



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LINGUAGENS E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS

Lívia Maria Pontes Moura

EDUCAÇÃO, LITERATURA E CAPITALISMO: A OPRESSÃO DAS MULHERES EM *O PAPEL DE PAREDE AMARELO* E *A IMITAÇÃO DA ROSA*

CARAÚBAS

2025

Lívia Maria Pontes Moura

EDUCAÇÃO, LITERATURA E CAPITALISMO: A OPRESSÃO DAS MULHERES EM *O PAPEL DE PAREDE AMARELO* E *A IMITAÇÃO DA ROSA*

Monografia apresentada à Universidade Federal Rural do Semi-Árido como requisito para obtenção do título de licenciada em Letras Português.

Orientadora: Profa. Dra. Karla Raphaella Costa Pereira.

CARAÚBAS

2025

© Todos os direitos estão reservados a Universidade Federal Rural do Semi-Árido. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do (a) autor (a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. O conteúdo desta obra tomar-se-á de domínio público após a data de defesa e homologação da sua respectiva ata. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu (a) respectivo (a) autor (a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

M929e Moura, Livia Maria Pontes.
Educação, literatura e capitalismo: A opressão das mulheres em O papel de parede amarelo e A imitação da rosa / Livia Maria Pontes Moura. - 2025.
57 f. : il.

Orientadora: Karla Raphaella Costa Pereira.
Monografia (graduação) - Universidade Federal Rural do Semi-árido, Curso de Letras/Português, 2025.

1. O papel de parede amarelo. 2. A imitação da rosa. 3. crítica literária feminista. 4. feminismo marxista. I. Pereira, Karla Raphaella Costa, orient. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada por sistema gerador automático em conformidade com AACR2 e os dados fornecidos pelo autor(a).

Biblioteca Campus Caraúbas
Bibliotecária: Sarah Freire Bezerra
CRB: 15/1052

O serviço de Geração Automática de Ficha Catalográfica para Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC's) foi desenvolvido pelo Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação da Universidade de São Paulo (USP) e gentilmente cedido para o Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (SISBI-UFERSA), sendo customizado pela Superintendência de Tecnologia da Informação e Comunicação (SUTIC) sob orientação dos bibliotecários da instituição para ser adaptado às necessidades dos alunos dos Cursos de Graduação e Programas de Pós-Graduação da Universidade.

Lívia Maria Pontes Moura

EDUCAÇÃO, LITERATURA E CAPITALISMO: A OPRESSÃO DAS MULHERES EM *O PAPEL DE PAREDE AMARELO* E *A IMITAÇÃO DA ROSA*

Monografia apresentada à Universidade Federal Rural do Semi-Árido como requisito para obtenção do título de licenciada em Letras Portugêses.

Defendida em: 18/12/2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Karla Raphaella Costa Pereira (UFERSA)
Presidenta

Profa. Dra. Maria Aires de Lima (UECE)
Membro Examinador

Profa. Dra. Alyne Isabele Duarte da Silva (UERN)
Membro Examinador

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora, pela paciência, pelo carinho e pela determinação com que me guiou ao longo deste percurso. Seu compromisso e cuidado foram fundamentais para que este trabalho se concretizasse.

Agradeço também à minha mãe que, desde sempre, foi a primeira a acreditar nos meus sonhos e a me lembrar, todos os dias, da força que carrego.

À minha avó, minha estrela, minha primeira professora e maior inspiração, deixo um agradecimento especial. De onde estiver, desejo que sinta orgulho de mim e do caminho que venho construindo.

Aos meus colegas do Grupo de Pesquisa Práxis e Formação Docente, Gustavo, Lúcio, José e Vitória, agradeço por presenciarem minhas crises, por me incentivarem, por ouvirem, pacientemente, o mesmo parágrafo, inúmeras vezes, e, sobretudo, por sempre acreditarem em mim.

Agradeço à banca examinadora que, gentilmente, aceitou participar deste momento e dedicar seu tempo à leitura, avaliação e discussão do meu trabalho. Suas trajetórias, rigor intelectual e contribuições críticas representam uma grande honra para mim. A presença de cada uma aqui não apenas enriquece este estudo, mas também reafirma a importância do diálogo acadêmico na construção do conhecimento.

Por fim, agradeço às minhas amigas, Thainá, Raysla, Fabrícia, Iacy e Luana, por todos os momentos de conforto e acolhimento durante esse período.

Ser radical significa tomar as coisas pela raiz.
Ora, para o ser humano, a raiz é ele mesmo.

Karl Marx

RESUMO

A opressão das mulheres, enquanto fenômeno histórico e social, manifesta-se de maneira particularmente contundente na literatura, que não apenas reflete as contradições da sociedade capitalista, mas também as problematiza. Ao longo dos séculos, obras literárias têm desempenhado um papel fundamental na exposição das formas de silenciamento, controle e disciplinamento a que as mulheres são submetidas, revelando como normas de gênero e relações de poder atravessam subjetividades e condicionam modos de existir. Dessa forma, este trabalho analisa como a literatura representa a opressão das mulheres nas estruturas capitalistas e patriarcais, a partir das obras *O papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman, e *A imitação da rosa*, de Clarice Lispector. Fundamentada no materialismo histórico e no realismo crítico de Lukács, a pesquisa articula crítica marxista e crítica feminista para compreender como educação, classe e gênero moldam as personagens femininas e suas experiências de opressão e silenciamento. As análises revelam que ambas as narrativas expõem a internalização da submissão como forma de sobrevivência e evidenciam o papel da educação na reprodução das desigualdades de gênero. Conclui-se que a literatura, ao representar tais contradições, atua como instrumento de crítica social e de desnaturalização das formas históricas de opressão feminina.

Palavras-chave: *O papel de parede amarelo*; *A imitação da rosa*; crítica literária feminista; feminismo marxista.

ABSTRACT

The oppression of women, as a historical and social phenomenon, manifests with force in literature, which not only reflects the contradictions of capitalist society but also interrogates them. Throughout the centuries, literature have played a fundamental role in exposing the forms of silencing, control, and discipline to which women are subjected, revealing how gender norms and power relations permeate subjectivities and condition modes of existence. Consequently, this study analyzes how literature represents the oppression of women within capitalist and patriarchal structures, focusing on the short stories *The Yellow Wallpaper* by Charlotte Perkins Gilman and *The Imitation of the Rose* by Clarice Lispector. Grounded in historical materialism and Lukács's critical realism, the research integrates Marxist critique and feminist critique to understand how education, class, and gender shape the female characters and their experiences of oppression and silencing. The analyses reveal that both narratives expose the internalization of submission as a form of survival and highlight the role of education in reproducing gender inequalities. It is concluded that literature, by representing such contradictions, functions as an instrument of social critique and denaturalization of the historical forms of female oppression.

Keywords: *The Yellow Wallpaper*; *The Imitation of the Rose*; feminist literary criticism; Marxist feminism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 FUNDAMENTOS E CATEGORIAS PRELIMINARES.....	15
2.1 A literatura como expressão da realidade: o valor estético e social da obra literária	15
2.2 As raízes da opressão das mulheres: gênero, patriarcado, educação e o advento do capitalismo.....	20
3 A DOMESTICIDADE COMO PRISÃO: ALIENAÇÃO E SILENCIAMENTO EM O PAPEL DE PAREDE AMARELO	26
4 A IMITAÇÃO DA ROSA: NORMALIZAÇÃO DA OPRESSÃO E O LIMITE DA CONSCIÊNCIA FEMININA NO CAPITALISMO	37
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS.....	57

1 INTRODUÇÃO

A literatura, enquanto expressão artística e histórica, constitui-se como uma forma de representação da realidade social, permitindo refletir sobre as relações humanas, as estruturas de poder e os processos históricos que condicionam a experiência individual e coletiva. Sob uma perspectiva marxista, compreende-se que a arte possui uma autonomia relativa, mas nunca está totalmente desvinculada das bases materiais e ideológicas que a produzem. Assim, ela não apenas reflete a realidade, mas pode também atuar como instrumento de denúncia e explicitação das contradições do mundo social.

Nesse sentido, a presente pesquisa teve como objetivo geral analisar os contos *O Papel de Parede Amarelo* de Charlotte Perkins Gilman e *A Imitação da Rosa* de Clarice Lispector, a partir das categorias do realismo crítico de Gyorgy Lukács e das contribuições de outros autores, para compreender como essas narrativas representam a opressão das mulheres nas estruturas capitalistas e patriarcais.

Os objetivos específicos que orientaram o desenvolvimento da pesquisa e os caminhos metodológicos seguidos, baseados na análise crítica e interpretativa das obras literárias selecionadas foram os seguintes: a) discutir os conceitos de patriarcado e capitalismo, no contexto da reprodução social; b) desvendar a representação literária do patriarcado e do capitalismo nos romances selecionados e c) avaliar a representação das normas educacionais nos romances selecionados.

Partindo da hipótese de que a educação das mulheres, ao longo da história, foi moldada por uma lógica capitalista e patriarcal que reproduz desigualdades de gênero, classe e poder, esta pesquisa investigou de que maneira tais dinâmicas de opressão são figuradas nas obras literárias selecionadas e como a literatura pode funcionar como crítica social às relações de dominação e às normas educacionais. A escolha das duas narrativas justificou-se pelo modo como, em contextos históricos distintos, cada uma delas evidencia as formas de submissão e resistência das personagens femininas frente a um mundo estruturado pela imposição do capital e da dominação masculina.

O Papel de Parede Amarelo [1892], de Charlotte Perkins Gilman, denuncia a patologização da experiência feminina e a medicalização do corpo e da mente das mulheres na sociedade burguesa do final do século XIX, enquanto *A Imitação da Rosa* [1960], de Clarice Lispector, ambientada no contexto brasileiro do século XX, explora as tensões entre subjetividade, desejo e repressão social, expondo o impacto da ideologia dominante sobre a psique feminina.

Na literatura escrita por mulheres, em diferentes contextos históricos e tradições nacionais, evidencia-se, de modo recorrente, a representação de personagens femininas submetidas às dinâmicas opressivas e aos processos de alienação. Figuras como Macabéa, do romance *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector; Lídia, do conto homônimo de Maria Teresa Horta; Lúcia, da narrativa *Marido* de Lídia Jorge, a personagem de Charlotte Brontë em *Jane Eyre*, Bertha Mason, assim como muitas outras não citadas aqui, explicitam o sofrimento vivenciado por mulheres em uma sociedade capitalista e patriarcal. Essas narrativas revelam como tais estruturas impõem normas rígidas e violentas de existência, retirando das mulheres o direito de simplesmente serem e subordinando suas vidas a uma lógica de reprodução social marcada pela dominação e pelo silenciamento.

Nessas narrativas, a loucura surge frequentemente como elemento que desorganiza a vida doméstica e rompe com o papel social historicamente atribuído às mulheres, uma vez que a personagem considerada louca deixa de assumir o compromisso social do cuidado e da manutenção da ordem familiar. Ao não corresponder às expectativas normativas de racionalidade, docilidade e produtividade, essas mulheres tornam-se incompreendidas por uma sociedade que não reconhece a legitimidade de sua subjetividade e interpreta sua ruptura como desvio ou patologia.

É relevante mencionar que, em ambas as narrativas aqui analisadas, a crítica subjacente, articula-se às condições concretas de vida de suas autoras, uma vez que tanto Gilman quanto Clarice vivenciaram, em diferentes contextos históricos, as contradições impostas às mulheres no interior da família, do casamento e das normas de gênero. Gilman, que enfrentou episódios de depressão e foi submetida a chamada *cura pelo repouso*, transforma sua experiência pessoal em denúncia social, revelando como a medicina e a ciência de seu tempo, exercidas por homens, operavam como instrumentos de controle sobre o corpo feminino. Clarice Lispector, por sua vez, embora não trate o desequilíbrio psíquico de forma explicitamente clínica, inscreve em sua obra os impasses da mulher burguesa brasileira diante das exigências de normalidade, domesticidade e repressão do desejo, tensionando os limites entre sanidade, a alienação e o conformismo social, comprovando que a alienação descrita por Marx (2010), também atinge a classe burguesa, embora, para esta classe, não signifique a luta pela subsistência.

Desse modo, ao trabalhar com múltiplas representações da realidade, a literatura oferece ao leitor a possibilidade de perceber criticamente as contradições da vida cotidiana, provocando uma experiência estética e catártica que pode ampliar a consciência social. Embora a leitura literária, isoladamente, não seja suficiente para compreender o mundo social, ela pode atuar

como mediadora de uma reflexão crítica sobre as experiências concretas e sobre o lugar do sujeito no mundo.

Como exemplifica Lukács (2010) ao analisar *Madame Bovary* de Flaubert, a eficácia estética de uma obra literária reside em sua capacidade de articular forma e conteúdo de modo a refletir as contradições do real, convidando o leitor à compreensão dos mecanismos sociais que moldam os indivíduos.

Dessa forma, a presente pesquisa entende que a literatura, ao representar as condições de opressão e resistência das mulheres, exerce também um papel pedagógico e formativo, podendo ser apropriada pela prática docente como recurso de reflexão crítica no ensino. Assim, pretende-se contribuir não apenas para o campo da crítica literária, mas também para o debate sobre a função social e educativa da arte.

Do ponto de vista científico, o trabalho dialoga com duas vertentes teóricas que, embora em expansão, ainda carecem de aprofundamento conjunto: a crítica literária feminista e a crítica literária marxista. Ambas as abordagens buscam compreender de que maneira a literatura revela e questiona as estruturas sociais que condicionam as relações humanas, especialmente aquelas marcadas por desigualdade e opressão.

A crítica feminista marxista, em particular, propõe uma análise integrada dessas dimensões, reconhecendo que a opressão das mulheres não pode ser compreendida separadamente das estruturas econômicas e sociais que moldam a realidade. Nessa perspectiva, a literatura é examinada não apenas como reflexo da condição feminina, mas como espaço simbólico de tensão e denúncia das contradições do mundo material.

É também importante destacar o momento histórico que as duas obras foram escritas e quais acontecimentos estavam ocorrendo durante esses períodos na história do feminismo. Entre as duas datas, 1892 e 1960, o mundo atravessou transformações profundas, avanços jurídicos, mudanças econômicas e transformações culturais, mas a estrutura capitalista/patriarcal continuava reorganizando-se para garantir sua permanência.

Quando Charlotte Perkins Gilman escreve *O Papel de Parede Amarelo*, a ordem social do final do século XIX ainda era profundamente marcada pela ideologia vitoriana da domesticidade. A mulher branca burguesa dos EUA e da Europa era idealizada como anjo do lar: dócil, obediente, religiosa, destinada naturalmente à maternidade e ao cuidado. No campo científico, ganhava força a chamada ciência moral, que transformava qualquer expressão de descontentamento feminino em patologias, como histeria, fraqueza nervosa, melancolia, justificando o enclausuramento doméstico e a tutela masculina. Por isso, a obra acabou gerando

tamanha reviravolta e espanto quando lançada, e considerada um marco de denúncia e crítica à violência sofrida por mulheres naquela época (Melo, 2018).

Já em 1960, quando Clarice Lispector publica *A Imitação da Rosa*, a posição das mulheres no mundo havia passado por transformações relevantes, especialmente após os impactos das duas guerras mundiais. Durante esses conflitos, milhões de mulheres foram incorporadas ao trabalho industrial, administrativo e técnico, o que abriu brechas para reivindicações políticas e para o questionamento de papéis rigidamente fixados. Nas décadas anteriores, avanços importantes foram conquistados em vários países: o sufrágio feminino, o acesso ampliado à educação, a entrada progressiva no mercado de trabalho e novos debates sobre sexualidade, subjetividade e saúde mental (Jesus; Almeida, 2016).

No Brasil, apesar de a sociedade ainda ser profundamente conservadora, a urbanização, a modernização da vida cotidiana e o crescimento das classes médias trouxeram outras expectativas sociais para as mulheres, especialmente no que dizia respeito à aparência, ao comportamento e ao domínio das tarefas domésticas. Contudo, esse avanço coexistia com novas formas de controle e disciplinamento. A mesma sociedade que permitia maior acesso à educação e ao trabalho também reforçava a figura da boa dona de casa moderna: organizada, elegante, emocionalmente equilibrada e completamente dedicada à manutenção da harmonia doméstica (Jesus; Almeida, 2016).

