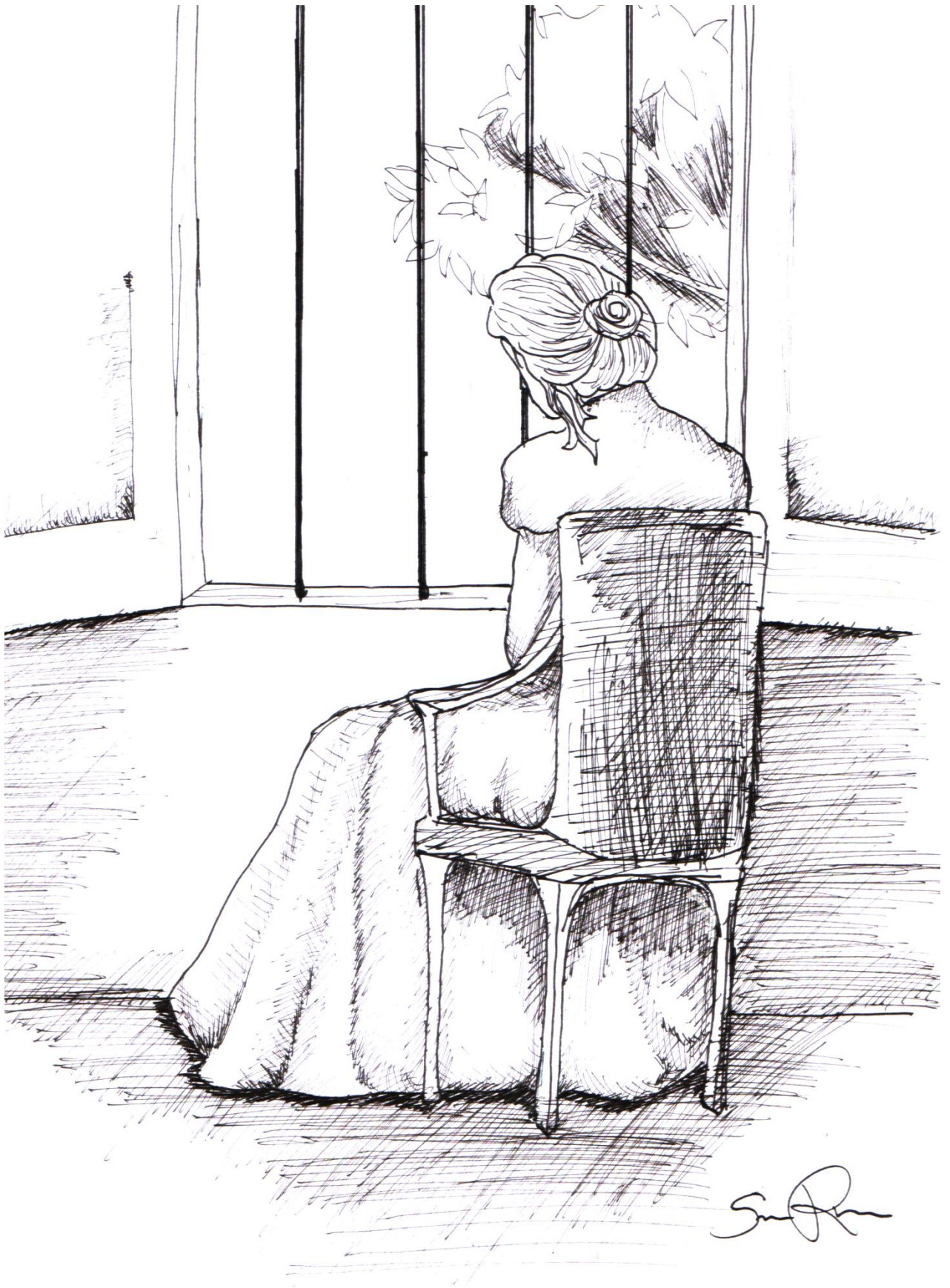


Figura 1: Janela Gradeada (21/10/2014)

Olhando para a figura 1, um observador, que nunca teve contato com a história, ou que talvez, desconheça a referência que a imagem pictórica faz ao texto de Gilman, talvez se questione: Por que esta mulher está sentada diante da janela? Por que foi este o ângulo escolhido? Por que ela está de costas para o observador? Suas roupas a contextualizam em uma época específica, o que pode levar o observador a também questionar o objetivo de se desenhar uma mulher do séc. XIX em pleno sec. XXI. Será que essa mulher está doente, ou deprimida, ali, sentada de costas, meio apática e sem parecer fazer qualquer tipo de atividade?

São várias as perguntas que podem se originar de uma imagem como esta. Assim, conclui-se, que um desenho não está fechado, não representa uma coisa só, mas é polissêmico, apontando para várias direções. Está aberto a interpretações e perguntas múltiplas, de modo que aquele que o observa não poderia saber ao certo qual a “intenção” do ilustrador por trás do desenho; por isso, tal tipo de pergunta de intenção não procede, a menos que o próprio ilustrador seja entrevistado ou queira falar a respeito.

O fato é que, segundo Santaella e Nöth (1998), uma imagem é interpretada através do seu contexto. No caso da figura, é o texto literário impresso que vai emoldurá-la e sugerir determinadas interpretações. É importante observar, portanto, que o contexto não elimina possíveis interpretações ou mesmo indagações sobre o porquê daquela escolha específica do ilustrador.

Por ser uma ilustração ou tradução pictórica de um texto literário impresso, a figura 1 está relacionada a um segmento específico da história. No entanto, a ilustração abre espaço para certa liberdade de interpretação, mesmo que tenha sido motivada por outro texto que a tenha antecedido. Assim, pode-se pensar que o mesmo ilustrador ou qualquer outro poderia ter desenhando a mesma cena de várias formas diferentes,



assim como cada receptor do texto de Gilman, ao fazer sua interpretação da representação da cena, poderia imaginá-la de modo totalmente diferente. Mas para que um signo literário impresso seja traduzido para uma mídia visual, a imagem, é necessário que o ilustrador faça escolhas que, por sua vez, irão gerar várias possibilidades de interpretação no receptor, a partir, por exemplo, de um ângulo específico da imagem que funcione como referência de algo; ou que indique, aponte, indicie algum tipo de ideia sugerida pelo desenho. Mas se trata, também, de uma situação de mão dupla, na medida em que, também, algumas passagens do conto remetem à cena ilustrada na figura 1; ou seja, funcionam como índices dessa ilustração e vice-versa (SANTAELLA, 2003). Estes índices ou rastros, que irão remeter à história de Gilman, podem ser assim lidos:

É um quarto grande e ventilado, que toma quase todo o andar, com janelas que dão para todo o lado, com ar e luz do sol em abundância. Achei que primeiro tivesse sido um quarto de criança, depois um quarto de jogos e um lugar de fazer ginástica, pois as janelas tinham grades, daquelas que se costuma botar para proteger as crianças pequenas.[...] (GILMAN, 1899, p. 3 tradução PRO.SOM)<sup>21</sup>.

E, mais adiante: “Agora estou sentada em frente à janela, nesse quarto horrível e não há nada que me impeça de escrever o que eu quiser, só se eu não tiver vontade” (GILMAN, 1899, p.4 tradução PRO.SOM)<sup>22</sup>.

Na figura 1, há uma mulher que, a partir do conto, pode ser entendida como a personagem narradora, sentada diante da janela: “Agora estou sentada em frente à janela” (p.4). É possível, também, ver as grades na janela: “[...], pois essas janelas tinham grades, das que se costuma botar para proteger as crianças pequenas [...]” (p.3). Semelhante focalização da personagem na ilustração é um ponto importante para se entender essa mulher como uma prisioneira, uma pessoa que precisa ficar ali, inativa, à

---

21 “It is a big, airy room, the whole floor nearly, with windows that look all ways, and air and sunshine galore. It was nursery first and then playroom and gymnasium, I should judge; for the windows are barred for little children” [...] (GILMAN, 1899 p. 2).

