



**Faculdade de Letras
Universidade do Porto**

Os Espaços na Ficção de Katherine Mansfield

Camila Carmo dos Santos

Porto, 2010



**Faculdade de Letras
Universidade do Porto**

Os Espaços na Ficção de Katherine Mansfield

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto com vista à obtenção do grau de Mestre no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, ao abrigo do Decreto-Lei n° 216/92 de 13 de Outubro.

Orientadora: Professora Doutora Maria de Fátima de Sousa Basto Vieira

Camila Carmo dos Santos

Porto, 2010

Agradecimentos

É com enorme alegria que dedico a realização deste trabalho a todas as pessoas que sempre me deram o enorme prazer de compartilhar sua amizade: Poly Lima, Lourenço Becco, Leonardo Aguiar, Viviane Aguiar, Georgia Duarte, Thayane Reis, José Luís, Pedro Hespanha, Juliana Braga, Odete, Alexandre, Magda, Catarina, Soraia Teixeira, Diana Sousa, Olga, Breno, Janaína, Débora e Jean Silva.

A todos os professores do mestrado, pelo saber compartilhado.

À Helena Queiroz, pela eterna simpatia e pelo imenso apoio que sempre tive durante o mestrado.

À Professora Ana Luísa Amaral, por ter introduzido na minha vida o maravilhoso universo dos Estudos Feministas.

À Professora Fátima Vieira, pela excelente orientação, pela amizade e pela maravilhosa oportunidade de estudar a ficção de Katherine Mansfield.

A toda minha grande família, pelo carinho e pelo apoio incondicional durante esta jornada.

Ao Daniel, o amor da minha vida.

Camila Santos.

A – ABREVIATURAS UTILIZADAS:

AB – At the Bay

BL – Bliss

CWWT – The Child-Who-Was-Tired

FBAW – Frau Brechenmacher Attends a Wedding

FF – Frau Fischer

GM – Germans at Meat

LG – The Little Governess

PIC – Pictures

REV – Revelations

TR – The Tiredness of Rosabel

B – EDIÇÃO UTILIZADA

Para o estudo da ficção de Katherine Mansfield foi utilizado o volume:

Mansfield, Katherine (2006). *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. London: Wordsworth Editions.

Todos os contos serão referidos a partir das siglas destacadas acima.

True to oneself! Which self? Which of many – well really, that's what it looks like coming to – hundreds of selves? For what with complexes and repressions and reactions and vibrations and reflections, there are moments when I feel I am nothing but the small clerk of some hotel without a proprietor, who has all his work cut out to enter the names and hand the keys to the willful guests.

Katherine Mansfield, Journal, 1920.

I believe that people are like portmanteaux – packed with certain things, started going, thrown about, tossed away, dumped down, lost and found, half emptied suddenly, or squeezed fatter than ever, until finally the Ultimate Porter swings them on to the Ultimate Train and away they rattle...

Katherine Mansfield, «Je ne Parle pas Français», 1920

How hard it is to escape from places. However carefully one goes they hold you – you leave little bits of yourself fluttering on the fences...little rags and shreds of your very life...

Katherine Mansfield, to Ida Baker, 1922

Índice

	Páginas
Introdução	7
Capítulo I. Os Estudos sobre o Espaço e os Estudos Feministas	10
1.1. A formação do(s) espaço(s)	10
1.2. <i>Hell is other people</i> : o discurso cultural e a subjetividade feminina	13
1.3. A ficção de Katherine Mansfield e o(s) espaço(s)	20
Capítulo II. O Espaço do Corpo	30
2.1. «Bliss»	30
2.2. «Pictures»	42
Capítulo III. Os Espaços do Casamento e da Maternidade	50
3.1. «Frau Brechenmacher Attends a Wedding»	50
3.2. «The Child-Who-Was-Tired»	58
Conclusão	66
Bibliografia	70

INTRODUÇÃO

Os *Estudos sobre o Espaço* (*Spatiality Studies*) têm-se mostrado bastante relevantes para a compreensão das interações entre os indivíduos e a sociedade. A relação entre o sujeito e os espaços sempre foi algo inerente à própria natureza do ser humano, pela necessidade que todos temos de estabelecer nossa identidade no meio social. Todavia, esta é uma tarefa que abrange ainda vários fatores, tais como raça, gênero, nacionalidade, sexualidade e religião, ou, em outras palavras, a forma como interagimos ou não com estas categorias.