Diante desse cenário, esta pesquisa se insere em uma lacuna na crítica literária ao articular o feminismo e o marxismo na análise de obras que, embora amplamente estudadas, ainda não foram exploradas de modo a integrar as dimensões de gênero, classe e educação como elementos constitutivos das representações literárias. Assim, o estudo contribui para o avanço das discussões teóricas e metodológicas sobre a literatura como forma de conhecimento e crítica social, reafirmando seu potencial de desvelar e questionar as estruturas capitalistas e patriarcais que moldam a vida em sociedade.

Para isso, esta pesquisa fundamentou-se teoricamente no materialismo histórico e no realismo crítico de Gyorgy Lukács (2010), especialmente nas categorias de totalidade, mediação, tipo e particularidade, que permitem compreender como as obras literárias refletem, de maneira esteticamente elaborada, as contradições sociais que estruturam a vida.

O materialismo histórico está na base deste trabalho e orientou a leitura das obras literárias enquanto produções estéticas inseridas em uma totalidade social concreta, pois compreende-se que a obra literária se volta para imanência da realidade, ou seja, compreender a essência dos fenômenos, muitas vezes, escondidos na aparência fetichizada.

Articulam-se a essas categorias os aportes de Karl Marx e Friedrich Engels sobre ideologia, alienação e formação social, bem como as discussões de Gerda Lerner (2019) e Silvia Federici (2025) sobre a origem histórica do patriarcado, a divisão sexual do trabalho e a inserção da mulher na economia capitalista, como também com Carla Cristina Garcia e teóricas que discutem subjetividade feminina, construção social do gênero e disciplinamento dos corpos no capitalismo. Esses referenciais, em conjunto, permitem analisar como as relações de poder, gênero e classe se expressam nas obras selecionadas.

A análise realizada demonstrou que *O Papel de Parede Amarelo* evidencia o processo de alienação da mulher burguesa no século XIX expresso, no conto, pela autoridade médico-patriarcal para controlar e modelar a psique feminina. A narrativa expõe a forma como a subjetividade feminina é silenciada, confinada e reduzida a uma existência doméstica sob tutela masculina, revelando que a doença não está na mulher, mas na estrutura social que a oprime.

Já *A Imitação da Rosa* apresentou, em sua protagonista, uma subjetividade fragmentada pelas exigências da modernidade urbana e pela ideologia da domesticidade moderna, que procura moldar uma mulher disciplinada, emocionalmente equilibrada e funcional, às demandas familiares e sociais. Clarice Lispector revela como a personagem Laura é afetada pela tensão entre desejo e norma social, expondo o modo como as contradições do capitalismo periférico brasileiro atravessam o cotidiano feminino. Em ambas as obras, a opressão de gênero aparece como elemento estrutural da ordem capitalista/patriarcal, que reorganiza continuamente seus mecanismos de controle.

Portanto, para abranger toda a análise proposta nesta monografia, o texto foi estruturado em quatro partes fundamentais, incluindo a introdução, um tópico de fundamentos e categorias preliminares para guiar a análise literária, um tópico teórico sobre as raízes históricas do capitalismo e do patriarcado, e os dois tópicos finais de análise literária dos contos, à luz das concepções teóricas acerca da condição imposta as mulheres. Por fim, tem-se as considerações finais e as referências.

2 FUNDAMENTOS E CATEGORIAS PRELIMINARES

O presente tópico tem como propósito delinear as diretrizes que orientam a investigação proposta, situando as questões específicas que estruturam o estudo. Partindo da compreensão da arte literária a partir do materialismo histórico e das concepções de György Lukács, propõe-se examinar como as obras literárias escolhidas revelam e problematizam as contradições inerentes às dinâmicas de gênero, classe e poder, sob a ótica da estética marxista e do princípio do complexo da arte como elemento fundamental da formação humana.

Sumariamente, nos deteremos a, primeiro situar, em que perspectiva concebemos a literatura, descrevendo, sob a ótica das proposições marxistas, o valor estético e social da arte e suas contribuições para a formação e transformação do ser, bem como sua função elementar de expressar a realidade através de um movimento dialético. Para isso, nos debruçamos sob categorias centrais como *catarse*, *mimese*, *verossimilhança* e *representação*. Tais conceitos permitirão entender como se dará a análise literária proposta neste trabalho e tecer uma fundamentação sobre teoria literária e formação social.

Ademais, este trabalho também busca responder a três questões norteadoras fundamentais para a análise literária: como capitalismo e patriarcado se relacionaram e se reproduziram socialmente, ao longo do tempo; de que modo as obras selecionadas, *O papel de parede amarelo* e *A imitação da rosa*, representam as condições sociais e ideológicas que sustentam essas estruturas de dominação; e, por fim, como as dinâmicas de classe e as normas educacionais figuradas nos textos funcionam como mecanismos de reprodução ou de resistência ao sistema capitalista patriarcal.

Desse modo, este item é basilar para a construção do trabalho e reflexão crítica acerca do tema proposto, pois estabelece o alicerce teórico-metodológico que sustenta toda a investigação. Ao articular os pressupostos do materialismo histórico à análise literária, busca-se compreender a literatura não apenas como manifestação estética, mas como prática social que reflete e intervém na realidade. Assim, ao delinear as categorias e questões que guiarão o estudo, este tópico contribui para a consolidação de uma leitura crítica e totalizante das obras.

2.1 A literatura como expressão da realidade: o valor estético e social da obra literária

Beth Brait, em seu livro *A personagem*, compara a literatura com a arte fotográfica e afirma que uma foto nada mais é do que uma forma de linguagem criada pelo ser humano para capturar, simular, representar e, até mesmo, inventar a chamada realidade. Partindo dessa

afirmação, entendemos que ambas permitem ao seu interlocutor absorver e refletir sobre o momento capturado, ainda que não sejam, e nenhuma arte o será, uma cópia fiel do mundo real. Desse modo, ao elaborar imagens e representações da realidade, de forma um pouco mais ampla que a fotografia, a literatura oferece ao leitor a possibilidade de perceber criticamente as contradições da vida cotidiana (Brait, 1999, p.16).

Embora a leitura de uma obra literária, por si só, não seja suficiente para compreender plenamente o mundo social - e, talvez, nada o seja -, ela pode desempenhar um papel importante ao provocar a catarse e estimular a reflexão sobre as experiências concretas, ampliando, assim, as possibilidades de interpretação da realidade e do próprio lugar do sujeito no mundo. Um exemplo disso pode ser observado em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, que, ao representar as frustrações e conflitos internos da personagem Emma, diante das limitações sociais impostas às mulheres da sua época, permite ao leitor não apenas observar a trama individual, mas também refletir sobre as condições sociais que moldam os desejos, escolhas e sofrimentos das pessoas em um determinado contexto histórico, conforme apontado por Lukács (2010).

Podemos observar, portanto, que a eficácia estética e crítica de uma obra literária, bem como suas possibilidades catárticas, está profundamente relacionada ao modo como suas imagens e representações são articuladas, refletindo intencionalmente as contradições e as complexidades do mundo social. Essa relação entre forma, conteúdo e propósito confere à literatura não apenas valor artístico, mas também potencial de provocar questionamentos sobre a realidade vivida.

Desse modo, é possível compreender que há, na estética literária, recursos possíveis para tornar uma obra efetivamente engajada com os propósitos de representação da realidade. Segundo Antônio Cândido (1970), a *verdadeira* literatura precisa alcançar a capacidade de criar uma coerência interna que, mesmo não sendo uma cópia fiel da realidade, se apresente como plausível aos olhos do leitor. A essa categoria damos o nome de verossimilhança; ela garante que os acontecimentos narrados e os comportamentos das personagens não sejam arbitrários, mas se articulem de modo a suscitar identificação, estranhamento ou reflexão crítica. Nesse sentido, a literatura não precisa reproduzir o real em sua exatidão, mas sim organizar uma lógica própria, capaz de despertar no leitor o sentimento de reconhecimento das tensões sociais, afetivas e históricas que atravessam a experiência humana.

Verifiquemos, inicialmente, que há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança. Tentemos uma investigação

sumária sobre as condições de existência essencial da personagem, como um tipo de ser, mesmo fictício, começando por descrever do modo mais empírico possível a nossa percepção do semelhante (Candido, 1970, p. 27).

Nesse sentido, a percepção ocupa lugar central na relação entre leitor e personagem. Para Cândido (1970), a experiência de apreender o outro no mundo real já é fragmentária e parcial, pois conhecemos as pessoas a partir de impressões incompletas, seja pela observação física, seja pela convivência espiritual. A literatura, ao recriar essa lógica da percepção, reorganiza-a esteticamente, oferecendo ao leitor uma forma mais coesa e significativa de compreender os seres humanos. Além disso, outra característica importante para compor uma arte literária elevada, como demonstra Candido (1970), é a forma como as personagens são representadas.

A personagem é um ser fictício. Mais exatamente, é um ser de papel, que só existe na medida em que é apresentado pelo narrador e apreendido pelo leitor. Contudo, sua função é tão importante que a personagem se torna o meio fundamental pelo qual a ficção representa a vida humana (Candido, 1970, p. 51).

Aqui, o autor destaca a noção de profundidade das personagens, que é fundamental para compreender o poder formativo da ficção. Uma personagem não é apenas um artifício narrativo, mas um meio de revelar aspectos das relações sociais e subjetivas que estruturam determinada realidade. Quanto mais complexa, contraditória e dialética for a personagem, maior será sua capacidade de expressar conflitos universais a partir de uma situação particular.

Portanto, definimos que a arte literária esteticamente projetada possui um propósito claro, que não deve ser negligenciado: a catarse. Entendida como o efeito de transformação estética e emocional que a literatura provoca no leitor, a catarse leva-o a experimentar sentimentos e reflexões que o ultrapassam individualmente, dando a obra ficcional um lugar privilegiado.

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. A plenitude de enriquecimento e libertação, que desta forma a grande ficção nos pode proporcionar, torna-se acessível somente a quem sabe ater-se, antes de tudo, à apreciação estética [...] (Candido, 1970, p. 51).

Assim, todos esses elementos estéticos e emblemáticos se articulam como recursos que fazem da obra literária não apenas um produto artístico, mas também uma instância crítica e humanizadora que, como manifestação artística e histórica, possui uma autonomia relativa, mas nunca está totalmente desvinculada das estruturas sociais e econômicas que a produzem.

Sob uma perspectiva marxista, a arte não apenas reflete a realidade, mas pode também atuar como instrumento de denúncia e explicitação das contradições do mundo material. Partindo da teoria do realismo crítico elaborada por Georg Lukács (2010), compreende-se que a literatura tem um papel ativo na apreensão da realidade social. No prefácio da reunião de ensaios intitulada *Marxismo e teoria da literatura*, Coutinho afirma que “[...] toda grande arte é realista, na medida em que reproduz momentos típicos do processo evolutivo da humanidade e, desse modo, evoca no receptor a autoconsciência de sua participação no gênero humano” (Coutinho, 2010, p. 8).

Discordando de teóricos e romancistas clássicos e contemporâneos sobre o papel da literatura, o filósofo húngaro defende que a literatura possui, sim, um propósito: revelar as contradições históricas e sociais de seu tempo, contribuindo para a compreensão da realidade e, potencialmente, para sua transformação. Lukács rejeita tanto a noção de uma arte puramente subjetiva e formalista, quanto a ideia de que a obra literária deva ser um reflexo mecânico da realidade. Em vez disso, ele propõe uma mediação dialética entre forma e conteúdo, na qual a arte se constitui como expressão singular de processos sociais mais amplos. A representação do típico na literatura, ou seja, das situações e personagens que, embora particulares, condensam os principais traços estruturais da vida social, permite ao leitor não apenas identificar-se com os dramas humanos apresentados, mas também compreender as forças históricas que moldam esses dramas.

O valor estético da literatura, nesse contexto, está diretamente ligado à sua capacidade de apreender o real em sua complexidade e movimento. A obra literária não é um espelho passivo, mas uma forma ativa de interpretação da realidade social. Ao representar a vida cotidiana e seus conflitos sob uma perspectiva crítica, a literatura pode despertar no leitor uma consciência ampliada de sua inserção histórica, social e política.

Essa concepção confere à arte literária uma dimensão pedagógica e ética: ao invés de servir apenas ao entretenimento ou à contemplação estética descompromissada. A literatura torna-se uma forma de conhecimento e de intervenção simbólica no mundo. Ao abordar temas como desigualdade, alienação, opressão e resistência, a narrativa literária pode desnaturalizar relações sociais hegemônicas e abrir espaço para o questionamento das estruturas de dominação.

Ao contrário das concepções que associam a arte à evasão da realidade, o realismo crítico lukacsiano afirma o potencial revolucionário da literatura, especialmente quando ela se compromete com a representação da totalidade social e com a historicidade dos sujeitos. Trata-

se de uma estética engajada, que não reduz a arte a panfleto, mas que reconhece no conteúdo formalmente elaborado da obra literária uma forma de luta simbólica por emancipação humana.

Lukács (2010) define ainda algumas categorias estéticas fundamentais para compreender o papel da literatura em sua função de representação crítica da realidade. Uma delas é a diferença entre narrar e descrever. Para o autor, narrar está vinculado à apreensão da totalidade concreta da vida, pois organiza os acontecimentos de modo a revelar suas conexões internas, causas e contradições. A descrição, por outro lado, tende a fragmentar e imobilizar a realidade, apresentando-a de forma estática, o que, segundo ele, é um método que, na prática, significa uma tentativa de reduzir todo o desenvolvimento artístico da humanidade ao nível da burguesia decadente (Lukács, 2010, p. 158).

A descrição isolada tende a “fragmentar e imobilizar” (Lukács, 2010, p. 158) o real porque apresenta os elementos da realidade apenas em sua aparência imediata, sem revelar as contradições que os estruturam. Isso, segundo Lukács, é característico de uma visão de mundo vinculada a uma classe que, ao perder seu caráter revolucionário e universalista, como na fase ascendente da burguesia, retratada por autores como Balzac, passa a se apegar aos detalhes superficiais da vida, cultivando um olhar subjetivista, individualista e desprovido de totalidade. Para o autor, os romancistas modernos, diferentemente de grandes escritores como Goethe e Tolstói, pouco estão preocupados com a dialética artística, ainda que se liguem às formas e aos estilos do passado (Lukács, 2010, p. 158).

Outro ponto central na estética lukacsiana é a fisionomia intelectual das personagens, isto é, a profundidade com que o sujeito ficcional é construído de modo a expressar não apenas individualidade psicológica, mas também os dilemas coletivos de seu tempo. Uma personagem complexa, contraditória e enraizada em um contexto histórico é capaz de condensar em si as tensões típicas da sociedade, tornando-se expressão de algo universal. Nesse sentido, Lukács afirma que

Uma caracterização que não compreenda a concepção do mundo própria do personagem não pode ser completa. A concepção do mundo é mais elevada forma de consciência; por isso, o escritor que a ignora suprime o aspecto mais importante do personagem que pretende criar. A concepção do mundo é uma profunda experiência pessoal do indivíduo singular, uma expressão altamente característica de sua íntima essência, e reflete ao mesmo tempo os problemas gerais da época (Lukács, 2010, p. 189).

Lukács critica tanto o naturalismo, que reduz a obra literária a um acúmulo de detalhes superficiais, sem captar a essência histórica da realidade, quanto as tendências modernistas excessivamente subjetivistas, que dissolvem a objetividade do mundo em fluxos formais. Para

ele, o verdadeiro realismo não significa imitar o real de forma mecânica, mas apreender o típico, personagens e situações que, embora singulares, revelam de maneira condensada e representativa as estruturas sociais de uma época.

Dessa forma, a literatura, quando elaborada a partir dessas categorias estéticas, supera tanto a arbitrariedade formal quanto a neutralidade descritiva, tornando-se um meio de conhecimento social. Narrar, criar personagens dotadas de densidade histórica e representar o típico são, portanto, instrumentos que asseguram à obra literária não apenas valor artístico, mas também um alcance crítico.

Dito isso, este tópico é importante para o entendimento do método de análise literária adotado neste trabalho, bem como o próximo, que tratará de questões inerentes às obras literárias analisadas, como as questões de gênero, a origem da opressão das mulheres e a apropriação do capitalismo sob essas categorias.

2.2 As raízes da opressão das mulheres: gênero, patriarcado, educação e o advento do capitalismo

Imagine viver em um mundo em que as mulheres são consideradas tão menores, tão inferiores, tão confinadas ao espaço doméstico, tão irrelevantes, que não mereçam ser estudadas. Um mundo em que mulheres não são dignas de ter sua história contada. Assustador, não é? [...] (Aronovichi, 2019, p. 19).