22 “I am sitting by the window now, up in this atrocious nursery, and there is nothing to hinder my writing as much as I please, save lack of strength” (GILMAN, 1899 p. 2).

janela, olhando o tempo passar; pelo menos, esta era a expectativa que o marido, o seu irmão e também o médico tinham em relação a tal mulher. Por um lado, ambos os elementos, a mulher sentada diante da janela, como descrito pela autora, e as grades que limitam sua visão, estão presentes no conto e funcionam como rastros na figura. Por outro lado, a similitude entre a descrição discursiva de Charlotte Gilman e a imagem pictórica (pela proponente deste trabalho) sugere, dentro da Semiótica Peirceana, a categoria primeira dentro da Fenomenologia da Percepção, ou seja, a do ícone (SANTAELLA, 2003); que faz com que o receptor se dê conta da semelhança existente entre o objeto representado (o texto escrito) e o signo que o substitui (a ilustração). Mas nessa imagem pictórica, existem elementos que não estão presentes no texto de Gilman; contudo, fazem parte da interpretação da cena a partir da visão da ilustradora, eu. Por exemplo, os galhos de uma árvore além da janela; os detalhes sobre a roupa da mulher no desenho, da janela e da cadeira.

Na condição de intérprete, portanto, o ilustrador tem certa autonomia ao produzir o seu texto pictórico, o que implica na inexistência de uma prioridade do verbal sobre o visual. A partir dessa premissa, pode-se entender que as demais ilustrações funcionam como ícones em relação ao texto de Gilman, enquanto sugerem uma semelhança com tal texto escrito; mas são também índices porque podem indicar ou apontar para trechos do discurso narrativo literário, contudo, sempre mantendo a própria autonomia.

A próxima figura é uma ilustração da Mansão colonial para onde o casal, que protagoniza o conto, se muda para passar uma temporada:



*Signature*

Figura 2: Mansão Colonial (21/10/2014)

A fachada da casa, uma mansão típica dos Estados Unidos, no século XIX, contextualiza o conto. No texto literário impresso há pouca referência quanto à sua aparência, mas sabe-se que são do tipo de: “[...] casarões para o verão” (GILMAN, 1899, p.1 tradução PRO.SOM)<sup>23</sup>; “Uma mansão colonial, uma propriedade herdada [...]” (GILMAN, 1899, p.1 tradução PRO.SOM)<sup>24</sup>. No entanto, tais referências são suficientes como ponto de partida para a construção do desenho, o que também não deixa de ser uma vantagem, pois não havendo uma descrição detalhada, essa condição também conduz a uma abertura para interpretação.

O mesmo não ocorre com a próxima figura, já que a autora descreve, com bastante cuidado e, muitas vezes, com riqueza de detalhes, o que se pode encontrar no jardim daquela casa:

---

23 “[...] Ancestral halls for the summer” (GILMAN, 1899, p.1).

24 “A colonial mansion, a hereditary estate” [...] (GILMAN, 1899, p.1).



SuR

Figura 3: Jardim (21/10/2014)

No conto, o jardim é descrito da seguinte forma:

Tem um jardim muito gostoso. Eu nunca tinha visto um jardim tão amplo e sombreado, cheio de caminhos margeados por longos canteiros, alinhados por caramanchões cobertos de uvas com e bancos para sentar embaixo deles. Havia estufas também, mas todas quebradas. (GILMAN, 1899 p. 2 tradução PRO.SOM)<sup>25</sup>.

É possível ver, no desenho, um banco. Entretanto, como o mesmo não é descrito de forma tão minuciosa na história, isso dá margem a diferentes formas de interpretação. Neste caso, pode-se notar pelo desenho que eu o imagino como um banco de praça, de acordo com a minha interpretação do que seria um banco do tipo. Para a mesma cena do jardim, a seguinte descrição (que não faz referência ao jardim diretamente), foi usada como ponto de partida para a minha interpretação: “[...] Eu a vejo naquela longa estrada, embaixo das árvores, se arrastando, e quando uma carruagem passa, ela se esconde sob as trepadeiras de amoras” (GILMAN, 1899, p. 14 tradução PRO.SOM)<sup>26</sup>. As frutinhas, *blackberry wines*, traduzidas como “amoras”, foram desenhadas e posicionadas atrás do banco.

A próxima ilustração, também não segue uma descrição formal apresentada por Gilman, mas, mais uma vez, dei asas à imaginação:

---

25 “There is a delicious garden! I never saw such a garden -- large and shady, full of box-bordered paths, and lined with long grape-covered arbors with seats under them. There were greenhouses, too, but they are all broken now”. (GILMAN, 1899, p. 1).

26 “I see her on that long road under the trees, creeping along, and when a carriage comes she hides under the blackberry vines” (GILMAN, 1899, p. 7-8).

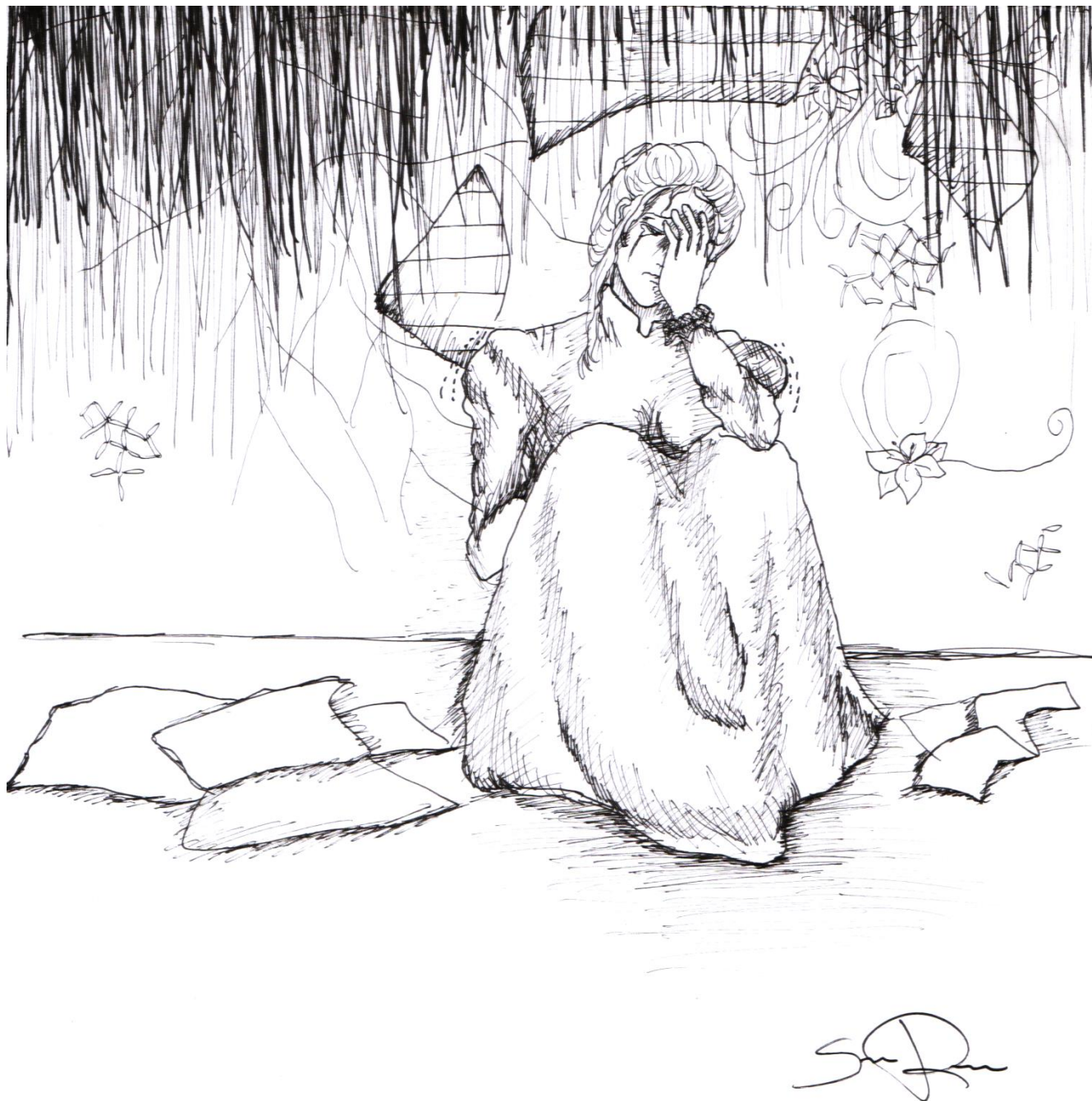


Figura 4: Mulher (21/10/2014)