A opressão das mulheres, enquanto fenômeno histórico e social, não se configura como uma condição natural ou universal, mas sim como um processo construído historicamente a partir de transformações nas relações sociais de produção e organização da vida em sociedade. A compreensão desse processo é fundamental para a análise das relações de poder que estruturam tanto a realidade social quanto a sua representação literária.

Nesse sentido, Gerda Lerner (2019)¹, em seu livro *A Criação do Patriarcado*, argumenta que a dominação masculina não surge como um fato biológico, mas como resultado de um longo processo histórico de transformação das relações sociais que ocorreu sobretudo nas sociedades do Crescente Fértil, durante a transição do nomadismo para a sedentarização e a formação das primeiras estruturas estatais. A grande questão que possivelmente incita inúmeras estudiosas feministas é: qual foi a motivação por trás da apropriação dos corpos das mulheres pelos homens? É preciso pontuar que, como já supracitado, as raízes que sustentam o patriarcado hoje advêm de muito antes dos primeiros passos do capitalismo.

¹ Professora e historiadora norte americana, pioneira na construção de um material crítico e informativo sobre a história da opressão das mulheres, feminista, defensora dos direitos das mulheres e considerada fundamental na crítica feminista marxista.

Para Lerner (2019), a subordinação das mulheres está enraizada na apropriação da sua sexualidade e da sua capacidade reprodutiva, o que constitui um dos primeiros modelos de propriedade privada e de organização hierárquica que, posteriormente, sustentariam as bases do patriarcado. Esse processo de construção histórica da subordinação feminina não apenas instituiu formas concretas de dominação, mas também produziu um apagamento simbólico das mulheres, ao longo do tempo, como ressalta Lerner:

A questão é que homens e mulheres sofreram exclusão e discriminação por razões de classe. Mas nenhum homem foi excluído do registro histórico por causa de seu sexo, embora todas as mulheres o tenham sido (Lerner, 2019, p. 29).

Desse modo, embora as mulheres ocupem um papel central na produção, na reprodução da vida humana e na construção da sociedade, foi-lhes historicamente relegado o silêncio e o esquecimento, a partir da apropriação de seus corpos e sua sexualidade, como pontua Lerner (2019):

A sexualidade das mulheres, consistindo de suas capacidades e seus serviços reprodutivos e sexuais, foi modificada ainda antes da criação da civilização ocidental. O desenvolvimento da agricultura no Período Neolítico fomentou a “troca de mulheres” intertribal não apenas como um meio de evitar os incessantes conflitos travados pelas alianças de consolidação do casamento, mas também porque sociedades com mais mulheres poderiam produzir mais filhos. Ao contrário das necessidades econômicas das sociedades de caçadores-coletores, agricultores poderiam usar o trabalho de crianças para aumentar a produção e acumular excedentes (Lerner, 2019, p. 261).

É a partir dessa constatação que Gerda Lerner constrói sua tese sobre a cumplicidade das mulheres com a sustentação do patriarcado — uma cumplicidade forçada, produzida pela subordinação aos homens, mais antiga do que a própria civilização, e pela negação da história das mulheres (Lerner, 2019, p. 27). A professora e ativista feminista Lola Aronovich afirma que o sistema patriarcal, termo utilizado por ela que a presente perspectiva desse trabalho não se apropria e nem concorda:

[...] só funciona com a cooperação das mulheres, adquirida por intermédio da doutrinação, privação da educação, da negação das mulheres sobre sua história, da divisão das mulheres entre respeitáveis e não respeitáveis, da coerção, da discriminação no acesso a recursos econômicos e poder político e da recompensa de privilégios de classe dada às mulheres que se conformam. As mulheres participam de seu processo de subordinação por internalizarem a ideia de sua inferioridade (Aronovich, 2019, p. 21).

Nesse sentido, patriarcado, para Lerner, é um modo de organizar a vida coletiva que naturaliza a ideia de que os homens devem comandar e as mulheres devem obedecer, definindo papéis, comportamentos, direitos e possibilidades a partir dessa hierarquia de gênero. É essa

lógica, antiga, persistente e incorporada nas práticas sociais, que a autora busca revelar ao discutir como as mulheres são induzidas a participar de sua própria subordinação. E para isso, ela chega no cerne do surgimento dele.

Com o advento da agricultura, da domesticação de animais e da descoberta do fogo, as primeiras sociedades humanas deixaram de ser nômades e passaram a se organizar em estruturas sedentárias, fixando estadia em um único local, passando a produzir ali. Esse processo marcou uma transformação profunda nas formas de vida, pois, ao modificarem ativamente a natureza ao seu redor, nossos ancestrais passaram também a desenvolver uma consciência mais elaborada sobre seus papéis sociais e sobre os ciclos reprodutivos.

A tomada de consciência sobre as capacidades reprodutivas das mulheres e sua utilidade na produção de trabalhadores agrícolas fez com que o patriarcado começasse a lançar seus interesses sobre a autonomia das mulheres até consolidar-se em décadas de subordinação controlada. Ao longo da história, mulheres foram ensinadas a enxergar o homem como centro, atribuindo a eles sua existência e sobrevivência no mundo.

Uma mulher que não tivesse um homem, mesmo que não fosse seu pai ou marido, para lhe prover casa, comida e luxos, estava arruinada. Por isso, ele se organizava como um único sistema de opressão que se construía de maneira alegórica, criando mecanismos de opressão para a modelar a psique feminina sob a lógica masculina, como Lerner (2019) reitera abaixo.

O primeiro papel social da mulher definido pelo gênero foi ser trocada em transações de casamento. O papel de gênero obverso do homem foi ser aquele que executava a troca ou que definia os termos das trocas. Outro papel definido pelo gênero para mulheres foi o de esposa “substituta”, o qual se tornou estabelecido e institucionalizado para mulheres de grupos de elite. Esse papel oferecia às mulheres consideráveis poder e privilégios, porém, estes dependiam de sua associação a homens da elite e baseavam-se, minimamente, no desempenho satisfatório ao oferecer a esses homens serviços sexuais e reprodutivos. Se uma mulher não conseguisse atender essas demandas, era logo substituída e, conseqüentemente, perdia todos os seus privilégios e status (Lerner, 2019, p. 263).

É somente quando o capitalismo se apropria de sua base simbólica, que o patriarcado perde sua autonomia e passa a ser um mecanismo de controle dentro do contexto capitalista. Ele não desaparece com o advento capitalismo; ao contrário, é absorvido. Seus significados, papéis e hierarquias são reelaborados de modo a atender às exigências do capital, que depende da divisão sexual do trabalho, da desvalorização do trabalho reprodutivo e do controle dos corpos femininos para manter sua própria reprodução. Sendo assim, o capitalismo incorpora e reorganiza as categorias criadas pelo modelo patriarcal e as absorve em sua própria lógica para a manutenção do sistema.

Como pontua a autora Silvia Federici (2025), em seu livro *Caça às bruxas e capital*, que amplia a análise histórica ao mostrar como, com o advento do capitalismo, as relações de subordinação das mulheres foram intensificadas e sistematizadas, e que foi com o processo da caça às bruxas que o controle sobre os corpos femininos se tornou mais brutal, institucionalizado e funcional ao novo sistema econômico. Segundo a autora, “O corpo das mulheres foi apropriado pelo Estado e pela Igreja como um recurso para a reprodução da força de trabalho” (Federici, 2025, p. 22).

Com isso, observa-se que essa estrutura primitiva do patriarcado, baseada na apropriação da capacidade reprodutiva das mulheres, articulou-se posteriormente à lógica da propriedade privada (pré-capitalismo). Em *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844*, Karl Marx identifica a propriedade privada como resultado da alienação do ser humano em relação ao trabalho, ao outro e a si mesmo (Marx, 2010, p. 2). A partir do momento em que o trabalho deixa de ser uma atividade livre e se torna meio de exploração, toda a vida social passa a ser organizada em torno da produção, da acumulação e da herança.

Nesse cenário, a mulher, já historicamente subordinada, é incorporada ao novo sistema como parte da esfera da reprodução social, ou seja, como responsável pela manutenção da força de trabalho, o trabalhador, como aponta a autora Tithi Bhattacharya (2020, p. 103):

1. Atividades que regeneram a trabalhadora fora do processo de produção e que a permitem retornar a ele. Elas incluem, entre uma variedade de outras coisas, comida, uma cama para dormir, mas também cuidados psíquicos que mantêm uma pessoa íntegra. 2. Atividades que mantêm e regeneram não-trabalhadores que estão fora do processo de produção - isto é, os que são futuros ou antigos trabalhadores, como crianças, adultos que estão fora do mercado de trabalho por qualquer motivo, seja pela idade avançada, deficiência ou desemprego. 3. Reprodução de trabalhadores frescos, ou seja, dar à luz. Essas atividades, que formam a própria base do capitalismo já que reproduzem o trabalhador, são feitas sem cobrança nenhuma para o sistema pelas mulheres e homens dentro do lar e na comunidade.

O patriarcado, então, assume uma nova configuração: o homem patriarca moderno passa a ser aquele que sustenta economicamente a família, reforçando sua autoridade no núcleo doméstico. Já a mulher é confinada ao espaço privado, reduzida à função de esposa e mãe, invisibilizada como produtora e excluída da esfera pública. A moral burguesa reforça essa divisão sexual do trabalho, consolidando a opressão feminina, agora, não só pela tradição ancestral de gênero, mas também pela racionalidade produtiva capitalista.

Diante disso, impõe-se uma pergunta fundamental: qual o papel da educação na sustentação dessa estrutura social? Mesmo entre o proletariado, como aponta Cinzia Arruzza (2019), a educação não formal, presente nas práticas cotidianas, reforçava a função da mulher como reprodutora da força de trabalho e mantenedora da unidade familiar, ainda que muitas

delas já estivessem inseridas no trabalho fabril. Além disso, a educação no sentido restrito, isto é, a educação escolar institucionalizada, também teve papel ativo na reprodução da desigualdade de gênero. A escola, historicamente excludente para as mulheres, funcionou como espaço de socialização dos ideais capitalistas.

Por meio dos currículos, disciplinas e discursos, reforçou-se a divisão sexual dos saberes, atribuindo aos meninos os campos da ciência, da política e da técnica, e às meninas os da moral, religião e cuidados. Como observa Saviani (2008), ao servir à lógica da reprodução social, a escola contribuiu diretamente para consolidar a alienação feminina tanto no espaço doméstico burguês quanto no cotidiano das trabalhadoras. Historicamente, esse processo educativo contribuiu para naturalizar o lugar da mulher como cuidadora, submissa e destinada ao espaço doméstico. Entre as classes dominantes, ainda no período do Feudalismo, as mulheres eram educadas para desempenhar os papéis de esposas e mães zelosas da moral familiar, além disso, desde crianças, meninas eram moldadas para entender que sua autonomia era pertencente ao pai e, posteriormente, ao marido.

Desse modo, compreender a relação entre patriarcado, capitalismo e educação exige reconhecer que a escola é um espaço historicamente atravessado pelas disputas em torno da produção e da reprodução das desigualdades sociais. Como aponta Marise Nogueira Ramos (2011), a educação deve ser entendida em seu duplo sentido: amplo e restrito. No sentido amplo, abrange o conjunto de práticas sociais, família, igreja, trabalho, instituições jurídicas e culturais, responsáveis por transmitir valores e normas que legitimam e perpetuam as relações de poder. É nesse nível que o patriarcado se reproduz de forma mais sutil e eficaz, naturalizando a desigualdade de gênero como se fosse expressão de uma ordem moral ou biológica. No sentido restrito, referente à educação escolar, as instituições passaram a operar como agentes reguladores da ordem capitalista, organizando métodos, conteúdos e disciplinas que não apenas excluía as mulheres, mas também garantiam que aquelas que tivessem acesso à escola fossem formadas numa lógica de domesticidade e disciplina.

Com o avanço do capitalismo industrial e a emergência do Estado moderno, a escola consolidou-se como um mecanismo de formação da força de trabalho e de produção de subjetividades adequadas às necessidades do sistema. Para as meninas, isso significou a consolidação de um currículo marcado pela moral cristã, pelos saberes domésticos e pela idealização da feminilidade burguesa, reforçando a ideia de que seu espaço legítimo era o lar e que sua contribuição social se dava pela dedicação à família. Já entre as mulheres da classe trabalhadora, mesmo quando inseridas no mercado fabril, a educação escolar raramente

significou autonomia; antes, serviu para reafirmar seu papel como responsáveis pelo cuidado, pela reprodução da força de trabalho e pela manutenção do ambiente doméstico — funções indispensáveis à acumulação capitalista, mas sistematicamente invisibilizadas. Assim, tanto na educação formal quanto na informal, a lógica capitalista-patriarcal encontrou terreno fértil para reproduzir valores, comportamentos e expectativas que garantissem a continuidade da exploração do trabalho das mulheres.

Em síntese, a opressão das mulheres revela-se como uma construção histórica e social profundamente enraizada nas transformações das formas de organização da vida humana, desde as primeiras sociedades agrárias até o advento do capitalismo. A partir da apropriação da sexualidade e da capacidade reprodutiva das mulheres, consolidou-se uma estrutura patriarcal que, ao longo do tempo, se articulou com a lógica da propriedade privada e com os mecanismos de produção capitalista, intensificando a subordinação feminina. Nesse processo, a educação desempenhou papel central na naturalização dessas desigualdades, ensinando e reafirmando, geração após geração, os discursos, valores e práticas que legitimaram a divisão sexual do trabalho e a hierarquização dos papéis de gênero. Sendo assim, a opressão das mulheres não apenas se sustenta por mecanismos econômicos e simbólicos, mas é também continuamente renovada por meio de processos educativos que moldam subjetividades, comportamentos e expectativas, assegurando a permanência capitalista na sociedade.

3 A DOMESTICIDADE COMO PRISÃO: ALIENAÇÃO E SILENCIAMENTO EM *O PAPEL DE PAREDE AMARELO*

Charlotte Perkins Gilman (1860–1935) foi uma escritora, feminista e ativista social norte-americana, cujo trabalho se destacou por questionar os papéis tradicionais atribuídos às mulheres na sociedade burguesa do século XIX. Entre ensaios e textos de intervenção, sua obra mais conhecida na ficção é o conto/novela *O papel de parede amarelo* (1892), publicado originalmente em uma revista literária. O texto, em forma de diário íntimo, acompanha a experiência de uma narradora anônima submetida ao tratamento médico do repouso, imposto pelo marido. À medida que o isolamento a afasta do convívio social, a protagonista projeta sua consciência no papel de parede do quarto, até confundir realidade e delírio. O conto tornou-se um marco do feminismo literário por denunciar a medicalização do feminino, a reclusão doméstica e a deslegitimação da voz das mulheres.

Nessa narrativa, o instrumento central é o tratamento de repouso imposto pelo marido-médico que encarna a autoridade científica sobre a esposa e, com o disfarce de cuidado, retira da narradora qualquer possibilidade de autonomia, proibindo-lhe de escrever e impondo isolamento. A cura, nesse contexto, não é terapêutica, mas uma prática de disciplina: produzir docilidade por meio da ociosidade forçada. A mulher que em nenhum momento, é nomeada, é forçada pelo marido, John, a se instalar em uma casa de veraneio.

John é um médico, e talvez - (eu não diria isso a uma viva alma, claro, mas esse é um papel morto e um grande alívio para minha mente) - talvez seja esse um dos motivos pelos quais não melhora mais rápido. [...] Se um médico de grande reputação, e marido da pessoa, convence amigos e parentes que não há coisa alguma realmente de errado com a pessoa, a não ser uma depressão nervosa temporária - uma ligeira tendência histérica - o que se deve fazer? Meu irmão também é médico, e também de grande reputação, e diz a mesma coisa (Gilman, 2020, p. 3).

Essa passagem, em específico, revela um dos núcleos estruturais da opressão no conto: a autoridade médica masculina como instrumento de silenciamento e deslegitimação da experiência feminina. Quando a narradora afirma que “John é um médico, e talvez [...] esse seja um dos motivos pelos quais não melhora mais rápido”, ela expõe a contradição central: o mesmo agente que deveria promover sua cura é também o responsável por impedir seu processo de elaboração subjetiva.

A figura do médico-marido corporifica duas instâncias de poder, a autoridade médica e a autoridade patriarcal doméstica, que se fundem em uma única voz inquestionável. No capitalismo do século XIX, a medicina consolidou-se como um dos aparelhos ideológicos

responsáveis por naturalizar desigualdades estruturais sob o respaldo de diagnósticos respaldados no método científico.