Na figura 4, podemos ver, novamente, a personagem principal, também

narradora da história. Essa ilustração remete ao trecho da história: “Choro por nada e choro o tempo inteiro” (GILMAN, 1899, p. 7 tradução PRO.SOM)<sup>27</sup>. No entanto, existem outros elementos, nessa ilustração, que remetem a signos provenientes de outras partes do mesmo conto. O seguinte segmento, por exemplo, descreve um pouco mais a condição psicológica daquela personagem: “É um grande esforço para mim pensar com clareza. A culpa é dos meus nervos” (GILMAN, 1899, p. 9 tradução PRO.SOM)<sup>28</sup>. O que eu busquei fazer, pode-se supor, foi tornar visível o sofrimento da personagem, aspecto tão marcado no conto. A seguinte passagem também é aludida na ilustração, ainda que sem muitos detalhes: “Esse papel de parede tem também outro padrão atrás, em um tom diferente e particularmente irritante. Você consegue ver esse padrão ou não, a depender da luz, mesmo assim, nunca claramente” (GILMAN, 1899, p. 7 tradução PRO.SOM)<sup>29</sup>. O tipo do desenho sugerido no texto verbal aparece ilustrado com simples traços ou padrões que se repetem, aqui e ali, no papel de parede, a depender da gradação de luz. Mais adiante, outra referência ao papel de parede e ao estado emocional da personagem, que encontram uma ressonância no desenho: “[...] rasgamos vários pedaços do papel” (GILMAN, 1899, p. 16 tradução PRO.SOM)<sup>30</sup>. Ela rasga o papel de parede que, no desenho, aparece com buracos e com algumas partes caídas no chão, ao redor da personagem. É possível ver, também, uma sombra na parte superior do desenho. A sombra pode representar muitas coisas, considerando-se o conto como referência: pode indicar o estado psicológico da personagem, pode remeter a mulher por trás do papel de parede, o que acaba criando uma atmosfera sombria. A presença da sombra junto com a imagem da mulher chorando, cria uma sensação de peso, ou de prisão, que permeia o conto.

A próxima figura ilustra uma cena, que fecha o conto e é bastante importante:

---

27 “I cry at nothing, and cry most of the time” (GILMAN, 1899, p.4).

28 “It is getting to be a great effort for me to think straight. Just this nervous weakness I suppose” (GILMAN, 1899, p.5).

29 “This wall-paper has a kind of sub-pattern in a, different shade, a particularly irritating one, for you can only see it in certain lights, and not clearly then” (GILMAN, 1899, p.3-4).

30 “[...] we had peeled off yards of that paper” (GILMAN, 1899, p.8).





SR

Figura 5: Rastejar (16/11/2014)

Na cena final, a narradora, em primeira pessoa, afirma: “Por que aquele homem teve que desmaiar, logo agora? Mas foi o que aconteceu e bem no meio do caminho, porque tive que rastejar por cima dele toda vez que eu precisava passar” (GILMAN, 1899, p. 18 tradução PRO.SOM)<sup>31</sup>. O desenho não dá muitos detalhes do que acontece na cena descrita, apenas mostra uma mulher rastejando (com um sorriso, que pode demonstrar a sua satisfação, ao se libertar de uma situação restritiva), por cima do marido, que aparece de olhos fechados, por ter desmaiado. Ela rasteja por cima do marido, já que ele não está mais no controle da situação. Ao redor, estão pedaços do papel de parede, mencionados anteriormente: “Depois, fiquei de pé, no chão e arranquei todo o papel de parede que consegui alcançar”. (GILMAN, 1899, p. 16 tradução PRO.SOM)<sup>32</sup>. Dessa forma, a ilustração recria rastros deixados pela autora no seu conto, na cena em que descreve a liberdade e a autonomia conquistadas pela personagem, antes infantilizada pelas atitudes do marido e desvalorizada pela sociedade, em geral.

Como se pode perceber, busquei traduzir em imagens pictóricas aspectos relevantes do enredo e a ideologia subjacente ao trabalho de Charlotte Perkins. Daí justificar-se a necessidade de o intérprete ou adaptador de uma obra se voltar para fazer pesquisas sobre o texto de partida, seu autor, o contexto em que a obra foi produzida, recebida e em que sociedade circulou, a fim de poder recriá-la em outra mídia.

Observou-se, ainda, como o marco teórico metodológico da Semiótica Peirceana foi útil para embasar os comentários tecidos sobre as ilustrações tomadas como traduções, como adaptações do texto literário escrito. Da Fenomenologia Peirceana, foram destacados o signo icônico (que sugere semelhança entre objeto representado e o signo que o representa, além de ser capaz de deixar transparecer emoções,

---

31 “Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time!” (GILMAN, 1899, p. 9).

32 “Then I peeled off all the paper I could reach standing on the floor” (GILMAN, 1899, p. 8).

sentimentos, impressões, (o que ficou bem evidente para o entendimento do perfil sociológico da personagem-narradora); e o signo indicial (que aponta, como flechas, do desenho feito para trechos do conto e vice-versa).

Mas, cabe ainda, neste momento, trazer uma última categoria Peirceana, a categoria do simbólico, que é o patamar do racional, do interpretativo. Como se pode perceber, os signos icônicos e indiciais levaram a esse terceiro patamar, do simbólico, que nos permitiu tecer interpretações sobre o conto e a tradução intermediária aqui proposta. Portanto, partindo das impressões sugeridas ao receptor pelas ilustrações do conto, foi possível colher índices nos textos; verbal e não verbal que comprovassem tais impressões para, finalmente, sermos capazes de tecer considerações, tirar conclusões e chegar a entendimentos desse conto de Gilman, ainda tão relevante nos dias de hoje, em que a mulher, em muitas situações, ironicamente se vê sem voz e sem vez.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como ponto de partida a proposta de tradução intermediática desenvolvida neste trabalho de pesquisa a partir do conto feminista *The Yellow Wallpaper* da escritora norte-americana Charlotte Perkins Gilman, foi possível dar sobrevida a uma história importante na literatura de língua inglesa. Em seu texto, buscando denunciar certas práticas médicas perpetradas contra mulheres no século XIX, Gilman vai mais fundo e chega à raiz do problema daquela sociedade hierarquizante que, discriminando papéis de gênero, concedia a um sexo o domínio sobre o outro. Ou que se pautava no domínio do masculino sobre o feminino para que aquela sociedade pudesse funcionar, ironicamente, “em harmonia”.

Todas essas questões, abordadas de forma subjetiva no conto de Gilman, mas sem perder sua força, não deixam de ser atuais para muitas sociedades, ainda que em algumas, o sexo dominante tenha tido seu poder questionado e diminuído progressivamente. Contudo, ainda existe muito a se debater e lutar para que haja mudanças radicais nesse aspecto.

Gilman lutava por igualdade, e assim, desejava que ocorressem mudanças libertadoras, principalmente, quanto à questão da maternidade e ao “peso” que a mesma exercia sobre a mulher. A autora, acreditando ser possível que a tarefa de cuidar dos filhos tivesse a mesma carga de responsabilidade para o homem e a mulher, ou que o casamento não fosse capaz de acabar com a atividade intelectual feminina, escreveu *The Yellow Wallpaper*, um conto que evidencia os padrões de gênero e de comportamento da sociedade em que viveu, dando voz a uma narradora que sofria com as duras imposições sociais que tinha de suportar. Narradora que alcança a liberdade, quem sabe, às custas da própria sanidade. Dessa forma, a ilustração desse conto pretendeu manter os rastros do conto de Gilman, através de uma mídia diferente, suplementando o texto de partida e trazendo-o para os dias de hoje.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. *O que é feminismo*. Coleção Primeiros Passos, 1991.
- BEAVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. V.1 4.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BEEKMAN, Mary. *Charlotte Perkins Gilman (1860-1935): Her life and work as a social scientist and feminist*. Disponível em:  
<<http://www2.webster.edu/~woolfm/gilman.html>> acesso em: 30 Nov 2014.
- BUTLER, Andrew M. *Film studies*, Harpenden: Pocket Essentials, 2008.
- CHARTIER, Roger. *Bibliografía y Sociología de los Textos*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2005.
- CLÜVER, Claus. *Inter textus / inter artes / inter media*. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen et al. Aletria. Revista de estudos de literatura (Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/FALE/CEL) v. 14, p. 9-39, jul-dez. 2006.
- COTT, F. Nancy. *The Bonds of Womanhood: "Woman's sphere" in New England, 1780-1835*. New York: Yale University Press, 1977.
- DERRIDA, Jaques. *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1973.
- GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Oxford: Blackwell, 1980.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *The Yellow Wallpaper*. Boston: Small & Maynard, 1899.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *The Living of Charlotte Perkins Gilman: an autobiography by Charlotte Perkins Gilman*. Wisconsin: Wisconsin University Press, 1990.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *Women and Economics*. New York: Dover Publications INC., 1998.
- HIGGINS, Dick. "Intermídia". In: DINIZ, Thaïs Flores; VIEIRA, André Soares (org). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Roma Editora, 2012. p.41-50.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- JAKOBSON, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation". In: SCHULTE, Rainer, BIGUENET, John (Ed.). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden*

to Derrida. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 113-118.

LUND, Hans. "A 'história da cegonha', de Karen Blixen, e a noção de ilustração". In: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (org). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Roma Editora, 2012. p.171-188.

MACEDO, M.S.; SARDENBERG, C.M.B. "Relações de gênero: uma breve introdução ao tema". In: COSTA, A.A.; RODRIGUES, A.T.; VANIM, I.M.. (Org.) *Ensino e gênero: perspectivas transversais*. Salvador: Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a mulher/UFBA, 2008, p.1-19.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 2005.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. SP: Companhia das Letras, 2009.

MÜLLER, Jürgen E. "Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito". In: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (org). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Roma Editora, 2012. p. 75-95.

NORTON, Mary Beth. *Founding mothers & fathers: gendered power and the forming of American society*. Vintage Books, NY. 1996.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 2ªed., São Paulo: Perspectiva, 1995.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RADCLIFF INSTITUTE. *From Woman to Human: The Life and Work of Charlotte Perkins Gilman*. Disponível em: <<https://www.radcliffe.harvard.edu/schlesinger-library/exhibition/woman-human-life-and-work-charlotte-perkins-gilman>> acesso em: 30 Nov. 2014.

RAJEWSKY, Irina. "A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade". In: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (org). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Roma Editora, 2012b. p. 51-73.

RAJEWSKY, Irina O. "Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade". In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a. p.16-45.

ROSENBERG, Rosalind. *Beyond Separate Spheres: Intellectual Roots of Modern Feminism*. West Hannover: Yale University Press, 1982.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. SP: Editora Iluminuras, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. Coleção Primeiros Passos 103, 2003.

STAM, Robert. *Teoria Prática da Adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade*. Ilha do Desterro, Santa Catarina: UFSC, n.51 2006. Disponível em:  
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>  
Acesso em: 3 Ago. 2014.

## **ANEXOS**



## O PAPEL DE PAREDE AMARELO

**Autora:** Charlotte Perkins Gilman

**Tradução:** Saryne Aquino e Sílvia Anastácio (grupo PRO.SOM)

**Revisão:** Susie Santos

Muito raramente, pessoas comuns, como eu e John, alugam casarões para o verão.

Uma mansão colonial, uma propriedade herdada e passada de geração à geração, ou melhor, uma casa mal-assombrada, para dar um toque romântico, mas isso seria pedir demais.

Ainda assim, declaro, com muito orgulho, que tem algo anormal aqui. Caso contrário, por que estaria tão barato? E por que permaneceu por tanto tempo desalugado?

John ri de mim, é claro, como é de se esperar em qualquer casamento.

John é extremamente prático. Ele acha chato falar de fé, tem horror de superstições e zomba abertamente de qualquer conversa sobre coisas que não se pode ver ou sentir ou classificar numericamente.

John é médico, talvez por isso, (sem dúvida, eu jamais diria essas coisas a alguém, mas este é apenas um pedaço de papel e por isso um grande alívio para a minha mente); talvez esta seja a razão de eu não conseguir melhorar mais rápido.

Veja, ele não acredita que eu esteja doente.

O que é que se há de fazer?

Se um médico renomado, aliás, seu próprio marido afirma aos amigos e parentes que não há nada de errado com você, apenas uma crise de depressão – um histerismo de pouca importância – o que se há de fazer?

Meu irmão também é médico, um médico renomado, e ele diz a mesma coisa.

Então meu tratamento é a base de fosfatos ou fosfaros – seja lá o que for, e tônicos, e

viagens, e ar livre e exercícios, e, enfim, estou absolutamente proibida de trabalhar até eu me sentir bem novamente.

Pessoalmente, discordo dessas ideias.

Pessoalmente, acredito que um trabalho agradável, com um pouco de entusiasmo e de desafios, me faria bem.

Mas o que se há de fazer?

Durante algum tempo, eu insisti em escrever, apesar deles serem contra; mas essa atividade me deixa exausta – ter que ser esperta, escrevendo às escondidas ou então, ter que enfrentar toda essa oposição!

Às vezes, eu imagino que, na minha condição, se eu tivesse que enfrentar menos oposição, mais companhia e mais estímulo... - mas John diz que a pior coisa que eu posso fazer é pensar na minha situação e confesso que pensar nisso sempre me faz sentir pior.

Então, eu esqueço o assunto e começo a falar sobre a casa.

É o lugar mais bonito que já vi! Bastante solitário e bem afastado da estrada, pelo menos cinco quilômetros e meio da vila. Faz-me lembrar de certos lugares na Inglaterra que a gente vê nos livros; ali há muitas cercas e muros e portões trancados e uma porção de casinhas, separadas umas das outras onde moram os jardineiros, e as outras pessoas dali.

Tem um jardim muito gostoso. Eu nunca tinha visto um jardim tão amplo e sombreado, cheio de caminhos margeados por longos canteiros, alinhados por caramanchões cobertos de uvas com e com bancos para sentar embaixo deles.

Havia estufas também, mas todas quebradas.

O casarão se manteve vazio durante anos; acredito que devido a algum problema legal com os herdeiros.

Essa hipótese, infelizmente, eliminou a impressão de que teria ficado vazia por ser mal-assombrada. Mas não me importo, sinto que há algo estranho nesta casa.

Eu até comentei isso com John, numa dessas noites de luar, mas ele apenas respondeu que o que eu sentira não passava de uma corrente de ar, e fechou a janela.

Às vezes, John me deixa muito irritada, muito irritada mesmo. Tenho a certeza de que nunca fui tão sensível antes. Talvez seja por causa desse desequilíbrio nervoso.

Entretanto, John diz que se eu me sinto assim, eu poderia perder meu autocontrole. Então, eu me esforço para me controlar, pelo menos, diante dele, e isso faz com que eu fique muito cansada.

Não gosto nem um pouco do nosso quarto. Eu queria um quarto no andar de baixo, que tivesse uma varanda, rosas por toda a janela, com lindas cortinas de chita meio antiquadas, mas John não quis me ouvir.

Ele disse que ali havia apenas uma janela e o quarto não tinha espaço para duas camas; além disso, não tinha nenhum quarto ao lado, caso ele quisesse ficar em outro cômodo por perto.

Ele é muito cuidadoso, amável, e quase nunca me deixa fazer alguma coisa sem a sua orientação.

Eu tenho uma lista de prescrições para cada hora do dia; ele toma conta de tudo para mim, e me sinto ingrata por não valorizar o que ele faz por mim.