Essa legitimação era profundamente marcada pelo androcentrismo, como aponta Carla Cristina Garcia, em *Uma breve história do feminismo*, ao afirmar que “[...] o mundo se define em masculino e ao homem é atribuída a representação da realidade” (Garcia, 2011, p. 15). Assim, os estudos e pesquisas produzidos nesse contexto, inclusive sobre doenças e comportamentos, eram elaborados a partir da perspectiva masculina, mas eram universalizados como se expressassem verdades neutras e válidas para toda a humanidade. Sendo assim, a narrativa de Gilman nos leva para um contexto de representação de uma mulher aprisionada em uma condição que lhe foi imposta pela dominação masculina.

A personagem, pelo que pode ser analisado no texto, sofre de uma depressão pós-parto, como podemos ver nesse trecho: “Há um conforto, o bebê está bem e feliz, e não tem que ocupar este berçário com o papel de parede horrível” (Gilman, 2020, p. 16). É possível perceber que o bebê existia e que poderia ocupar aquele quarto onde ela se encontra isolada. Essa informação, ainda que breve, é decisiva: ela marca a presença do bebê e confirma que a protagonista teve uma gestação recente e encontra-se instável depois do ocorrido. Essa condição aparece explicitada quando a narradora relata que:

Então eu tomo fosfatos ou fosfitos - qualquer que seja, e tônicos, e viajo, e mudo de ares, e me exercito, e estou absolutamente proibida de “trabalhar” até que esteja bem novamente. Às vezes, imagino que, na minha condição, se eu tivesse menos oposição e mais convívio social e estímulo - mas John diz que a pior coisa que posso fazer é pensar sobre a minha condição, e confesso que isso sempre me faz me sentir mal (Gilman, 2020, p. 4).

Este trecho evidencia como o tratamento imposto à personagem não busca compreender sua experiência subjetiva, mas apenas controlar seu comportamento e limitar sua autonomia. Quando ela descreve: “tomo fosfatos ou fosfitos, tônicos, viajo, mudo de ares, me exercito”, podemos analisar que essas são um conjunto de medidas padronizadas, típicas da chamada cura pelo repouso, prescrita às mulheres no século XIX como resposta genérica a qualquer sofrimento emocional (Melo, 2018). Esses procedimentos não respondem às necessidades da personagem; ao contrário, funcionam como instrumentos de silenciamento, retirando dela tudo aquilo que poderia oferecer expressão, criatividade ou elaboração psíquica.

A proibição de trabalhar é especialmente significativa, pois, no contexto do conto, o trabalho mencionado é sinônimo de atividade mental, escrita e reflexão, justamente os meios pelos quais a narradora poderia recuperar algum controle sobre si, o que não ocorre por que, ao ser “absolutamente proibida” (Gilman, 2020, p. 4) de exercer essas atividades, ela é empurrada

para um estado de dependência infantilizada, coerente com a lógica da época, que entendia a mulher como incapaz de autogestão emocional. O tratamento, portanto, não é neutro: é uma forma de disciplinamento que reforça sua posição subordinada.

A breve hesitação da narradora, quando diz “se eu tivesse menos oposição e mais convívio social e estímulo”, indica que ela percebe, ainda que de modo tímido, que o isolamento amplia seu sofrimento. No entanto, essa percepção é imediatamente anulada pela autoridade de John, que define o que ela deve sentir e pensar: “a pior coisa que posso fazer é pensar sobre a minha condição”. A personagem é ensinada a desconfiar de si mesma e a aceitar que a interpretação masculina tem mais validade do que sua própria experiência interior. O resultado é um processo de autoanulação, em que a narradora internaliza o discurso do marido e passa a sentir culpa por tentar compreender o próprio adoecimento, como podemos observar na seguinte citação:

John é muito cuidadoso e amoroso, e dificilmente permite que eu me agite sem direcionamento especial. Tenho uma prescrição programada para cada hora do dia; ele cuida de tudo por mim, então me sinto vil e ingrata por não valorizar mais esse esforço. Ele disse que veio aqui só por minha causa, para que eu pudesse ter um descanso perfeito e pegar todo o ar que pudesse. “O seu exercício depende da sua força, minha querida,” disse[...] (Gilman, 2020, p. 5).

Esses dois excertos revelam, assim, o funcionamento de uma estrutura de poder que combina dois elementos: o saber médico, legitimado como científico, e a autoridade patriarcal, legitimada como natural. Juntos, eles constroem um regime de controle que impede a mulher de acessar sua própria subjetividade e transforma o cuidado em vigilância. O que deveria ser tratamento torna-se prisão; o que deveria ser acolhimento se torna silenciamento.

Nesse sentido, as citações expõem não apenas a vulnerabilidade emocional da personagem, mas principalmente a violência estrutural das práticas médicas e familiares dirigidas às mulheres naquele período. Como demonstra Gerda Lerner (2019), a subordinação das mulheres não é natural, mas um sistema político deliberadamente organizado que se consolidou ao longo de milênios por meio da apropriação masculina da capacidade reprodutiva feminina, e, posteriormente, da consolidação dessa opressão no sistema capitalista.

Silvia Federici (2025) mostra que, desde o século XVI, a constituição do trabalho assalariado masculino exigiu a privatização do trabalho reprodutivo das mulheres, restringindo-as ao espaço doméstico e submetendo seus corpos à vigilância médica, jurídica e moral, por isso, a personagem é submetida ao isolamento e ao afastamento da atividade acadêmica pelo seu marido, pois, para que a ordem capitalista/patriarcal se mantenha, é necessário que a mulher permaneça circunscrita ao papel de cuidadora e reprodutora, impedida de acessar espaços de

produção de conhecimento, atividade historicamente reservada aos homens e legitimada como trabalho verdadeiro. O direito de questionar ou refletir sobre sua condição é retirado da narradora, restando-lhe apenas a conformação:

Portanto, vou deixar o assunto de lado e falar sobre a casa. É um lugar maravilhoso! Bastante solitário, bem distante da estrada, a cerca de cinco quilômetros da vila. Ele me faz pensar nas casas inglesas sobre as quais lemos, pois tem sebes, e muros, e portões que possuem trancas, e uma série de pequenos alojamentos separados para os jardineiros e para as pessoas (Gilman, 2020, p. 4).

O comportamento de deixar o assunto de lado e voltar-se para a descrição da casa revela um mecanismo de autocensura produzido pela conduta dominada que a atravessa. Ao ser constantemente desencorajada a pensar sobre sua própria condição e ensinada a confiar mais na autoridade de John do que em seus próprios sentimentos, a personagem internaliza a ideia de que refletir é prejudicial, impróprio ou até mesmo perigoso. Assim, o silêncio que antes era imposto de fora passa a ser reproduzido por ela mesma.

A mudança repentina de tópico, que passa do adoecimento para a casa, evidencia precisamente essa substituição: em vez de elaborar sua dor, ela se ocupa de um espaço físico que simboliza tanto seu confinamento quanto a aparência de ordem e estabilidade que se espera dela. A descrição da casa reforça esse movimento. Ao chamá-la de lugar maravilhoso, apesar de também descrevê-lo como solitário e afastado da vila, revela-se uma dissonância entre o que ela sente e o que acredita que deve sentir.

Percebe-se, então, que a narrativa se desvela para o leitor tal qual um novelo de lã sendo desfeito. A primeira construção é a imagem de uma narradora que pensa sobre sua própria condição de enclausuramento e submissão, mas não a elabora de maneira mais profunda, pois está absorta naquele contexto de opressão. Lukács (2010) afirmava que a verdadeira literatura era aquela que conseguia apreender a realidade em seus aspectos diversos e criar representações tão perfeitas que os leitores não saberiam dizer que aquele acontecimento fictício, era ou não apenas fruto da imaginação de alguém. Para ele, em uma forma de arte,

Se não revelam traços humanos essenciais, se não expressam as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, entres os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destruídas de conteúdo (Lukács, 2010, p. 162).

Portanto, quando Gilman elabora, em sua narrativa, uma mulher sem nome, que não consegue organizar racionalmente sua própria experiência, ela expõe, de forma exemplar, aquilo que Lukács identifica como a capacidade da literatura realista de iluminar as determinações sociais que moldam a subjetividade. A personagem não possui apenas um

conflito individual, pois sua desintegração psíquica é a expressão de uma realidade histórica concreta, a do enclausuramento das mulheres, da medicalização de seus corpos e da expropriação de sua autonomia intelectual no contexto do capitalismo do século XIX. Assim, a sua incapacidade de nomear o próprio sofrimento ou de resistir às imposições do marido-médico não se reduz a uma falha pessoal: ela é a forma pela qual a obra revela, em termos literários, as relações orgânicas entre indivíduo e sociedade, entre subjetividade e instituição, entre opressão estrutural e cotidiano.

Nesse sentido, a autora alcança precisamente aquilo que observamos como ponto central no realismo lukacsiano: tornar sensível, por meio de uma vida particular, a totalidade social que a determina. A casa com muros, trancas e alojamentos isolados, descrita num misto de fascínio e inquietação, materializa o cerco que aprisiona não só a narradora, mas as mulheres de sua época, convocando o leitor a perceber que seu “tratamento” não é desvio, mas norma.

A personagem sem nome representa todas as mulheres destituídas de voz, confinadas a papéis que as impedem de compreender e expressar sua própria opressão, agindo assim de maneira confusa consigo mesmas, como podemos observar no trecho a seguir: “Às vezes, fico zangada sem razão com John. Tenho certeza de que não costumava ser tão sensível. Acho que é devido a esta condição nervosa” (Gilman, 2020, p. 4).

Esse pequeno trecho revela como a narradora já não confia na validade de suas emoções. A raiva, que poderia ser interpretada como reação justa à tutela excessiva e ao confinamento imposto pelo marido, é imediatamente invalidada por ela mesma. A emoção aparece esvaziada, “sem razão”, como se fosse um desvio, e não um sintoma da violência estrutural que sofre. Esse processo é característico do que Lerner (2019) chama de opressão simbólica, que ocorre por meio das instituições sociais apropriadas pelo capitalismo, como a igreja, por exemplo, e faz com que as mulheres sejam educadas para duvidar de suas próprias percepções, assumindo que a irracionalidade está nelas, e não nas estruturas que as oprimem.

Em seguida, quando ela atribui essa sensibilidade à “condição nervosa”, vemos o efeito direto do discurso médico dominante, representado pelo marido, John, um médico de prestígio que constantemente desautoriza suas palavras e sentimentos. Ao aceitar o diagnóstico, ela reafirma o poder do saber masculino sobre seu próprio corpo e sua própria mente. Assim como tantas mulheres do período, torna-se prisioneira de uma dupla camada de opressão: o confinamento físico e o confinamento ontológico, que a impede de interpretar sua experiência como violência.

Todo esse comportamento do marido-médico para com a narradora, ao longo da narrativa, vai agravando seu estado psicológico. O que inicialmente começa com, ainda que rasa, racionalização da personagem em relação a sua condição, passa a se tornar uma série de confusões mentais provocadas pelo confinamento e pelo tratamento de restrição do marido. O que ainda a mantém, embora de maneira muito tênue, em um estado de consciência é a escrita, mas isto logo muda, e ela passa a escrever apenas para narrar os seus contantes comportamentos ora obsessivos (com o papel de parede do quarto de bebê), ora depressivos. O marido age novamente como uma figura repressiva neste sentido; “Mas John diz que se eu me sinto assim, é porque negligencio o autocontrole adequado; assim, me esforço para me controlar - na frente dele, ao menos, - e isso me deixa muito cansada” (Gilman, 2020, p. 8).

Podemos perceber também, que, nesta narrativa, emergem efeitos de uma educação imposta à personagem, pautada na docilidade e a autovigilância, ainda que o texto não mostre diretamente sua formação. Podemos inferir, no entanto, que esta mulher foi educada segundo os princípios clássicos da domesticidade burguesa do século XIX: ensinada a ser moderada, gentil, discreta, útil, emocionalmente contida e, sobretudo, obediente. Esse era o tipo de educação universalizada para as mulheres daquela época, essencialmente se tratando de mulheres da classe mais alta, como parece ser o caso da personagem. Trata-se de uma educação moral voltada para a formação de esposas virtuosas, em consonância com o ideal burguês de feminilidade, educação que privilegia o dever sobre o desejo, a contenção sobre a expressão e o silêncio sobre a autonomia intelectual (Kessamiguiemom, 2002).

Esse tipo de formação está diretamente relacionado ao que Lukács (2010), descreve como as formas típicas da sociedade burguesa, isto é, estruturas sociais e culturais que produzem determinados tipos humanos funcionais ao sistema. A personagem é o tipo social da mulher burguesa enclausurada, cuja subjetividade é continuamente bloqueada pelas determinações de uma instância superior, o marido, que, aparentemente, é o principal provedor do lar e detentor da última palavra.

Diferentemente de outras mulheres inseridas no contexto do século XIX, o texto dá a entender que a personagem possui um trabalho, sendo este relacionado à escrita e visto pelo marido apenas como um *hobby*, no entanto, assim que assume sua “condição nervosa”, logo após ter o seu primeiro filho, vira segundo plano e passa a ser terminantemente proibido,

Minha querida, disse ele, eu lhe imploro, por mim e pelo bem de nosso filho, bem como pelo seu, que você nunca por um instante deixe essa ideia entrar em sua mente! Não há nada tão perigoso, tão fascinante, para um temperamento como o seu. É uma

fantasia falsa e tola. Você não pode confiar em mim como médico quando lhe digo isso? (Gilman, 2020, p. 16).

O trecho acima evidencia o funcionamento da dominação patriarcal por meio da linguagem e da desqualificação sistemática da experiência feminina. A forma como o marido se dirige à protagonista, iniciando com o apelativo paternalista “minha querida” e apelando ao “bem do filho”, constitui uma estratégia de manipulação emocional que desloca o foco da autonomia da mulher para um suposto dever moral e familiar. Assim, o discurso opera não apenas como forma de convencimento, mas como mecanismo de culpa, reforçando a ideia de que qualquer questionamento feminino comprometeria a estabilidade do lar e o bem-estar da criança.

Analizamos, portanto, que sua educação não lhe ofereceu instrumentos para interpretar o próprio sofrimento; ofereceu-lhe apenas ferramentas para suportá-lo com uma espécie de docilidade ambígua, que hora quer questionar, mas contenta-se em sustentar seu papel. Esse enquadramento torna-se ainda mais evidente na descrição do quarto que ocupa:

É um quarto grande e arejado, que ocupa quase o andar inteiro, com janelas que possuem vista para todos os lados, e ar e luz do sol abundantes. Julgo que deve ter sido primeiro um berçário, depois quarto de brincar e ginásio; pois as janelas têm grades para crianças pequenas, e há argolas e coisas nas paredes. Nunca vi um papel mais horrível na minha vida. Um daqueles padrões extravagantes que se espalham e cometem todos os pecados artísticos. É suficientemente tedioso para confundir o olhar ao segui-lo, chamativo o suficiente para irritar constantemente e provocar a atenção[...] (Gilman, 2020, p. 9).

O quarto, assim, simboliza o destino social que lhe foi imposto: o espaço infantilizado, regulado e vigiado. A transformação desse lugar em espaço de confinamento terapêutico apenas torna explícito aquilo que a sociedade burguesa sempre destinou às mulheres: a permanência no âmbito doméstico, sob supervisão constante, sem acesso pleno ao mundo exterior. No caso da personagem, é ainda mais agravante, tendo em vista seu quadro de depressão pós-parto, estar inserida em um ambiente que, aparentemente, era um quarto de bebê:

Estou sentada perto da janela agora, no alto, nesse berçário atroz, e não há coisa alguma que me impeça de escrever tanto quanto quiser, salvo falta de forças. John fica fora o dia todo, e até mesmo algumas noites quando seus casos são graves. Estou feliz que meu caso não seja grave! Mas estas condições nervosas são extremamente deprimentes. John não sabe o quanto eu realmente sofro. Ele sabe que não há razão para sofrer, e isso lhe basta. Claro que é apenas nervosismo. Me pesa muito não cumprir meu dever de forma alguma! Eu pretendia ser de tão grande ajuda para o John, um verdadeiro descanso e conforto, e aqui estou eu, já um fardo comparativamente! Ninguém acreditaria no esforço que é fazer o pouco que sou capaz - vestir-me, receber visitas, e ordenar as coisas (Gilman, 2020, p. 9).