Disse que viemos para cá unicamente por minha causa e que eu devo descansar bastante e aproveitar todo o ar puro que eu conseguir. “Para você se exercitar precisa ter força, minha querida,” disse ele; “e para você comer tem que ter apetite; mas o ar você pode respirar à vontade, sem esforço algum” Finalmente, decidimos ficar no quarto das crianças, no andar de cima.

É um quarto grande e ventilado, que toma quase todo o andar, com janelas que dão para todo o lado, com ar e luz do sol em abundância. Achei que primeiro tivesse sido um quarto de criança, depois um quarto de jogos e um lugar de fazer ginástica, pois as janelas tinham grades, daquelas que se costuma botar para proteger as crianças pequenas. Havia também argolas e outras coisas nas paredes.

A pintura e o papel de parede pareciam tão gastos como os de uma escola para crianças. O papel está rasgado com grandes manchas perto da cabeceira da minha cama, até onde as mãos conseguem alcançar, também atingindo grande parte da parede inferior do outro lado do quarto. Nunca vi um papel de parede pior do que esse em toda a minha vida.

Uma dessas formas exuberantes que ia se espalhando por toda parte e cometendo todo tipo de pecado da arte.

São formas tão monótonas que confundem o olhar, causando irritação e instigando o

observador a analisá-las. E quando se decidi seguir essas curvas incertas e imperfeitas durante algum tempo, elas repentinamente cometem suicídio, saltando em ângulos chocantes e acabando por destruir-se em contradições nunca antes imaginadas.

A cor é desagradável, quase revoltante; um amarelo sujo e sem brilho, que estranhamente esmaecia aos poucos, junto com a luz do sol.

Em alguns lugares, é um laranja sem graça, mas ao mesmo tempo muito forte em outros, uma cor de enxofre doentia.

Não duvido que as crianças odiaram tudo isso. Eu também odiaria se tivesse que viver nesse quarto por muito tempo.

Lá vem John e eu preciso esconder isso aqui, - ele odeia me ver escrevendo qualquer palavra. Estamos aqui há duas semanas e, desde o primeiro dia, não tenho sentido vontade de escrever como antes.

Agora estou sentada em frente da janela, nesse quarto horrível e não há nada que me impeça de escrever o que eu quiser, só se eu não tiver vontade.

John fica fora o dia todo, e até mesmo algumas noites, quando tem que ver os pacientes que estão em estado grave.

Fico aliviada por meu caso não ser tão grave.

Mas esse problema dos nervos é muito deprimente.

John não sabe como eu realmente sofro. Ele pensa que não há razão para eu sofrer e isso o deixa satisfeito.

Claro que é apenas um nervosismo, eu me sinto culpada por não cumprir minhas obrigações.

Eu queria muito ajudar John, queria ser alguém que pudesse confortá-lo e lhe dar descanso, mas eu sou quase um fardo para ele.

Ninguém tem ideia do esforço que é para mim, fazer o pouco que eu faço: me vestir, receber as pessoas e dar ordens.

Que sorte que Mary seja boa com o bebê. Um bebê tão querido.

E não consigo ficar com ele porque me deixa nervosa.

Eu imagino que John nunca ficou nervoso em toda a sua vida. Ele ri de mim quando falo

desse papel de parede.

Primeiro, pensou em trocar o papel de parede do quarto, mas depois, ele disse que eu estava permitindo que o papel de parede me dominasse, e que o pior que poderia acontecer a uma pessoa que sofre dos nervos é deixar-se levar por fantasias.

Ele disse, ainda, que depois de mudar o papel de parede, também mudaria a cama, e depois, as janelas gradeadas, e em seguida, o portão no alto da escada, e assim por diante.

“Você sabe que este lugar está fazendo bem a você.” disse ele; “eu, realmente, não me importo meu bem, de renovar o aluguel da casa por mais três meses.”

“Então vamos mudar para o andar de baixo,” eu disse; “há tantos quartos bonitos no andar de baixo...”

Em seguida, ele me tomou nos braços e me chamou de tolinha, dizendo que ficaria lá embaixo no porão, se eu quisesse. Além disso, ia mandar pintá-lo todo de branco.

Mas ele tem razão quanto às camas, às janelas e quanto às outras coisas.

É um quarto ventilado e confortável, que poderia agradar a qualquer pessoa e, claro, eu não seria tão ridícula a ponto de deixá-lo desconfortável só por causa de um capricho meu.

Na verdade, estou até começando a gostar desse quarto tão grande; gosto de tudo, menos daquele papel de parede horroroso.

Lá fora, posso ver o jardim, com seus misteriosos caramanchões, uma profusão de flores que estão ali há muito tempo, árvores e arbustos cheios de galhos retorcidos.

De outra janela tenho uma visão adorável da baía e do cais privado que pertence à propriedade. Há uma belíssima alameda sombreada que sai da casa. Eu sempre imagino pessoas andando por esses caminhos e pelos caramanchões, mas John me advertiu de que não devo me deixar levar pela imaginação. Ele vive dizendo que meu hábito de inventar histórias e minha capacidade imaginativa sinais de fraqueza dos meus nervos, com certeza, podem levar a todo o tipo de fantasias, e que, por isso, eu devia usar toda a minha força e o meu bom-senso para reprimir essa tendência. E é isso que estou tentando fazer.

Às vezes, eu acho que se conseguisse escrever um pouco, isso me ajudaria a colocar as

ideias no papel e isso me faria relaxar.

Mas percebo que fico muito cansada quando tento escrever.

É tão desencorajador não ter ninguém para dar opinião e acompanhar o meu trabalho. Quando melhorar, John disse que irá pedir ao primo Henry e a Julia para fazer uma visita; mas ele diz que é como se essas pessoas que me estimulam agora, como se estivessem botando lenha na fogueira para eu pior.

Eu queria melhorar mais rápido.

Mas não devo pensar nisso. Esse papel está olhando para mim como se soubesse que, de alguma maneira, pode me fazer mal.

Há um padrão que se repete no papel de parede, semelhante a um pescoço quebrado e há dois olhos esbugalhados que olham fixamente para você, de cabeça para baixo.

Fico extremamente irritada com a impertinência desse papel e com a repetição infinita daquele padrão. Em cima, em baixo e para os lados, as linhas rastejam e aqueles olhos bizarros que não piscam estão por toda a parte. Tem um único lugar onde as bordas do papel não foram corretamente alinhadas, e os olhos vão para cima e para baixo, um mais alto que o outro.

Nunca tinha visto um objeto inanimado tão expressivo e todos nós sabemos quanta expressão os objetos inanimados podem transmitir. Eu costumava ficar com os olhos abertos quando criança para me divertir e me assustar com paredes brancas e móveis infantis, que a maioria das crianças pode encontrar numa loja de brinquedos.

Eu lembro que, ao olhar o puxador da nossa grande e velha cômoda, ela parecia brilhar para mim de modo delicado e tinha também uma cadeira que, para mim, parecia um amigo grande.

Eu costumava achar que se algo de ruim me acontecesse, sempre poderia subir naquela cadeira e me sentir segura.

Os móveis desse quarto não são harmoniosos porque eles vieram do andar de baixo. Acho que quando foi usado como quarto de jogos, tiraram dali os móveis de criança e não me admira que tenham feito isso. Nunca vi tanta destruição como as crianças fizeram aqui.

O papel de parede, como disse antes, está rasgado em vários lugares, mas, ao mesmo tempo, ele está tão grudado à parede como um irmão fica grudado no outro – para tirá-lo da

parede foi preciso perseverança e até ódio.

Também riscaram, esburacaram e danificaram o piso, até mesmo o reboco tem buracos aqui e ali; a grande e pesada cama que encontramos no quarto, parece ter passado por uma guerra.

Mas eu não me importo nem um pouco – só me importo com o papel de parede.

Aí vem a irmã de John. Uma garota tão querida e que tem tanto cuidado comigo. Não posso deixar que ela me veja escrevendo.

É uma governanta perfeita e que adora o que faz; para ela está é a melhor profissão que existe. Sem dúvida, ela pensa que escrever é que me fez ficar doente.

Mas eu posso escrever quando ela não anda por perto e quando da janela, vejo que está bem distante.

Tem uma janela que dá para a estrada, uma linda estrada, sombreada e cheia de curvas e tem outra, de onde parece que se pode ver toda a região. Uma linda região cheia de grandes arbustos e prados aveludados.

Esse papel de parede tem também outro padrão atrás, em um tom diferente e particularmente irritante. Você consegue ver esse padrão ou não, a depender da luz, mesmo assim, nunca claramente.

Mas nos lugares onde não está desbotado e onde o sol bate, de certa maneira, até consigo ver uma estranha e provocante figura sem forma, que parece se esconder por trás daqueles padrões de desenhos idiotas que aparecem em primeiro plano e chamam a nossa atenção.

Lá vem a minha cunhada subindo a escada.

Bem, o 4 de Julho terminou. Todas as pessoas vão embora e eu me sinto cansada. John acha que uma companhia talvez me faça bem; por isso, temos mamãe, Nellie e as crianças por aqui durante toda a semana.

Claro que não fiz nada. Jennie faz tudo para mim.

Mas fico cansada, de qualquer maneira.

John diz que se eu não conseguir me recuperar mais rápido, ele vai me mandar para o Dr. Mitchell no outono.

Mas eu não quero ir de jeito nenhum para lá. Tive uma amiga que foi nele uma vez e ela diz que ele é igualzinho a John e ao meu irmão, só que um pouco pior.

Além disso, é um desafio muito grande ir tão longe.

Não acho que vale a pena começar nenhum tipo de trabalho agora, e estou ficando cada vez mais irritada e rabugenta.

Choro por nada e choro o tempo inteiro.

É claro que não choro quando John ou qualquer outra pessoa está por perto, mas só quando eu estou sozinha.

E agora eu fico sozinha há bastante tempo. John, com frequência, fica na cidade por causa dos seus pacientes graves, e Jennie é muito boa comigo e me deixa sozinha sempre que eu peço.

Então eu caminho um pouco pelo jardim ou pela linda estrada, depois, sento na varanda debaixo das roseiras e fico deitada aqui em cima bastante tempo.

Estou gostando cada vez mais do quarto, apesar do papel de parede. Talvez por causa do papel de parede.

Ele não sai nunca da minha cabeça!

Deito aqui nesta cama, que é enorme – acho que é presa no chão – e fico vendo o padrão do desenho durante horas e horas. Eu lhe juro que é um exercício tão bom quanto fazer ginástica. Vamos dizer que eu começo pela parte de baixo, naquele canto lá em baixo onde nunca ninguém tocou, e afirmo, pela milésima, vez que seguirei aquelas linhas sem sentido até chegarem a um arremate.

Conheço um pouco dos princípios da arte e sei que essa coisa aí não segue nenhuma lei de perspectiva, ou de variação, ou repetição ou simetria, ou qualquer outra lei que já tenha ouvido falar.

Se repete, é claro, ao longo de toda sua extensão, mas sempre da mesma forma.

Se contemplado por um determinado ângulo, em cada extensão as curvas cheias e floreadas – um tipo de desenho “romanesco de quinta categoria” que sofre de delirium tremens - seguindo tortuosamente para cima e para baixo em colunas separadas e sem sentido.

Mas por outro ângulo, elas se conectam na diagonal e os contornos que vão se



espalhando, fogem em ondas oblíquas que causam horror para quem olha; mais se parecem um monte de algas nadando, em fuga.

Toda essa coisa continua também no sentido horizontal, pelo menos é o que parece e já me cansei de tentar impor uma ordem nessa trajetória, que vai em alguma direção.

Usaram uma extensão horizontal do desenho como friso, o que aumentava ainda mais a confusão dos rabiscos.

Tem um canto do quarto que está quase intacto, e, nesse ponto, quando as luzes vindas da janela esmaecem; e o sol já se pondo brilha diretamente sobre elas, eu quase consigo receber a radiação que elas emanam, - afinal de contas, - aqueles intermináveis desenhos grotescos parecem se concentrar em torno de um ponto e precipitadamente mergulham na mesma distração.

Fico cansada de acompanhar esses desenhos com os olhos. Acho que vou tirar uma soneca.

Não sei porque eu preciso escrever isto.

Eu não quero.

Eu não me sinto capaz.

E sei que John acharia absurdo. Mas, de qualquer maneira, preciso dizer o que sinto e penso – É um grande alívio!

Mas o esforço que faço é maior que o alívio.

Na maior parte do tempo, sinto muita preguiça e por isso fico deitada com mais frequência.

John diz que não posso perder as forças e me faz beber óleo de fígado de bacalhau e vários tônicos e outras coisas. Incluindo cerveja e vinho e carne crua.

Meu querido John! Ele me ama muito e odeia me ver doente. Eu tentei ter uma conversa sincera com ele, o outro dia; tentei dizer o quanto quero que ele me deixe visitar os meus primos Henry e Julia.

Mas ele disse que eu não tinha condição de ir, muito menos, aguentaria ficar lá por muito tempo. Eu não consegui argumentar muito bem, já que eu comecei a chorar antes de terminar de falar.

É um grande esforço para mim pensar com clareza. A culpa é dos meus nervos.

Meu querido John me colocou nos braços e me levou escada acima para a cama, sentou-se ao meu lado e ficou lendo para mim até que minha mente ficar cansada demais.

Ele disse que eu era sua querida e o seu aconchego e eu era tudo o que ele tinha; e que eu deveria tomar conta de mim por causa dele e procurar ficar bem.

E disse que só eu mesma posso me ajudar a sair dessa situação, que devo usar minha força de vontade e meu autocontrole e não me deixar levar por essas fantasias bobas.

Só me consolo com uma coisa: o meu bebê está bem e feliz, e não precisa ficar nesse quarto com um papel de parede tão horroroso.

Se não tivéssemos usado esse quarto, aquela criança tão querido teria ficado nele. Que sorte ela teve! Eu não deixaria uma filha minha, uma coisinha tão sensível, dormir num quarto daqueles!

Eu não havia pensado nisso antes, mas por sorte John me deixou nesse quarto, afinal, consigo aguentar melhor do que um bebê.

Claro que não falo mais disso com nenhum deles – sou muito prudente – mas continuo observando aquele papel de parede.

Há coisas nele que só eu sei; eles nunca vão saber.

Por trás da fachada daquele padrão do desenho, há formas escuras que, dia a dia, se tornam mais nítidas.

Sempre a mesma forma, que cada vez aparece em maior quantidade.

Parece uma mulher se abaixando e se arrastando por trás daquele desenho. Eu fico imaginando - e começo a pensar – Queria que John me tirasse daqui!

É tão difícil falar com John sobre o meu caso porque ele é muito sensato e ele me ama tanto.

Mas tentei na noite passada.

Era noite de lua. A lua brilhava sobre tudo, assim como o sol durante o dia.

Eu detesto ver, às vezes... A luz da lua se arrastando tão devagar e sempre vem por uma janela ou por outra.

John dormia e como eu detestava acordá-lo, ficava quieta, observando o luar sobre aquele

papel de parede cheio de linhas onduladas, até ficar arrepiada de medo.

Aquela figura frágil por trás do papel de parede parece estar empurrando o desenho, como se quisesse sair dali.

Eu levantei suavemente e fui ver se o papel se movia e, quando voltei, John já estava acordado.

“Ei, garotinha, o que foi que aconteceu”, ele perguntou. “Não ande pelo quarto assim, você pode pegar um resfriado.”

Pensei que fosse uma boa hora para conversar, então eu lhe disse que eu realmente não estava aproveitando a estadia. Ali, e que eu queria que me levasse embora.

“Por que, minha querida?”, ele perguntou; “nosso aluguel está previsto para três semanas e eu não vejo como sair daqui antes disso”.

“A reforma de nossa casa ainda não terminou, mas eu não posso sair da cidade, justo agora. Claro que se você estivesse em perigo, eu deveria e poderia ir embora, mas você está, de fato, melhor, minha querida, independente de você perceber ou não isso. Sou médico, querida, e eu sei. Você está ganhando peso e ficando mais corada, seu apetite está melhor, estou mais tranquilo em relação a você.”