Essa passagem evidencia o progressivo estágio de instabilidade emocional da personagem, cada vez mais projetado no quarto/berçário. Sua necessidade de escrever até

perder as forças reforça a ideia já supracitada, que o único instrumento de conforto da personagem é a escrita, na qual ela consegue, de alguma maneira, ordenar suas injunções mentais. No entanto, seu sofrimento vai se agravando cada vez mais e a deixando mais cansada da rotina de enclausuramento, do positivismo forçado do marido e da culpa por ter se tornado um fardo. Suas projeções conflituosas assumem um grau mais elevado quando pensa no bebê e no papel de parede:

É uma sorte que Mary seja tão boa com o bebê. Que bebê tão querido! E, no entanto, não posso ficar com ele, fico muito nervosa. Suponho que John nunca ficou nervoso em sua vida. Ele ri tanto de mim sobre esse papel de parede! A princípio ele pretendia trocar o papel do quarto, mas depois disse que eu estava deixando que o papel me dominasse, e que nada era pior para um paciente nervoso do que ceder a tais caprichos. Ele disse que, depois que o papel de parede fosse trocado, seria a pesada armação da cama, e então as janelas gradeadas, e então aquele portão no topo da escada, e assim por diante. “Você sabe que o lugar está lhe fazendo bem”, disse ele, “e realmente, querida, não quero reformar uma casa alugada por três meses” (Gilman, 2020, p. 9).

Nesse trecho, evidencia-se a falta de importância dela para o marido e o desprezo dele em relação ao estado da personagem. O fato de ele achar sua fixação com o papel de parede engraçada e não um sinal de alerta para a condição mental dela, desvela para o leitor o quanto a relação entre eles tornou-se, ou sempre foi, uma convenção mais do que realmente algo de valor. O marido, inclusive, comete um ato de violência com ela ao lhe negar, em seu estado emocional, a reforma do quarto que é o ápice de seu incômodo.

O fato de ele pensar em trocar o papel, mas mudar de ideia, reforça a posição de controle de John sobre a mulher. Ele é o detentor do poder sobre ela e tem mecanismos para atordoá-la, manipulando-a o tempo todo, usando sua posição de médico ao seu favor. Quando ele examina seu sofrimento como um capricho, evidencia-se que John enxerga toda a condição de Laura como uma mera banalidade, e ela, aos poucos e de maneira camuflada, vai notando isso, principalmente a percepção do marido em relação a sua volta ao trabalho e a interação com pessoas aparentemente intelectuais:

É tão desanimador não ter conselho ou companheirismo algum sobre meu trabalho. Quando eu ficar realmente boa, John diz que vamos convidar o Primo Henry e a Julia para uma longa visita; mas ele diz que preferiria colocar fogos de artifício na minha fronha do que me deixar interagir com aquelas pessoas estimulantes nesse momento. Eu gostaria de poder melhorar mais rápido. Mas não devo pensar nisso. Este papel me parece saber a influência maligna que possuí! (Gilman, 2020, p. 9).

Quando ela afirma que é desanimador não ter conselho ou companheirismo algum sobre seu trabalho, evidencia-se a completa ausência de autonomia intelectual: seu desejo de compreender a si mesma e de registrar suas impressões é tratado como algo menor, perigoso ou

inadequado. O trabalho, a escrita, poderia ser o único espaço de elaboração subjetiva e resistência simbólica, mas é justamente aquilo que lhe é negado.

A fala de John reforça esse cerceamento ao se valer de uma ironia paternalista: é melhor “colocar fogos de artifício na fronha” do que permitir que ela conviva com pessoas “estimulantes”. Isso não apenas infantiliza a narradora, mas também cristaliza a lógica dominante que controla rigorosamente os estímulos aos quais a mulher pode ter acesso. O momento em que a chama de “garotinha” em uma das cenas da narrativa reforça a posição de domínio que John quer exercer sobre ela a todo o momento, tornando a relação entre eles, em nossa análise, de extrema violência: “O que foi, garotinha?” disse ele. Não saia andando por aí assim - você vai pegar um resfriado” (Gilman, 2020, p.15). A escolha lexical não é inocente: ao infantilizá-la, John não apenas desautoriza sua voz e seu discernimento, mas reafirma seu lugar de autoridade masculina. Trata-se de um gesto discursivo que contribui para a construção de uma violência simbólica constante, percebida pelo leitor como mecanismo de controle e silenciamento.

Essa percepção se acentua quando a presença de terceiros que ofereçam diálogo, afeto ou troca intelectual se mostra uma ameaça à ordem doméstica construída por John, ordem essa sustentada pela sua autoridade masculina e de provedor, que encontra satisfação ao colocar a esposa em uma posição de silenciamento, confusão mental e sofrimento, disfarçando suas atitudes como gestos de cuidado e proteção.

Querido John! Ele me ama muito, e odeia me ter doente. Tentei ter uma conversa séria e razoável com ele no outro dia, e dizer-lhe como eu gostaria que ele me deixasse ir e fazer uma visita ao Primo Henry e à Julia. Mas ele disse que eu não era capaz de ir, nem capaz de aguentar depois que chegasse lá; e eu não consegui argumentar muito bem em meu favor, pois estava chorando antes de terminar. Está começando a ser um grande esforço pensar direito. Só essa fraqueza nervosa, suponho. E o querido John me pegou em seus braços, e apenas me carregou para cima e me deitou na cama, e sentou-se ao meu lado e leu para mim até cansar minha cabeça. Ele disse que eu era sua querida e seu conforto e tudo o que ele tinha, e que eu deveria cuidar de mim por ele, e me manter bem (Gilman, 2020, p. 16).

A reação da narradora, o choro, a sensação de não conseguir pensar direito, a atribuição dessa dificuldade à “fraqueza nervosa”, evidencia o grau de alienação a que ela foi submetida. Suas próprias percepções tornam-se suspeitas para si mesma, num processo típico do que, hoje, se reconheceria como *gaslighting*,² mas que Gilman já denunciava enquanto produto das normas de gênero do século XIX. A representação da cena em que ele a toma nos braços, a deita na cama e lê para ela sob a justificativa de protegê-la intensifica essa dinâmica. O gesto,

² *Gaslighting* significa uma forma de manipulação psicológica em que o abusador distorce e falsifica fatos para fazer a vítima duvidar de sua própria sanidade, memória ou percepção da realidade.

revestido de ternura, funciona como mais um instrumento de infantilização e controle. Ao afirmar que ela é “sua querida e seu conforto e tudo o que ele tinha”, John mobiliza o afeto como estratégia de contenção: ela deve “cuidar de si por ele” e não por si mesma, o que desloca sua autonomia para um dever emocional subordinado ao bem-estar masculino.

A narrativa também evidencia momentos em que a protagonista observa atentamente o comportamento da irmã de John, utilizando-a como parâmetro para refletir sobre sua própria condição. Esse gesto de comparação reforça a internalização das normas patriarcais, uma vez que a cunhada é apresentada como o modelo de eficiência e obediência esperado de uma mulher naquele contexto. Paralelamente, a personagem estabelece uma identificação simbólica com a figura feminina aprisionada no papel de parede, percebendo nela um espelho de sua própria opressão. Assim, as comparações, tanto com a mulher real quanto com a figura imaginada, funcionam como mecanismos narrativos que evidenciam o processo de tomada de consciência da protagonista sobre sua situação de confinamento físico e psicológico.

Além disso, ainda no trecho anterior, quando destaca “Este papel me parece saber a influência maligna que possui!” (Gilman, 2020, p. 9), podemos perceber, por parte da personagem, a atribuição de uma consciência ao papel de parede. Isso é um sintoma claro de seu adoecimento, mas também funciona como metáfora social, pois o papel encarna um processo de percepção de si distorcido por parte da narradora, ela vê dentro do papel uma outra personalidade sua, aprisionada, detida e cada vez mais perdida, mas esse aprisionamento não é visto como fruto da imposição do marido, mas do ambiente físico, como se fosse um destino.

O papel de parede torna-se, simultaneamente, causa e símbolo de seu delírio crescente, funcionando como uma superfície sobre a qual ela desloca a origem de seu sofrimento. É ele que, em sua percepção, aprisiona aquilo que ela deseja ser, como se observa no trecho: “O padrão da frente realmente se move - e não é de admirar! A mulher por trás o sacode! Às vezes eu acho que há muitas mulheres atrás, e às vezes apenas uma, e ela rasteja rápido, e ao se rastejar, sacode tudo” (Gilman, 2020, p.21). A grande virada da narrativa ocorre quando ela, já extremamente perturbada pelas idas e vindas de sua consciência, decide arrancar o papel de parede:

Então tirei todo o papel que pude alcançar de pé no chão. Ele gruda horrivelmente e o padrão apenas aprecia! Todas aquelas cabeças estranguladas e olhos bulbosos e crescimentos de fungos balançando apenas gritam com escárnio! Estou ficando com raiva o suficiente para fazer algo desesperado. Saltar pela janela seria um exercício admirável, mas as barras são fortes demais até para tentar. Além disso, eu não o faria. Claro que não. Eu sei muito bem que um passo como esse é impróprio e pode ser mal interpretado (Gilman, 2020, p. 25).

Esse momento representa o ápice do estágio de desequilíbrio da personagem, para, então, culminar no fim um tanto irônico da narrativa. Quando arranca o papel, a narradora pensa não só estar libertando a si mesma da prisão da parede, mas estaria libertando outras “entidades atormentadas” que habitavam ali. Podemos interpretar essas entidades como sendo várias versões dela mesma. Sua ideia de saltar da janela revela desespero e raiva, mas, em meio a isso, ela ainda consegue racionalizar em algum aspecto que sua atitude seria mal interpretada por John. É aí que se encontra a ironia: O marido, ao vê-la arrastando-se pelo chão com o papel de parede grudado em partes do seu corpo, desmaia: “E eu tirei a maior parte do papel, então você não pode me colocar de volta! Agora, por que aquele homem deveria desmaiar? Mas ele o fez, e bem no meio do meu caminho ao longo da parede, de modo que tive que me arrastar sobre ele toda vez!” (Gilman, 2020, p. 30).

Sendo assim, podemos entender esse desfecho como a inversão final das relações de poder que estruturaram toda a narrativa. A cena reúne, de forma simbólica e angustiante, todos os elementos que marcaram o processo de silenciamento da personagem: o confinamento, a medicalização da sua experiência, a constante negação sistemática de sua voz. Ao destruir o papel de parede, símbolo material do controle sobre seu corpo, sua escrita e sua subjetividade, ela realiza um ato de ruptura radical, ainda que mediada por ação causada pelo seu estado de desequilíbrio emocional. É justamente esse ponto que torna o final irônico: aquilo que John mais temia, a perda de controle racional da esposa é também o que expõe a fragilidade de sua autoridade.

A narradora, uma mulher educada, moldada e disciplinada para encarnar a domesticidade, é lançada tão profundamente no processo de alienação típico do universo capitalista que seu percurso culmina na trágica fragmentação de sua subjetividade. Aquilo que, à primeira vista, poderia parecer uma forma de libertação, revela-se, na verdade, uma denúncia contundente: no interior de uma sociedade que restringe drasticamente a autonomia feminina e patologiza qualquer desvio da norma, o limite da consciência é frequentemente empurrado para a loucura ou para a morte. A narrativa de Gilman evidencia, com fidelidade perturbadora, que quando não há condições materiais, sociais e simbólicas para que a mulher desenvolva uma consciência plena de si e do mundo, a ruptura só se torna possível através da irracionalidade.

4 A IMITAÇÃO DA ROSA: NORMALIZAÇÃO DA OPRESSÃO E O LIMITE DA CONSCIÊNCIA FEMININA NO CAPITALISMO

No conto *A imitação da rosa*, publicado no livro *Laços de Família* (1960), Clarice Lispector constrói uma personagem cuja interioridade é atravessada por forças históricas e sociais que ultrapassam a dimensão individual. A narrativa constrói-se sob a psique de Laura, uma mulher mergulhada em uma rotina doméstica que tenta reorganizar sua vida após ter passado por um período de instabilidade emocional. Em casa, sozinha, ela se dedica, com enorme cuidado, às tarefas simples do cotidiano, como arrumar a casa, escolher um vestido, colocar flores em um vaso enquanto espera o marido, Armando. O conto acompanha o fluxo de pensamentos da personagem, que oscila entre a tranquilidade controlada e o medo de perder novamente o equilíbrio psicológico,

Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, e então saíam com calma, de braço dado como antigamente. Há quanto tempo não faziam isso? Mas agora que ela estava de novo "bem", tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela, o braço no dele, e depois jantariam com Carlota e João, recostados na cadeira com intimidade. Há quanto tempo não via Armando enfim se recostar com intimidade e conversar com um homem? A paz de um homem era, esquecido de sua mulher, conversar com outro homem sobre o que saía nos jornais (Lispector, 2020, p. 32).

Nesse fragmento, evidencia-se a forma como a vida de Laura é inteiramente organizada em função do marido, revelando uma dinâmica profundamente marcada pela lógica patriarcal. A expectativa de que a casa esteja arrumada antes de Armando voltar do trabalho e o fato de que ela mesma deve estar pronta, arrumada, vestida de marrom, sublinha o lugar subordinado da mulher no espaço doméstico. Não se trata apenas de realizar tarefas, mas de performar um papel, sustentar uma aparência de normalidade e devoção, como se o valor de Laura estivesse condicionado à sua capacidade de servir e agradar.

Quando inserimos essa dinâmica no contexto do capitalismo, como faz Heleieth Saffioti (1976), em seu livro intitulado *A mulher na sociedade de classes*, o quadro se aprofunda. O patriarcado, que já era uma estrutura milenar de dominação, torna-se funcional ao sistema capitalista, pois produz um tipo específico de sujeito feminino: disciplinado, moralmente regulado e ideologicamente preparado para a esfera privada, onde realiza, gratuitamente, parte substancial da reprodução social, cuidado, afeto, educação moral dos filhos, manutenção do lar. Isso acontece porque, como destaca Saffioti:

Sob a capa de uma proteção que o homem deveria oferecer à mulher em virtude da fragilidade desta, aquele obtinha dela, ao mesmo tempo, a colaboração no trabalho e

o comportamento submisso que as sociedades de família patriarcal sempre entenderam ser dever da mulher desenvolver em relação ao chefe da família (Saffioti, 1976, p. 8).

Esse ponto levantado pela autora permite compreender por que Laura incorpora de forma tão naturalizada esse comportamento de colaboração e submissão: ela age dentro de um padrão histórico que transforma a dependência feminina em virtude e a obediência em expressão de afeto. A cena descrita por Clarice mostra que não se trata apenas de uma escolha individual de Laura, mas da internalização de um modelo social que produz mulheres treinadas para garantir a estabilidade do sistema capitalista.

Laura, então, condensa essa particularidade moldada por uma consciência reificada, alienada de si mesma, o que Lukács (2010) vai definir como uma profundidade intelectual modelada nas contradições da universalidade. Ela, em sua subjetividade, não tem a capacidade de apreender a si mesma e o mundo em sua totalidade concreta, tornando-se fragmentada, que concebe a si própria de maneira passiva e naturalizada por estar inserida diretamente na lógica da reprodução social.

A ideia de “atender o marido enquanto ele se vestia” reforça essa posição: Laura não é sujeito da própria vida, é alguém que se molda para sustentar o bem-estar dele. A narrativa também sugere que esse ritual é uma tentativa de restaurar uma aparência de vida conjugal harmoniosa, revelando que essa suposta normalidade se quebrou, e agora precisa ser desesperadamente reencenada.

A personagem, já no começo da narrativa, expressa-se dominada pelas determinações sociais capitalistas e patriarcais, bem como, veremos mais a frente no conto, as normas educacionais. Laura não age como sujeito pleno, mas como alguém que apenas reproduz papéis já estruturados pelo sistema burguês. Quando imagina a cena idealizada de “tomarem o ônibus” e ela olhar “como uma esposa”, há uma ironia ao próprio rótulo, pois Laura não olha como si mesma; ela olha como uma esposa, isto é, como alguém que assume uma persona socialmente prescrita, cuja função é reforçar a imagem pública do marido. Desse modo, Laura assume, na narrativa, um papel particular.

Se levarmos em consideração os argumentos de Lukács em defesa da caracterização da fisionomia intelectual de Lievin, personagem escrito por Tolstói, podemos argumentar que Clarice, da mesma forma que o escritor russo, ao representar em Laura contradições e conflitos de uma consciência inserida na materialidade, elabora uma personagem que também possui uma fisionomia intelectual perfeita em termos estéticos, pois “O caráter peculiar que essas ideias assumem nele, em cada ocasião concreta, é sempre o mesmo, é sempre um modo todo

peçoal e lieviniano de pensar e de viver a universalidade” (Lukács, 2010, p. 189). Desse modo, as ideias, dúvidas, conflitos e percepções de Laura não aparecem como discursos abstratos ou injunções externas, mas como modos orgânicos de sua própria existência, tornando-a típica.

A tipicidade encontra-se quando o autor consegue revelar as múltiplas conexões que relacionem os traços individuais de seus heróis aos problemas gerais da época, quando o personagem vive diante de nós os problemas de seu tempo[...] (Lukács, 2010, p. 192).

O marido também assume um papel típico, quando sua tranquilidade é descrita como “esquecido de sua mulher, conversar com outro homem sobre o que saía nos jornais” (Lispector, 2020, p. 32), o que expõe com sutileza a hierarquia dos vínculos sociais: entre homens, o diálogo é considerado sério, intelectual, respeitável; com a mulher, surge a esfera do doméstico, do banal, do secundário. O homem torna-se sempre o ser que não deve, na esfera social capitalista, ser atento a sua esposa fora às necessidades domésticas, encontrando assim repouso justamente na ausência simbólica da presença feminina.

No conto, desvela-se, a caracterização de vida destinada às mulheres no século XX, sucumbida à lógica da reprodução social e a opressão de gênero. Laura encontra-se submersa no universo simbólico que sustenta o sistema capitalista, apreendida pelo discurso religioso e pela hegemônica moral cristã tão perpetuada para as mulheres (Lerner, 2019).

Essa percepção revela, na narrativa, uma concepção de casamento, por parte dela e do marido, marcada pela conveniência católica e explica por que, em toda a cena, a Laura tenta reconstruir a aparência de uma vida conjugal equilibrada, moldando-se à rotina doméstica e às expectativas sociais que a reduzem à figura da esposa obediente e emocionalmente disponível. No entanto, esse retorno à suposta normalidade não se limita ao vínculo com Armando; ele se estende também às relações sociais que a reafirmam em seu lugar subordinado, como podemos ver no seguinte trecho:

Enquanto isso ela falava com Carlota sobre coisas de mulheres, submissa à bondade autoritária e prática de Carlota, recebendo enfim de novo a desatenção e o vago desprezo da amiga, a sua rudeza natural, e não mais aquele carinho perplexo e cheio de curiosidade — e vendo enfim Armando esquecido da própria mulher. E ela mesma, enfim, voltando à insignificância com reconhecimento. Como um gato que passou a noite fora e, como se nada tivesse acontecido, encontrasse sem uma palavra um pires de leite esperando (Lispector, 2020, p. 33).

A passagem revela o modo como Laura imagina sua reinserção no cotidiano conhecido: não como alguém que recupera autonomia, mas como quem retorna docilmente ao lugar que sempre lhe foi destinado. Quando ela pensa que conversará com Carlota sobre “coisas de mulheres”, o texto expõe um universo de trivialidades e superficialidades que lhe são impostas

por um convívio feminino hierarquizado. Carlota não é uma amiga que acolhe, mas alguém que exerce uma espécie de autoridade silenciosa sobre a personagem, de “bondade autoritária”, como se estivesse sempre corrigindo e guiando Laura. A expectativa de receber novamente a desatenção e o “vago desprezo” dessa amiga mostra que Laura já naturalizou essa posição inferior. Ela não se incomoda com o desprezo, ela espera por ele, como se esse retorno ao incômodo familiar também devolvesse a sensação de normalidade perdida.

Toda essa configuração pode ser lida, ainda, à luz do tipo de educação que moldou Laura desde a infância. Sua formação em casa e, logo depois, no colégio católico, marcada pela disciplina, pela obediência e pela vigilância moral, não apenas sedimentou nela uma noção rígida de feminilidade, mas também ensinou que a submissão é virtude e que a docilidade é quase um destino natural das mulheres. Trata-se de um modelo de educação que prepara a menina para se ajustar a papéis pré-definidos: ser compreensiva, discreta, silenciosa, impessoal e doméstica, características estas todas admiradas por Laura.

Essa pedagogia moralizante encontra eco direto numa tradição religiosa que frequentemente assinala às mulheres um lugar de subordinação, segundo Lerner (2019), desde a cultura mesopotâmica, em que códigos severos de conduta eram destinados às mulheres. As de classe superior, pertencentes às famílias de clãs respeitáveis, eram obrigadas a respeitar a castidade e a obediência, enquanto às de classes subalternas, restava o papel de concubinas. E esses papéis continuaram sendo perpetuados através da Bíblia. Versículos propagados, lembrados e normalizados em ambientes cristãos que formaram, ao longo da história, subjetividades femininas voltadas para o acatamento e a renúncia.

É nesse horizonte de valores, silencioso, mas profundamente internalizado, que a experiência de Laura se inscreve. A lógica de submissão ensinada como norma de vida não aparece apenas nos discursos religiosos ou nas tradições antigas, mas se manifesta no cotidiano, orientando a maneira como ela percebe a si mesma e interpreta suas relações. Em um momento específico da narrativa, Laura se obriga a tomar um copo de leite, receitado pelo médico para momentos de ansiedade, como se esta fosse uma ordem inabalável e não a seguir tornasse-a pecadora.

Encaminhou-se para a cozinha e, como se tivesse culposamente traído com seu descuido Armando e os amigos devotados, ainda junto da geladeira bebeu os primeiros goles com um devagar ansioso, concentrando-se em cada gole com fé como se estivesse indenizando a todos e se penitenciando. Se o médico dissesse: "Tome leite entre as refeições, nunca fique com o estômago vazio pois isso dá ansiedade" — então, mesmo sem ameaça de ansiedade, ela tomava sem discutir gole por gole, dia após dia, não falhara nunca, obedecendo de olhos fechados, com um ligeiro ardor para que não pudesse enxergar em si a menor incredulidade (Lispector, 2020, p. 33).

Este momento capta de maneira direta a influência da educação religiosa de Laura sobre sua constituição subjetiva, especialmente no que diz respeito à internalização da culpa, da obediência irrestrita e da vigilância constante sobre si mesma. Sua formação no *Sacré Coeur* (Sagrado Coração), marcada por práticas de penitência e pelo cultivo da submissão como virtude, ressurgiu de maneira silenciosa em ações cotidianas que, à primeira vista, parecem destituídas de carga simbólica, mas que, na verdade, reproduzem estruturas morais profundamente arraigadas.

O gesto de beber o leite não se configura apenas como cumprimento de uma orientação médica, mas como um ato de devoção, investido de sentido moral. Ao interpretar a recomendação do médico como um mandamento inquebrável, Laura reproduz o mesmo padrão de obediência absoluta que aprendeu no âmbito religioso, em que duvidar ou questionar equivale a falhar espiritualmente, por isso que ela “se penitencia” ao beber os primeiros goles, evidenciando uma leitura moralizada do cuidado consigo; o ato torna-se um ritual expiatório que funciona como forma de compensação por um suposto descuido, quase como se sua saúde dependesse não só do gesto, mas da fidelidade e pureza de intenção com que ele é realizado.

É nesse sentido que a expressão “para não enxergar em si a menor incredulidade” (Lispector, 2020, p. 36), se mostra especialmente reveladora. Ela indica um processo de autocensura tão profundo que Laura teme não apenas a desobediência externa, mas a possibilidade íntima da dúvida. A incredulidade, mesmo mínima, é tratada como ameaça moral, como algo que deve ser apagado antes mesmo de emergir à consciência, o que reproduz a ideia religiosa de que o valor da fé está na absoluta ausência de questionamento. Assim, Laura atua sob uma vigilância interiorizada que regula seu comportamento e, simultaneamente, vigia seus pensamentos, reafirmando uma subjetividade formada na interseção entre a moral religiosa e a disciplina burguesa/patriarcal. Dessa forma, o episódio do leite evidencia que sua educação religiosa não opera de modo explícito, mas como estrutura afetiva e moral que orienta a obediência, a autopenitência e o silenciamento de qualquer desejo ou pensamento que ameace a ordem estabelecida.

O que também se estabelece quando a personagem assume uma maneira impessoal de ser, como podemos observar na citação:

Mas, como ela ia dizendo, de braço dado, baixinha e ele alto e magro, mas ele tinha saúde graças a Deus, e ela castanha. Ela castanha como obscuramente achava que uma esposa devia ser. Ter cabelos pretos ou louros eram um excesso que, na sua vontade de acertar, ela nunca ambicionara. Então, em matéria de olhos verdes, parecia-lhe que se tivesse olhos verdes seria como se não dissesse tudo a seu marido (Lispector, 2020, p. 36).

Quando Laura se descreve como “castanha”, percebe-se que, para ela, sua aparência não é uma expressão subjetiva ou autônoma, mas uma adequação ao modelo de esposa discreta, apagada e obediente, um ideal construído socialmente. A recusa a desejar cabelos “pretos ou louros”, considerados um “excesso”, revela que a personagem reprime qualquer característica que possa sugerir singularidade, exuberância ou individualidade. Essa autocensura demonstra como a subjetividade feminina, no universo da narrativa, é estruturada pela pressão de corresponder a um papel social rígido, que exige modéstia, apagamento e funcionalidade.

No trecho anterior a estes dois excertos, essa dinâmica de “apagamento” se expressa quando, ao mesmo tempo, Laura observa mentalmente o marido, Armando, completamente alheio à sua existência, encontrando prazer não na presença dela, mas na conversa com outros homens. O trecho culmina com a metáfora do gato que volta depois de uma noite fora e encontra, sem explicações, o pires de leite à espera. Essa imagem é extremamente significativa: ela reduz Laura a um ser doméstico, silencioso, que não exige explicações nem reciprocidade, mas escapa de sua rotina por um momento e almeja voltar, espera pela sensação de conforto conhecida. A comparação mostra que, no fundo, Laura não deseja transformar sua vida, mas restabelecer a ordem anterior, mesmo que essa ordem seja feita de desprezo, indiferença e pequenas migalhas de atenção. Isso se evidencia-se quando ela descreve sua satisfação em sentir-se cansada:

Oh como era bom estar de novo cansada. Se uma pessoa perfeita do planeta Marte descesse e soubesse que as pessoas da Terra se cansavam e envelheciam, teria pena e espanto. Sem entender jamais o que havia de bom em ser gente, em sentir-se cansada, em diariamente falir; só os iniciados compreenderiam essa nuance de vício e esse refinamento de vida. E ela retornara enfim da perfeição do planeta Marte. Ela, que nunca ambicionara senão ser a mulher de um homem, reencontrava grata sua parte diariamente falível (Lispector, 2020, p. 34).

Esta passagem articula, de maneira alegórica e sensível, o retorno de Laura para aquilo que ela reconhece como sua condição humana, que é falível, limitada e cansada, mas paradoxalmente, acolhedora. É no ato de cansar-se após mergulhar e emergir de sua rotina exaustiva, que ela encontra conforto, pois qualquer estado que escape a esse ritmo conhecido a desestabiliza e a lança em um território estranho a si mesma. A própria narrativa explicita esse sentimento ao afirmar: “Não mais aquela falta alerta de fadiga. Não mais aquele ponto vazio e acordado e horripelantemente maravilhoso dentro de si. Não mais aquela terrível independência. Não mais a facilidade monstruosa e simples de não dormir” (Lispector, 2020, p. 35). Essa condição excepcional, marcada por uma vigília intensa e por uma espécie de autonomia desmedida, produz na personagem uma sensação de estranhamento, como se fosse arrancada

de sua identidade formada na docilidade, na renúncia e na previsibilidade cotidiana. Assim, o cansaço torna-se o lugar onde ela finalmente se reconhece, não apenas fisicamente, mas dentro do horizonte subjetivo que a ensinou a valorizar justamente sua própria fragilidade.

O texto também mostra sua constante necessidade de assumir, até mesmo em sua fisionomia física, uma espécie de domesticidade:

Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher. Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera? (Lispector, 2020, p. 33).

A descrição do rosto de Laura como alguém que possui “uma graça doméstica”, com os cabelos presos com grampos apagando qualquer exuberância, revela que sua aparência é inteiramente conformada ao ambiente doméstico e às expectativas sociais que recaem sobre ela. Nada em sua feição chama atenção; tudo é discreto, apagado, simples, “castanho”, como se seu corpo tivesse sido treinado para não ocupar espaço. Os detalhes como as orelhas pálidas, os cabelos presos sem vaidade e os traços “modestos” reforçam a imagem de uma mulher que não vive para si, mas para se encaixar no que se espera dela: docilidade, economia de gestos, invisibilidade.

Fica evidente na narrativa que não é apenas o exterior de Laura que é contido, sua subjetividade sofre o mesmo apagamento. Quando o narrador pergunta se alguém conseguiria ver “a mínima ponta de surpresa” ou “o mínimo ponto ofendido” escondido no fundo de seus olhos, fica evidente que há uma interioridade silenciada, quase imperceptível, que ela mesma tenta não expressar. E este ponto ofendido se dá, justamente pela falta de filhos, algo que, como fervorosa cumpridora das tradições cristãs e domésticas, causa na personagem angústia e insatisfação.

A maternidade, no universo simbólico em que Laura foi formada, não é apenas uma possibilidade biológica, mas um destino moral, um requisito para o pleno reconhecimento social da mulher. Sua ausência, portanto, não é vivida como contingência, mas como falha pessoal e espiritual. É significativo que, entre todas as fragilidades possíveis, seja justamente a falta de filhos o ponto que atravessa sua máscara de docilidade e produz uma ferida sensível: isso revela o grau de internalização do ideal materno como expressão máxima do dever ser feminino.

É como se o que resta de sua identidade estivesse comprimido em um fragmento de olhar, algo tão pequeno que passa despercebido pelos outros e, talvez, até por ela mesmo. Podemos inferir, a partir dessa análise, que esse comportamento contido e toda sua personalidade calculada é reflexo da educação que lhe foi oferecida, como podemos ver no trecho:

Com seu gosto minucioso pelo método — o mesmo que a fazia quando aluna copiar com letra perfeita os pontos da aula sem compreendê-los — com seu gosto pelo método, agora reassumido, planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer mais nada, senão 1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronta; 3º) o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo o que faria. E poria o vestido marrom com gola de renda creme. Com seu banho tomado. Já no tempo do *Sacré Coeur* ela fora arrumada e limpa, com um gosto pela higiene pessoal e um certo horror à confusão. O que não fizera nunca com que Carlota, já naquele tempo um pouco original, a admirasse. A reação das duas sempre fora diferente. Carlota ambiciosa e rindo com força: ela, Laura, um pouco lenta, e por assim dizer cuidando em se manter sempre lenta; Carlota não vendo perigo em nada (Lispector, 2020, p. 33).

O narrador sublinha que Laura copiava “com letra perfeita os pontos da aula sem compreendê-los”, e esse detalhe não serve apenas como memória escolar: ele revela uma relação com o mundo baseada mais na forma do que no sentido. Laura reproduz, executa, organiza, mas não necessariamente elabora o que faz ou sente. Isso ajuda a explicar por que sua interioridade aparece comprimida naquele “mínimo ponto de surpresa” ou “mínimo ponto ofendido”: ela aprendeu, desde cedo, a priorizar o cumprimento correto das tarefas, não a reflexão ou a expressão afetiva.

Além disso, a lembrança do *Sacré Coeur*, esclarece que sua preocupação com ordem, limpeza e clareza já estava presente na juventude. Quando o narrador afirma que “fora arrumada e limpa, com um gosto pela higiene pessoal e um certo horror à confusão”, ele não descreve apenas uma preferência, mas um modo de ser que atravessa o tempo. É esse mesmo modo que agora estrutura sua rotina em etapas enumeradas, como se sua vida fosse uma sequência de gestos a serem feitos na ordem certa. De novo, o texto não afirma explicitamente uma causa, mas mostra uma continuidade: aquilo que Laura fazia como aluna reaparece, transformado, em seu comportamento adulto e refletindo em suas práticas.