“Eu não ganhei peso,” disse, “nem tanto; e meu apetite talvez melhore na hora do jantar, quando você chega, mas piora de manhã, quando você está longe daqui!”

“Que Deus lhe abençoe!”, disse ele, me abraçando, “Uma pessoa estará tão doente quanto pensa estar!” Mas agora vamos aproveitar essa hora que é boa para dormir e falamos sobre isso amanhã!”

“E você não vai estar fora?” perguntei, tristonha.

Como é que eu posso ficar fora, querida? Ficamos aqui só mais três semanas e depois podemos fazer uma pequena viagem de alguns dias, enquanto Jennie termina de arrumar a casa. “Você está realmente bem melhor, querida.”

“Talvez o corpo esteja melhor...” Comecei e parei de falar de repente porque ele levantou e olhou para mim de um jeito tão severo e reprovador, que não consegui dizer mais nada.

“Minha querida”, ele disse, “eu lhe imploro, por mim e por nossa filha, e por você também, que nunca, nem por um segundo, você fique pensando que não está bem! Não há nada

mais perigoso, mais fascinante do que isso para um temperamento como o seu. Fica imaginando essas besteiras, que não são verdade. Você não confia em mim como médico, quando eu lhe digo alguma coisa?”

Claro que eu não falei mais nada e voltamos a dormir. Ele pensou que eu estava dormindo, mas fiquei horas tentando pensar se os desenhos de fundo do papel de parede e as figuras da frente se moviam juntos ou separadamente.

Num papel de parede como este, à luz do sol, nota-se uma falha na sequência das figuras, desafiando a lei da continuidade, o que é sempre irritante para qualquer mente normal.

A cor é bem horrível, bem imprecisa e bem irritante, mas o desenho é, de fato, insuportável.

Você acha que já conhece esse desenho, mas quando segue seus traços, ele dá um salto mortal e deixa você a ver navios. Nocauteia você, lhe derruba no chão e depois pisa em cima. É como um pesadelo.

A figura é um arabesco florido, que lembra um daqueles fungos. Se conseguir imaginar um monte de cogumelos junto, uma interminável fileira de cogumelos brotando e crescendo em convulsões sem fim – é algo assim.

Quer dizer, às vezes!

Há uma peculiaridade visível nesse papel, algo que ninguém parece perceber, exceto eu, e que muda assim que a iluminação muda também.

Quando o sol bate através da janela situada do lado leste – Eu sempre espero pelo primeiro raio de sol, longo e contínuo, – ele muda tão rápido que nem consigo acreditar.

É por isso que sempre fico observando.

À luz da lua - quando ela brilha a noite toda, eu não ia saber que era o mesmo papel.

Durante a noite, com qualquer luz que seja, do entardecer, ou luz de vela, luz de lâmpada e a pior de todas; a luz da lua, transforma em grades o desenho da frente e conseqüentemente, a mulher por trás aparece com muita nitidez.

Durante muito tempo, eu não percebi o que havia ao fundo, aquele desenho sombreado, mas agora tenho quase certeza que é uma mulher.

Durante o dia, ela fica quieta. Suponho que é aquele desenho que a mantém tão

paralisada. É tão enigmático! Me faz ficar quieta por horas a fio.

Ultimamente, tenho ficado mais tempo deitada. John diz que isso é bom para mim e recomenda que eu durma o máximo que puder.

Ele começou a me habituar a dormir por uma hora após cada refeição.

Tenho certeza é um hábito muito ruim, já que eu não consigo dormir.

E isso apenas alimenta uma ilusão, já que não digo a eles que fico acordada – Ah, não!

A verdade é que estou ficando com um pouco de medo de John.

Às vezes, ele parece muito estranho e até Jennie tem um olhar que eu não entendo.

Em geral, me ocorre, só como hipótese, - de que talvez seja o papel!

Eu tenho observado John, sem ele perceber, e entro no quarto com uma desculpa qualquer e aí, eu peguei ele várias vezes olhando para o papel de parede! E Jennie também. Uma vez, eu peguei Jennie tocando nele com as mãos.

Ela não sabia que eu estava no quarto e quando perguntei com a voz calma, bem calma, do jeito mais natural possível, o que ela estava fazendo com o papel - voltou-se para mim como se tivesse sido pega roubando e pareceu muito brava - me perguntou porque eu tinha dado um susto nela!

Então ela disse que o papel manchava tudo o que tocava que ela tinha encontrado manchas amarelas em todas as minhas roupas e nas de John, por isso, esperava que tivéssemos mais cuidado.

Até parece que a atitude dela era inocente?! Mas sei que ela estava analisando aquele desenho, mas resolvi não permitir que ninguém descubra aquele desenho, só eu!

A vida agora está muito mais emocionante do que era antes. Porque, veja, eu tenho algo com o que me preocupar, o que esperar, o que observar. Eu estou até comendo melhor e estou mais calma do que antes.

John está tão satisfeito por me ver melhor! Ele até riu outro dia e disse que eu parecia estar desabrochando, apesar do papel de parede.

Eu mudei de assunto, dando uma risada. Eu não tinha a menor intenção de contar a ele que eu estava melhorando justamente por causa do papel de parede – ele ia rir de mim. Ele podia até querer me tirar dali.

Eu só quero ir embora quando descobrir o que estou procurando. Ainda tem mais de uma semana e acho que vai ser o suficiente.

Estou me sentindo cada vez melhor! Não durmo muito à noite porque é tão interessante acompanhar os desdobramentos do que acontece no papel de parede; mas durmo bastante durante o dia.

Durante o dia, é tudo tão cansativo e confuso.

Há sempre novos brotos que aparecem nos fungos e novos tons de amarelo em toda parte. Nem consigo contar quantos são, mas até já tentei.

É o amarelo mais estranho que já vi, o daquele papel de parede! Me faz pensar em todas as coisas amarelas que já vi – não em coisas bonitas como algumas florzinhas amarelas, mas em coisas velhas e podres coisas ruins.

Mas tem outra coisa sobre aquele papel de parede – o cheiro! Notei logo que entrei no quarto, mas com tanto ar puro e sol, não parecia tão ruim assim. Há uma semana que só temos neblina e chuva, e não importa se as janelas estão abertas ou fechadas, aquele cheiro fica sempre lá.

Ele se arrasta por toda a casa.

Eu o encontro pairando na sala de jantar, escondendo-se na saleta, escondendo-se no salão, deitado à minha espera nas escadas.

Entra no meu cabelo.

Mesmo quando vou andar, ou se viro a minha cabeça, de repente, eu sou surpreendida por ele – lá está o cheiro!

Um cheiro bastante peculiar! Tenho passado horas tentando analisá-lo minuciosamente para descobrir que cheiro é esse.

Não é ruim – no primeiro momento e nem muito agradável, mas um tanto sutil, o cheiro mais persistente que já senti.

Nesse tempo úmido, o cheiro é terrível, acordo no meio da noite e sinto ele ao meu redor.

Costumava me perturbar. Pensei seriamente em queimar a casa – para me livrar daquele cheiro.

Mas agora já me acostumei. A única coisa que penso é que... é como a cor do papel de parede. Um cheiro amarelo.

Há uma marca muito esquisita nessa parede, embaixo, próximo ao rodapé. Uma faixa que corre pelo quarto. Segue por trás de cada móvel, exceto da cama, e a mancha continua longa e em linha reta; parece que essa mancha foi feita por alguém se esfregando na parede, repetidamente.

Eu me pergunto como foi feito, quem fez e porquê. Dando voltas e mais voltas e mais voltas – e mais voltas e mais voltas e mais voltas – fico tonta!

Finalmente, descobri alguma coisa.

Por ficar observando tanto à noite, quando o padrão do desenho muda, acabei descobrindo alguma coisa.

A figura se move mesmo – e não se admirem! A mulher que está atrás é que o balança!

Às vezes, penso que há várias mulheres lá atrás, outras vezes, apenas uma; ela rasteja dando voltas rápidas e seu rastejar faz o papel de parede balançar.

Então, nos espaços bem claros, ela fica quieta; já nos espaços sombreados, ela agarra as grades e as balança com força.

E ela fica o tempo todo tentando passar para frente. Mas ninguém consegue atravessar aquele desenho – ele estrangula quem tenta passar; acho que é por esse motivo que tem tantas cabeças ali.

Quem atravessa, é estrangulado pelo desenho e virado de cabeça para baixo; até que seus olhos ficassem esbugalhados!

Se cobrissem aquelas cabeças ou as tirassem dali até que não seria tão mal assim.

Acho que aquela mulher sai durante o dia!

E vou lhe dizer o porquê: – cá entre nós - eu a vi!

Consigo vê-la de cada uma de minhas janelas!

É a mesma mulher, eu sei, porque ela está sempre se arrastando e a maioria das mulheres não se arrasta durante o dia.

Eu a vejo naquela longa estrada, embaixo das árvores, se arrastando, e quando uma

carruagem passa, ela se esconde sob as trepadeiras de amoras.

Não a culpo nem um pouco deve ser muito humilhante ser vista rastejando durante o dia!

Sempre tranco a porta quando eu fico me arrastando durante o dia. Não posso fazer isso à noite porque eu sei que John logo ia suspeitar de alguma coisa.

E John anda tão estranho ultimamente, que não quero aborrecê-lo. Eu gostaria que ele ficasse em outro quarto! Além disso, eu quero ser a única pessoa que vê aquela mulher saindo à noite.

Eu fico imaginando se eu conseguiria vê-la de todas as janelas de uma só vez.

Mas, por mais rápido que eu me vire, só consigo ver uma de cada vez.

E embora eu sempre a veja, ela é simplesmente capaz de se arrastar mais rápido do que consigo me virar!

Às vezes, tenho observado quando ela está ao ar livre, arrastando-se tão rápido quanto a sombra de uma nuvem levada por um vento forte.

Se pelo menos aquele desenho pudesse ser tirado de cima do outro! Tentei tirá-lo, aos poucos.

Descobri outra coisa engraçada, mas não vou contar, agora. Não é muito certo confiar demais nas pessoas.

Só tenho mais dois dias para remover esse papel e acredito que John já está começando a perceber e eu não gosto nada desse olhar no rosto dele.

E o escutei fazer um monte de perguntas a Jennie a meu respeito, perguntas de médico. Ela lhe deu um ótimo relatório.

Disse que eu dormia bastante durante o dia.

John sabe que não durmo muito bem à noite, mesmo que eu fique quieta do lado dele.

Ele também me fez todo tipo de pergunta, também se fazendo de amável e gentil.

Como se eu não o conhecesse!

Não me surpreendo em vê-lo agir dessa maneira, levando em conta que faz três meses que ele dorme sob esse papel de parede.

Eu só tenho algum interesse pelo papel de parede, mas tenho certeza de que John e Jennie, no fundo, também ficaram muito impressionados.



Viva! Este é o último dia aqui, mas já chega. John vai passar a noite na cidade e não estará nem tão cedo, só amanhã.

Jenine queria dormir comigo – aquela espertinha! Mas eu lhe disse que, sem dúvida, eu ia descansar mais dormindo sozinha a noite toda.

Foi uma boa resposta porque, de fato, eu não estava nem um pouco sozinha! Assim que vi aquele luar e que a pobre criatura começou a se arrastar, e a sacudir o papel, levantei e corri para ajudá-la.

Puxei o papel e ela balançou de novo; balancei o papel e ela puxou e, antes do amanhecer, rasgamos vários pedaços do papel.

Uma tira quase da minha altura e que tomava metade de todo o quarto.

Então, quando o sol apareceu e aquele terrível papel começou a rir de mim, declarei que terminaria de arrancá-lo hoje mesmo.

Vamos partir amanhã e estão levando todos os móveis para baixo, novamente, para deixar tudo arrumado como estava antes.

Jennie olhou espantada para a parede, mas eu lhe disse apenas que fizera aquilo por pura raiva daquela coisa tão perversa.

Riu e disse que até poderia fazer a mesma coisa, mas que eu não devia me cansar.

Como ela se traiu dizendo isso!

Mas estou aqui e só eu posso tocar neste – ninguém mesmo!

Ela tentou me tirar do quarto – é claro! Mas eu disse que estava tão quieto aqui, tudo vazio, tão e limpo agora, que eu achava que ia deitar outra vez e dormir à vontade; e que eu avisaria quando acordasse.

Então ela saiu, e as demais empregadas saíram e também todas as outras coisas; e sobrou apenas uma grande cama presa ao chão, com um colchão de lona.

Temos que dormir no andar de baixo hoje à noite e pegar o barco para casa amanhã.

Eu até gosto do quarto, agora que está vazio novamente.

Como as crianças que moravam aqui deviam ser travessas!

Esta cama está toda mordida!

Mas preciso voltar ao trabalho.

Tranquei a porta e joguei a chave lá embaixo, na entrada da frente.

Não quero sair e não quero que ninguém entre até John voltar.

Quero fazer-lhe uma surpresa.

Encontrei uma corda aqui que nem mesmo Jennie sabe que existe. Se aquela mulher sair do papel de parede e tentar fugir, posso amarrá-la!

Mas esqueci que não vou conseguir sem ter um apoio!

E essa cama nem se move!

Tentei levantá-la e empurrá-la até ficar toda doída; e então me irritei tanto, que até arranquei um pedaço de um dos cantos da cama com os dentes – e acabei me ferindo.

Depois, fiquei de pé, no chão e arranquei todo o papel de parede que consegui alcançar. Está muito colado e as formas que surgem naquele papel até parecem gostar disso! Todas aquelas cabeças estranguladas e aqueles olhos esbugalhados, e os fungos que crescem, tortos, e que gritam com desdém.

Estou ficando tão irritada, que vou acabar tomando uma atitude desesperada. Pular da janela seria um bom exercício, mas as barras são tão fortes que nem chego a tentar.

Além do que eu não ia fazer isso, mesmo. Claro que não. Sei muito bem que um passo desses seria inadequado e, também, mal interpretado.

Nem mesmo gosto de olhar para fora das janelas – há muitas dessas mulheres se arrastando e elas se arrastam muito rápido.

Imagino se todas elas vêm do papel de parede como eu.

Mas estou bem presa pela minha corda, que fica escondida – você não consegue me colocar lá fora na rua!

Imagino que preciso voltar para a parte de trás do papel de parede quando anoitecer e isso vai ser difícil.

É tão bom estar do lado de fora do papel, neste quarto, e rastejar o quanto eu quiser!

Eu não quero sair de casa. Eu não vou, mesmo que Jennie peça.

Já que do lado de fora, você tem que se arrastar pelo chão, onde tudo é verde, ao invés de amarelo.

Mas aqui posso rastejar suavemente pelo chão e meus ombros emparelham perfeitamente com aquela mancha na parede, e aí, focalizando bem aquela mancha, eu não me perco.

Por que será que John está na porta!

Não adianta meu jovem, você não pode abri-la!

Como ele reclama e esperneia!

Agora está gritando por um machado.

É uma pena quebrar uma porta tão bonita.

“John querido!”, disse suavemente. “A chave está embaixo de uma folha de bananeira”, o que o silenciou por um instante.

Então ele disse muito calmo “Abra a porta, minha querida!”

“Não posso”, disse eu. “A chave está perto da porta de entrada, embaixo de uma folha de bananeira.”

E então repeti, novamente, várias vezes, devagar e de maneira gentil; e disse tantas vezes, que ele foi olhar e pegou a chave. Parou diante da porta.

“O que está acontecendo?” Ele gritou: “Pelo amor de Deus, o que você está fazendo!”

Continuei rastejando como antes, mas olhei para ele por cima do ombro.

“Apesar dos seus protestos e da Jennie, eu consegui sair”, disse. E rasguei grande parte do papel, por isso você não pode me colocar lá de volta!”

Por que aquele homem teve que desmaiar, logo agora? Mas foi o que aconteceu e bem no meio do caminho, porque tive que rastejar por cima dele toda vez que eu precisava passar.