O contraste com Carlota reforça essa leitura. A diferença entre elas, sendo uma “ambiciosa e rindo com força”, a outra “um pouco lenta” e “cuidando em se manter sempre lenta”, não é explicada pelo narrador, mas é claramente descrita. Enquanto Carlota rompe ou ignora certas formalidades, Laura parece se esforçar para mantê-las. O texto coloca as duas lado a lado não para explicar a origem de seus temperamentos, mas para enfatizar o quanto Laura se molda a um padrão de comportamento que valoriza previsibilidade, delicadeza e ordem, padrão

esse que aparece ligado à sua formação escolar e aos hábitos adquiridos naquele período, por isso, em inúmeros momentos do conto, ela confere à Deus, sua figura de maior inspiração, o fato de “voltar a normalidade”, como podemos observar a seguir:

Abriu os olhos pesados de sono, sentindo o bom copo sólido nas mãos, mas fechou-os de novo com um sorriso confortável de cansaço, banhando-se como um novo-rico em todas as suas partículas, nessa água familiar e ligeiramente enjoativa. Sim, ligeiramente enjoativa; que importância tinha, pois se também ela era um pouco enjoativa, bem sabia. Mas o marido não achava, e então que importância tinha, pois se graças a Deus ela não vivia num ambiente que exigisse que ela fosse mais arguta e interessante, e até do ginásio, que tão embaraçosamente exigira que ela fosse alerta, ela se livrara. Que importância tinha[...]. Mas como ia dizendo, graças a Deus, voltara (Lispector, 2020, p. 37).

Atribuir esse retorno a Deus é coerente com a lógica da personagem: é uma forma de legitimar religiosamente a renúncia ao incômodo, ao esforço intelectual e ao risco de se tornar mais consciente. Deus aparece como a instância que autoriza sua permanência na repetição, na rotina e na previsibilidade. A vida “enjoativa”, o esgotamento, o alívio por não precisar ser “arguta”, tudo isso é reinterpretado como graça divina, porque confirma o lugar onde ela não precisa lidar com demandas que a colocavam em conflito consigo mesma. Voltar, neste sentido, significa evitar tornar-se algo desconhecido e “tentador”. No universo subjetivo de Laura, a “tentação” não remete a um vício ou pecado concreto, mas a qualquer movimento que ameace romper a delicada estabilidade que ela construiu para si mesma.

Nas vezes que a palavra aparece no conto, a tentação está ligada à possibilidade de sair do lugar previsível e apagado que ela aprendeu a ocupar: é a tentação de pensar demais, de sentir demais, de desejar algo que ultrapasse o limite seguro da rotina. A primeira aparição dessa palavra se dá quando a personagem diz “O gênio é a pior tentação”, logo em seguida, mais a frente na narrativa ela se refere novamente a tentação, mas a tentação de imitar Cristo.

Quando lhe haviam dado para ler a “Imitação de Cristo”, com um ardor de burra ela lera sem entender mas, que Deus a perdoasse, ela sentira que quem imitasse Cristo estaria perdido — perdido na luz, mas perigosamente perdido. Cristo era a pior tentação. E Carlota nem ao menos quisera ler, mentira para a freira dizendo que tinha lido. Pois é. Poria o vestido marrom com gola de renda verdadeira (Lispector, 2020, p. 34).

Assim, sem precisar afirmar nada além do que o conto mostra, é possível perceber uma coerência interna: a interioridade silenciosa de Laura, sugerida no olhar quase apagado, está profundamente ligada à maneira como ela aprendeu a existir, pela repetição, pela organização e pela contenção de qualquer excesso, com um gosto quase obsessivo pela imitação, no entanto, é justamente nessa rigidez imitativa que reside o perigo. Tudo o que ultrapassa o limite do previsível, o gênio, Cristo, a lucidez, qualquer lampejo de autonomia, surge como ameaça

porque desestabiliza a ordem emocional em que ela se sustenta. A tentação, portanto, representa o risco de ruptura: a possibilidade de tornar-se outra, de escapar do molde que lhe garante pertencimento, mas que também a aprisiona.

A reação de Laura ao ler “com ardor de burra”, sem compreensão, mas sentindo o perigo de “imitar Cristo”, já apresenta material para pensar os efeitos subjetivos de uma educação moralizante. O texto mostra que ela não entende o conteúdo, mas internaliza o peso moral, afirmando que imitar Cristo seria estar “perdido na luz”, ou seja, exposta a uma exigência impossível de cumprir, uma virtude extrema que a anula.

A fala sugere que o ideal cristão de perfeição atua não como libertação, mas como instrumento de disciplina, criando culpa, insuficiência e submissão. A própria expressão “Cristo era a pior tentação” revela ambivalência, o ideal é apresentado como sublime, mas funciona como um mecanismo de vigilância interna que aprisiona. A contraposição com Carlota, que mente para a freira e sequer tenta ler, evidencia dois modelos de resposta à mesma estrutura disciplinar: Laura sente o peso e tenta obedecer, Carlota recusa e simula conformidade.

Dessa forma, a representação de Laura, no conto, revela mais do que uma crise emocional ou uma excentricidade psicológica: ela manifesta a forma histórica e socialmente produzida de um sujeito feminino cuja interioridade foi moldada para servir à ordem patriarcal-capitalista. A narrativa expõe vários indícios de que a personagem sofre de um desequilíbrio psíquico, que é inclusive um dos motivos para que ela tente, o tempo todo, demonstrar normalidade, entretanto, esse desequilíbrio não é meramente subjetivo, ele foi produzido na consciência da personagem através de sua educação, primeiramente informal e depois formal, do modelo de sociedade vigente na época e de sua posição de classe.

Clarice Lispector, por meio da sondagem minuciosa da consciência da personagem, expõe o modo como essas determinações estruturais se infiltram nas emoções, nos gestos cotidianos, na organização da casa e, sobretudo, na forma como Laura se percebe enquanto mulher. A normalidade que ela busca ansiosamente reconstruir não é uma experiência de autonomia, mas um retorno à forma objetivada de existência que lhe é oferecida como única possibilidade, por isso, ela luta tanto por ela:

Sentou-se no sofá como se fosse uma visita na sua própria casa que, tão recentemente recuperada, arrumada e fria, lembrava a tranquilidade de uma casa alheia. O que era tão satisfatório: ao contrário de Carlota, que fizera de seu lar algo parecido com ela própria, Laura tinha tal prazer em fazer de sua casa uma coisa impessoal; de certo modo perfeita por ser impessoal (Lispector, 2020, p. 35).

É importante destacar que as estruturas sociais não produzem subjetividades idênticas, por isso, duas mulheres podem passar pela mesma disciplina, mas reagir de formas radicalmente

distintas, como é o caso de Laura e Carlota. No conto, Clarice Lispector delineia a diferença entre as duas e nos mostra como Laura é a personagem que se encaixa em tipo social, aquele que o capitalismo depende exatamente da existência para perpetuar seus valores, pois ela internaliza a docilidade e transforma a ordem social em destino pessoal, representando, em termos lukacsianos, o limite da consciência sob o capitalismo: reificada, fragmentada, adaptada, incapaz de apreender o todo, reduzida a executar papéis prescritos como se fossem escolhas íntimas. No entanto, enquanto também mostra que há, no mesmo sistema, personagens como Carlota, que ainda que subordinada, conserva, pois não faz da norma sua identidade, uma margem de autonomia simbólica que Laura jamais alcança.

O conto revela o que há de mais violento na lógica capitalista: a capacidade de transformar a opressão em desejo. Laura não apenas aceita sua posição, ela a quer, busca-a, se esforça para merecê-la. Sua tentativa de reconstruir a rotina é também a tentativa de reencontrar o lugar em que sua existência se torna suportável, porque é reconhecível. O conto denuncia justamente esse mecanismo: a construção de uma subjetividade que encontra conforto na própria submissão. E quando ela alcança, em algum nível, uma espécie de elevação mental, provavelmente provocada pelo seu transtorno, ela não consegue media-la de maneira coerente, entrando assim em um *looping* mental,

que devia fazer, mexendo-se com familiaridade naquela íntima riqueza da rotina — e magoava-a que Carlota desprezasse seu gosto pela rotina — o que devia fazer era 1º) esperar que a empregada estivesse pronta; 2º) dar-lhe o dinheiro para ela já trazer a carne de manhã, chã-de-dentro; como explicar que a dificuldade de achar carne boa era até um assunto bom, mas se Carlota soubesse a desprezaria; 3º) começar minuciosamente a se lavar e a se vestir, entregando-se sem reserva ao prazer de fazer o tempo render. O vestido marrom combinava com seus olhos e a golinha de renda creme dava-lhe alguma coisa de infantil, como um menino antigo. E, de volta à paz noturna da Tijuca — não mais aquela luz cega das enfermeiras penteadas e alegres saindo para as folgas depois de tê-la lançado como a uma galinha indefesa no abismo da insulina[...] (Lispector, 2020, p. 38).

A vergonha que Laura sente diante do possível desprezo de Carlota por seu gosto pela rotina revela um conflito interno. Aquilo que para ela representa segurança seria visto pela amiga como mediocridade, e isso a perturba. Seu modo de viver é constantemente medido pelo olhar alheio, e ela internaliza a ideia de que sua própria forma de existir é inferior. Assim, Laura vive presa a uma tensão entre a necessidade de preservar sua delicada estabilidade e o desejo de corresponder a expectativas sociais que ela não consegue alcançar.

O texto destaca ainda que Laura se entrega “ao prazer de fazer o tempo render”, revelando que até o prazer é organizado segundo uma lógica de produtividade e utilidade. Ela não desfruta do tempo de forma livre; ao contrário, transforma-o em um recurso que precisa ser

administrado. Trata-se de um prazer disciplinado, domesticado, marcado por uma subjetividade moldada para a eficiência e não para a expressão espontânea de desejos. Esse traço revela a maneira como Laura incorpora uma forma de autovigilância típica de uma vida que exige controle emocional constante.

O excerto “perdida no abismo da insulina”, corrobora mais uma vez para a análise do estado mental da personagem. A insulina, na década de 1950, era usada para tratamento de choque em hospitais psiquiátricos, em pacientes que possuíam possíveis transtornos mentais, como ansiedade, Transtorno Obsessivo Compulsivo (TOC) ou depressão. A narrativa não mostra qual a condição mental da personagem, mas deixa claro que ela está relacionada à uma espécie de rompimento com a amabilidade de Laura, provocando um constante estado de alerta na personagem, mas que agora, aos poucos, ela está retornando:

Abriu os olhos, e como se fosse a sala que tivesse tirado um cochilo e não ela, a sala parecia renovada e repousada com suas poltronas escovadas e as cortinas que haviam encolhido na última lavagem, como calças curtas demais e a pessoa olhando cômica para as próprias pernas. Oh como era bom rever tudo arrumado e sem poeira, tudo limpo pelas suas próprias mãos destras, e tão silencioso, e com um jarro de flores, como uma sala de espera. Sempre achara lindo uma sala de espera, tão respeitosa, tão impessoal. Como era rica a vida comum, ela que enfim voltara da extravagância (Lispector, 2020, p. 36).

Esta passagem pode ser analisada a partir de dois momentos essenciais: o estado de Laura em seu momento de crise e o depois, quando recupera sua normalidade. Laura vivia um estado que o texto descreve como extravagante: ela não dormia, não sentia cansaço, mantinha-se numa vigília quase sobre-humana. Depois da crise, no entanto, o texto mostra uma Laura reencaixada na estrutura patriarcal. O fato de enxergar a casa novamente arrumada e com sua “graça impessoal”, surge como alívio, como se finalmente voltasse a ocupar o lugar que deveria ser seu, um lugar que se assemelha a uma sala de espera, estático, sem exageros.

O retorno à casa e a realização das tarefas domésticas, aparece como uma espécie de recompensa subjetiva, uma confirmação de que está novamente dentro do papel esperado: ela novamente conseguindo manter sua mente em ordem, “destra.” A diferença é marcante: antes, a extravagância a deixava “super-humana”; agora, a recuperação do estado de sua casa lhe confere a humanidade permitida, aquela que coincide com a figura da esposa dedicada, útil, limitada e dócil.

No entanto, o ápice da narrativa é o momento em que Laura, ao encontrar-se admirada com um buquê de rosas, desestabiliza novamente sua frágil normalidade, reativando o estado de crise do qual ela acreditava ter se recuperado. As flores, cuidadosamente escolhidas e arrumadas, funcionam como um espelho simbólico: nelas, Laura vê a perfeição silenciosa, a

disciplina da forma, a beleza que não falha, tudo aquilo que ela tenta imitar em seu comportamento de esposa obediente. As rosas, porém, ao invés de confirmarem essa imitação, expõem seu caráter artificial. Diante delas, Laura percebe a impossibilidade de sustentar a imagem de equilíbrio que vinha performando; sua tentativa de ser irrepreensível, de ocupar o lugar idealizado que acredita ser seu dever, colapsa diante do contraste entre sua fragilidade e a estabilidade quase inumana das flores.

É justamente aqui que o episódio se articula com a leitura da *Imitação de Cristo*: assim como o livro a colocara diante de um ideal impossível, que exigia uma luz perigosa e uma transformação profunda, as rosas reiteram a distância entre Laura e aquilo que ela se esforça para copiar. Na leitura, ela percebe que “quem imitasse Cristo estaria perdido”, pois a imitação perfeita demandaria um apagamento absoluto de si; diante das rosas, percebe que sua própria tentativa de imitar a perfeição doméstica também a conduz ao colapso. As flores, em vez de confirmarem a imagem de equilíbrio que ela vinha performando, expõem seu caráter artificial, tal como o texto religioso revelara a artificialidade de uma virtude que ela jamais alcançaria.

Podemos entender, portanto, que o conto se chama *A imitação da rosa* porque Laura não copia a rosa em sua vitalidade, mas em sua aparência, uma beleza imobilizada, decorativa, pronta para agradar e servir. A rosa é o modelo do feminino domesticado, perfeito e silencioso; Laura tenta imitá-la, mas a imitação é insustentável. O simples gesto de contemplar as flores desfaz a máscara: a rosa é inteira, preenchida de si. Já Laura, sempre convocada a ser o que não é, se vê tomada novamente pela inquietação que ameaça desmontar seu papel. É o descompasso entre o que ela é e o que tenta representar que reacende a crise, mesma crise que a normalidade doméstica apenas havia escondido, nunca superado;

As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela. No seu coração, aquela rosa, que ao menos poderia ter tirado para si sem prejudicar ninguém no mundo, faltava. Como uma falta maior. Na verdade, como a falta. Uma ausência que entrava nela como uma claridade. E também ao redor da marca das rosas a poeira ia desaparecendo. O centro da fadiga se abria em círculo que se alargava. Como se ela não tivesse passado nenhuma camisa de Armando. E na clareira as rosas faziam falta. "Cadê minhas rosas", queixou-se sem dor alisando as preguinhas da saia. Como se pinga limão no chá escuro e o chá escuro vai se clareando todo (Lispector, 2020, p. 47).

Nesse trecho, evidencia-se o momento exato em que a ordem recém-restabelecida na vida de Laura começa a se desfazer. As rosas, que antes pareciam apenas um objeto doméstico bonito e cuidadosamente arrumado, ao qual ela pensara em dar à amiga Carlota como uma cortesia, abrem, dentro dela, um “lugar sem poeira e sem sono”, isto é, um espaço que escapa ao controle cotidiano, à rotina e ao cansaço que a mantinham integrada ao papel de esposa ideal.

A rosa introduz uma claridade que rompe a opacidade confortável da exaustão; ela não representa descanso, mas a revelação de uma falta mais profunda, “na verdade, a falta”. É como se a flor reinstalasse nela o vazio que assombrou sua crise anterior, um espaço interno que não pode ser preenchido pelas tarefas domésticas nem pelo esforço de ser a mulher perfeita. À medida que o “centro da fadiga” se abre, apagando os sinais de trabalho e dedicação, a ilusão de estabilidade que Laura havia construído começa a se dissipar.

O sentimento de ausência, que surge quando ela pergunta “cadê minhas rosas”, não é dor, mas uma espécie de clareamento, como a imagem final do limão que, ao cair no chá escuro, o torna mais translúcido. Essa metáfora mostra que a presença das rosas ilumina aquilo que o cotidiano disciplinado tentava obscurecer: o chamado para uma dimensão de si mesma que não cabe no papel doméstico. Assim, as rosas reativam, através de um momento epifânico da personagem, exatamente o elemento que a normalidade capitalista havia forçado a silenciar, sua inquietação, sua profundidade, sua diferença em relação ao modelo de mulher modelada e satisfeita vivendo apenas como imitação.

Por fim, toda a restauração de sua consciência alienada á lógica reprodutiva da normalidade doméstica se desfaz em um trecho decisivo:

Mas, com os lábios secos, procurou um instante imitar por dentro de si as rosas. Não era sequer difícil. Até bom que não estava cansada. Assim iria até mais fresca para o jantar. Por que não pôr na golinha de renda verdadeira o camafeu? que o major trouxera da guerra na Itália. Arremataria bem o decote. Quando estivesse pronta ouviria o barulho da chave de Armando na porta. Precisava se vestir. Mas ainda era cedo. Com a dificuldade de condução ele demorava. Ainda era de tarde. Uma tarde muito bonita. Aliás já não era mais de tarde. Era de noite. Da rua subiam os primeiros ruídos da escuridão e as primeiras luzes. Aliás a chave penetrou com familiaridade no buraco da fechadura. Armando abriria a porta. Apertaria o botão de luz. E de súbito no enquadramento da porta se desnudaria aquele rosto expectante que ele procurava disfarçar, mas não podia conter. Depois sua respiração suspensa se transformaria enfim num sorriso de grande desopressão. Aquele sorriso embaraçado de alívio que ele nunca suspeitara que ela percebia. Aquele alívio que provavelmente, com uma palmada nas costas, tinham aconselhado seu pobre marido a ocultar. Mas que, para o coração tão cheio de culpa da mulher, tinha sido cada dia a recompensa por ter enfim dado de novo àquele homem a alegria possível e a paz, sagradas pela mão de um padre austero que permitia aos seres apenas a alegria humilde e não a imitação de Cristo (Lispector, 2020, p. 40).

A tentativa de Laura de “imitar por dentro de si as rosas” revela a natureza final, e trágica, da lógica de imitação que estrutura sua subjetividade. Ao contrário do momento anterior, em que as rosas a colocam em crise ao expor a artificialidade de seu equilíbrio; agora elas surgem como um modelo que ela tenta assimilar internamente, como se pudesse converter em interioridade a forma perfeita e silenciosa das flores.

O narrador assinala que “não era sequer difícil”, o que revela o grau de apagamento a que ela chegou: imitar um objeto inanimado, estático, sem desejo ou conflito, para Laura, já se tornou um caminho possível, quase natural. É nesse ponto que a narrativa encontra seu eco mais direto com a Imitação de Cristo: se antes ela percebia que imitar Cristo seria “perigosamente” perder-se na luz, aqui ela pratica outra forma de imitação igualmente destrutiva, porém mais discreta e socialmente aceitável. Não tenta imitar a transcendência, mas a docilidade absoluta.

A confusão entre tarde e noite, nos mostra que toda a ordem reestabelecida por ela anteriormente, sofre uma ruptura quando ela tem um momento epifânico com as flores, fazendo com que ela não mais perceba nem a passagem do tempo, porque sua interioridade está novamente em suspensão. Enquanto isso, sua preparação para a chegada de Armando, o camafeu, a gola de renda, a antecipação da chave na fechadura, mostra que toda essa imitação tem um destinatário preciso: o marido, cuja “alegria possível e paz” ela acredita ser sua missão restaurar.

O sorriso de “grande desopressão” que ela imagina que ele irá exibir ao encontrá-la viva e funcional é a validação dessa imitação: é a recompensa que orienta sua performance, porém, ela, já encontrando-se novamente em seu estado de desequilíbrio, não concebe que o que acontecerá, na verdade, é um novo mergulho em sua crise existencial, que retira a paz doméstica “sagrada pela mão de um padre austero”.

Paz essa que está rigidamente regulada por uma moral religiosa que exige submissão, humildade e renúncia, não a imitação de Cristo, porque isto implicaria tirar-lhe da impessoalidade e do apagamento disponível às mulheres, e colocá-la como o centro da expectativa humana, centrada no ideal masculino, e não na imitação da mulher silenciosa, previsível, dócil, sem luz própria.

Laura jamais poderia imitar Cristo, pois para isso, no contexto em que estava inserida, teria que primeiro deixar de ser mulher. Assim, nesse momento final, Laura encarna exatamente o modelo que a narrativa vinha preparando: incapaz de sustentar a crise provocada pelas rosas, ela abandona qualquer resquício de subjetividade para aderir, sem resistência, à forma vazia que acredita ser sua função no mundo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral da pesquisa foi analisar de que maneira a literatura representa formas de opressão e alienação vividas pelas mulheres nas estruturas patriarcais e capitalistas, tomando como *corpus* *O Papel de Parede Amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman, e *A Imitação da Rosa*, de Clarice Lispector. Para cumprir esse objetivo, realizou-se uma leitura crítica fundamentada no materialismo histórico e no realismo crítico de Lukács, articulando ainda discussões sobre a educação, a formação da subjetividade e o papel das instituições na manutenção da desigualdade de gênero.

No decorrer da pesquisa, cada objetivo específico foi contemplado: (1) investigamos a historicidade da opressão das mulheres, demonstrando que sua subordinação não decorre de diferenças biológicas, mas de processos históricos que naturalizaram a desigualdade; (2) analisamos os mecanismos simbólicos, morais e educacionais que sustentam essa dominação; e (3) examinamos como as duas obras literárias selecionadas representam, de maneira particular e crítica, tais mecanismos. Dessa forma, o percurso teórico-analítico permitiu alcançar de maneira efetiva os propósitos estabelecidos.

Sendo assim, o estudo das obras *O Papel de Parede Amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman, e *A Imitação da Rosa*, de Clarice Lispector, mostrou que a literatura possui uma força singular para explicitar formas de alienação, silenciamento, racionalização da submissão e violência simbólica que marcam a experiência feminina em contextos distintos, porém igualmente atravessados pelas estruturas capitalistas.

Ao analisarmos as raízes históricas da opressão das mulheres através da literatura, conseguimos compreender que a dominação dos corpos e da psique feminina não emergiu de diferenças biológicas, mas de processos históricos longos e complexos que naturalizaram a desigualdade de gênero ao mesmo tempo em que tornaram invisível o papel das mulheres na produção da vida. O texto literário nos expõe e dá condições para diversas reflexões sobre os mecanismos simbólicos de opressão que atravessam a vivência feminina, como as narrativas religiosas e morais que modelaram subjetividades femininas voltadas para a obediência, o silêncio e a renúncia.

Esses processos, ao serem analisados em conjunto com as mediações teóricas de Lukács, revelaram que as personagens construídas no campo da literatura conseguem representar, de maneira particular, as contradições e conflitos que emergem na totalidade. Através da análise de Laura, em *A imitação da rosa*, e da narradora sem nome de *O papel de parede amarelo*, conseguimos compreender a alienação, o limite da consciência no capitalismo, como a

educação molda nossas subjetividades e como a opressão começa primeiramente de forma objetiva, até tornar-se universalizada.

Em *O Papel de Parede Amarelo*, conseguimos analisar o processo gradual de adoecimento da personagem diante de sua condição médica e do tratamento passado para ela. A narradora, confinada ao espaço doméstico e submetida a um regime médico que patologiza seus desejos e sua capacidade intelectual, vai sendo gradualmente levada à ruptura psíquica. O quarto amarelo, símbolo máximo do controle disciplinar imposto pelo marido e pela ordem patriarcal, torna-se a materialização estética da alienação. O desfecho, como analisado no capítulo correspondente, não representa uma libertação plena, mas a forma limite de uma consciência que, silenciada e isolada, não encontra meios sociais para romper com sua condição. O gesto de arrancar o papel, ainda que ambivalente, expõe as fissuras da autoridade masculina e a falência do modelo burguês de domesticidade, revelando a violência implícita nas normas de gênero que sustentaram a narrativa desde o início.

Por outro lado, *A Imitação da Rosa* apresenta uma forma mais sutil, porém igualmente brutal de submissão e de alienação. A trajetória de Laura evidencia como a interiorização da lógica doméstica burguesa, da moral cristã e da disciplina emocional condiciona a mulher a imitar e não a ser. A análise da peça central do conto, o buquê de rosas, demonstrou que a crise de Laura não é uma ruptura gratuita, mas o momento em que ela percebe o descompasso entre sua vida real e o ideal de feminilidade imposto a ela. As rosas funcionam como espelho simbólico: revelam sua fragilidade diante da exigência incessante de perfeição, ordem e docilidade. O conto explicita que o retorno ao cansaço e à rotina doméstica não constitui cura, mas reinstalação forçada da normalidade opressiva.

Reunindo as duas análises, percebe-se que, apesar das diferenças históricas e estilísticas, ambas as personagens estão submetidas a estruturas sociais que as colocam em conflito permanente com sua própria subjetividade. Em Gilman, o conflito se dá pela imposição direta, do silenciamento por meio da força institucional e médica; em Lispector, pela internalização de uma pedagogia moral e afetiva que ensina a mulher a ser útil, modesta e silenciosa. Em ambos os casos, a educação, formal ou informal, escolar ou doméstica, aparece como ferramenta central da reprodução do capitalismo, moldando corpos, expectativas, vocabulários e formas de interpretar o mundo.

Ao longo da pesquisa, ficou evidente que a literatura, sob a ótica do realismo crítico de Lukács, cumpre um papel de desvelamento das contradições sociais ao representar personagens típicas em situações típicas. Tanto a narradora de Gilman quanto Laura são personagens

tipificadas enquanto mulheres burguesas submetidas às normas de gênero próprias de seus contextos históricos, e é justamente essa tipicidade que permite que suas narrativas adquiram valor crítico. Conforme os pressupostos lukaesianos, as obras analisadas não apresentam denúncias abstratas, mas revelam a lógica profunda da vida social, expondo os mecanismos que estruturam a opressão das mulheres no capitalismo.

As duas obras, bem como a psicologia das personagens inseridas nelas, representam de forma contundente os cenários das épocas em que se inserem. A narradora de *O Papel de Parede Amarelo*, situada no contexto do final do século XIX, é esmagada por um regime de autoridade médica e marital que a infantiliza, silencia e trata sua ansiedade e criatividade como sintomas de histeria. Sua subjetividade é moldada pela lógica patriarcal explícita, que prescreve o confinamento como cura e transforma a domesticidade em prisão literal. Já Laura, em *A Imitação da Rosa*, vive sob a égide de um patriarcado reformulado, que se expressa menos pela coerção direta e mais pela internalização de um ideal de desempenho doméstico e emocional que a desestabiliza.

No entanto, a reflexão acerca das personagens e de seus conflitos não se restringe apenas à época em que elas foram escritas. O valor de ambas as obras literárias também está nesse sentido; suas possibilidades de serem interpretadas para além de seus contextos de produção, pois, mesmo com os inúmeros avanços da crítica feminista e do marxismo no mundo todo, a realidade de muitas mulheres ainda é marcada pela opressão e pela submissão, reforçadas por normas educacionais que ainda conservam valores arcaicos relacionados aos princípios religiosos. Hoje, mais de 133 anos após a escrita e publicação da primeira narrativa, ainda temos muitas mulheres sem nome sendo submetidas a tutela do marido, sem autonomia, sem possibilidade de trabalharem, adoecendo gradativamente; ainda temos Lauras, que vivem buscando imitar a perfeição cristã, inseridas em uma lógica alienada de abdução de sua própria consciência.

Dessa forma, diante de todo o percurso analítico aqui desenvolvido, torna-se evidente que a literatura cumpre um papel essencial na compreensão das formas históricas de opressão das mulheres. Ao articular os elementos simbólicos, subjetivos e materiais que atravessam as personagens, as obras aqui estudadas desvelam tanto a violência explícita quanto os mecanismos sutis de disciplinamento que sustentaram, e, em muitos casos, ainda sustentam, o capitalismo. A literatura, ao representar personagens que vivem situações típicas de seu tempo, conforme os pressupostos lukaesianos, permite captar a totalidade das relações sociais que moldam a vida. Laura e a narradora sem nome, cada uma a seu modo, tornam visível aquilo que

a ideologia dominante historicamente tentou ocultar: que a inferiorização das mulheres não é natural, mas produzida, reproduzida e normalizada por múltiplas instituições, família, ciência, moral, religião e educação.

Assim, compreender essas obras significa reconhecer não apenas os sintomas individuais de sofrimento, mas o caráter estrutural da opressão que lhes dá origem. Isso reforça que, embora escritas em momentos históricos distintos, ambas as narrativas dialogam profundamente com a atualidade, pois apontam para processos que ainda configuram a vida de inúmeras mulheres. A alienação, a fragmentação da subjetividade, o confinamento simbólico e a exigência de desempenho emocional continuam presentes, ainda que assumam novas roupagens e sejam difundidos por outras tecnologias de poder e controle. A permanência dessas estruturas confirma que a crítica literária, quando orientada por um olhar histórico-materialista, possui alcance político e pedagógico, capaz de iluminar contradições que ultrapassam seus contextos originais.

Nesse sentido, os resultados desta pesquisa também apontam para possibilidades concretas de trabalho pedagógico com a temática de gênero no contexto escolar, especialmente por meio do ensino de literatura, adotando a perspectiva da pedagogia histórico-crítica. Os contos *O Papel de Parede Amarelo* e *A Imitação da Rosa*, assim como outras narrativas, constituem materiais privilegiados para a problematização das relações de gênero, pois permitem aos estudantes compreender como a opressão das mulheres se constrói historicamente e se manifesta tanto de forma explícita quanto internalizada.

A leitura mediada dessas narrativas possibilita discutir temas como silenciamento, medicalização do feminino, moral religiosa, divisão sexual do trabalho e educação doméstica, articulando-os às condições sociais que moldam a subjetividade. Sob uma perspectiva crítico-emancipadora, o trabalho com esses textos em sala de aula pode contribuir para o desenvolvimento de uma consciência histórica e social, estimulando a reflexão sobre como normas de gênero são naturalizadas e reproduzidas no cotidiano, fazendo com que, como aponta Saviani (2003), o conhecimento historicamente acumulado seja efetivado por meio da mediação do professor e do texto literário. Assim, a literatura, além de ser objeto estético, passa a funcionar como instrumento pedagógico, capaz de promover o debate crítico, o questionamento das desigualdades e a construção de práticas educativas comprometidas com transformação social.

Por fim, espera-se que esta pesquisa contribua não apenas para os estudos literários, mas também para reflexões no campo da educação. A compreensão de que a formação das mulheres,

ao longo da história, esteve profundamente ligada à reprodução dos interesses do capitalismo e do patriarcado deve servir de ponto de partida para práticas pedagógicas que se orientem pela crítica, pela emancipação e pela transformação social. Assim, ao ler e analisar obras literárias sob essa perspectiva, abre-se caminho para uma educação comprometida com a igualdade, com o questionamento das estruturas opressivas e com a formação de sujeitos capazes de compreender e transformar suas próprias realidades.

REFERÊNCIAS

- ARONOVICH, Lola. Prefácio. In: LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado*. São Paulo: Cultrix, 2019. p. 19-25.
- ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. *Feminismo para os 99%: um manifesto*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Contexto, 2017.
- CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Apresentação. In: LUCKÁCS, Gyorgy. *Marxismo e Teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 7-16.
- FEDERICI, Silvia. *Caça às bruxas e capital: mulheres, acumulação, reprodução*. São Paulo: Editora Elefante, 2025.
- GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2011.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Tradução de Diogo Henriques. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- JESUS, Cassiano Celestino de; ALMEIDA, Isis Furtado. *O movimento feminista e as redefinições da mulher na sociedade após a Segunda Guerra Mundial*. Boletim Historiar, n. 14, p. 9-27, mar./abr. 2016. Disponível em: <http://seer.ufs.br/index.php/historiar>. Acesso em: 29 nov. 2025.
- KESSAMIGUIEMON, Vera L. G. *A educação da mulher e a produção literária feminina na transição entre os séculos XIX e XX*. Teias, Rio de Janeiro, ano 3, n. 5, p. 1-15, jan./jun. 2002.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado*. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. A imitação da rosa. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- RAMOS, Marise Nogueira. *História e política da educação profissional*. Curitiba: Instituto Federal do Paraná, 2014.
- MELO, Ana Paula Branco de. *Mulheres, loucura e escrita no século XIX: um estudo sobre a obra O papel de parede amarelo de Charlotte Perkins Gilman (1892)*. Revista Mundo Livre, Campos dos Goytacazes, v. 4, n. 2, p. 48-57, ago./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/mundolivre/article/view/39966>. Acesso em: 29 nov. 2025.

SAVIANI, Dermeval. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. Campinas: Autores Associados, 2003.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

FEDERICI, Silvia. *Caça às bruxas e capital: mulheres, acumulação, reprodução*. São Paulo: Editora Elefante, 2025.