No âmbito da Crítica Feminista, os *Estudos sobre o Espaço* cumprem um papel importante na reflexão acerca da organização dos espaços que são reservados à mulher, pois analisam o processo de construção da identidade feminina, buscando tornar evidente a sua participação dentro da cultura ocidental. Estes espaços associam-se a domesticidade do próprio corpo feminino, bem como sua restrição a determinados territórios físicos e sociais de que ele participa. Deste modo, a mulher encontra-se localizada primordialmente em um território de exclusão no que diz respeito à sua inserção no paradigma da nossa cultura patriarcal.

Estas relações podem ser observadas como tema recorrente na obra de Katherine Mansfield, uma vez que grande parte de sua ficção retrata questões que exploram as divergências do «ser mulher» no mundo masculino. Sobre este aspecto, Mansfield ressalta que a tentativa de emancipação feminina de suas personagens entra sempre em conflito com a educação patriarcal, revelando que, ao buscar uma dissociação das convenções sociais, as mulheres são conseqüentemente punidas pelas regras que as definem no meio cultural.

Em parte, vida e obra de Katherine Mansfield convergiram para uma tentativa de conquistar vários espaços, especialmente no que diz respeito à literatura. Para alcançar este objetivo, a escritora atravessou inúmeras fronteiras socioculturais, que a levaram a distanciar-se de sua aristocrata família na Nova Zelândia rumo a Londres e desafiar os limites estabelecidos nos papéis sexuais – para tornar-se escritora, era de fundamental importância para Mansfield que a mulher pudesse absorver todo e qualquer tipo de experiência pessoal. Entretanto, Claire Tomalin, uma das biógrafas da escritora neozelandesa, aponta que as atitudes de Mansfield, por vezes relacionadas a uma rebeldia para o contexto de sua época, resultaram primordialmente em sua exclusão social:

Her life was essentially a lonely one. She travelled too far outside the boundaries of accepted behavior for her family to feel she was one of them, but she did not find herself at home in any other group, nor did she make a family of her own. The particular stamp of her fiction is also the isolation in which each character dwells. Failure to understand or to be understood is endemic in Mansfield. (Tomalin 1988: 06)

É, pois, bastante comum identificarmos na ficção mansfieldiana uma aproximação maior a temas que expõem diretamente a condição do sujeito marginalizado pela sociedade. Embora a crítica, de modo geral, apele para estudos comparativos entre a experiência pessoal da escritora e a sua obra, o possível distanciamento desta perspectiva nos mostra, na verdade, que o referencial de sua vida estende-se como um aspecto habitual entre as mulheres de seu tempo que também desejavam se emancipar. Desta forma, as personagens femininas – sendo jovens ou velhas – são situadas dentro de uma rede de relações que as conduzem a uma espécie de *enclausuramento*, fato que é enfatizado pela escritora como o resultado das imposições do patriarcado à identidade da mulher. Assim, as esferas sexuais são extremamente ressaltadas pelas suas diferenças, fazendo com que o homem, em relação à mulher, seja retratado da maneira mais negativa possível, como explica Tomalin:

Throughout her work, men appear as clumsy, emotionally inept, cruel, treacherous, foolish, pompous, tyrannous, greedy, self-deluding, insensitive and disappointing; and the theme of women conspiring against and excluding men is a recurring one [...]. (*idem*: 37).

Por conseguinte, o objetivo desta dissertação é apresentar uma análise das relações entre a mulher e os espaços na ficção de Katherine Mansfield. Partimos da hipótese inicial de que a organização dos espaços na nossa sociedade é culturalmente determinante na

formação da identidade feminina, para, de seguinte, procedermos a uma avaliação dos espaços referentes à mulher, tais como o espaço social, o do corpo e o da mente a partir de um *corpus* selecionado da obra de Mansfield.

Esta dissertação encontra-se dividida em três capítulos. O primeiro capítulo é dedicado a uma exposição das teorias dos *Estudos sobre o Espaço* na sua relação com os Estudos Feministas, com um enfoque na construção dos espaços e na identidade da mulher, ao passo que os capítulos subsequentes oferecem uma análise de quatro contos de Katherine Mansfield.

Dividindo o processo analítico em dois momentos, abordamos, no segundo capítulo, a forma como os aspectos espaciais e culturais determinam imperativos ao espaço do corpo das protagonistas dos contos «Bliss» e «Pictures». No terceiro capítulo, procedemos a uma análise interpretativa das personagens femininas: suas relações com o espaço físico da casa e com a instituição social do casamento e da maternidade em «Frau Brechenmacher Attends a Wedding» e «The Child-Who-Was-Tired». Em todo este processo, a análise que fazemos dos espaços é sempre alicerçada na consideração de aspectos socioculturais que nos permitem explicitar a ligação das personagens com os espaços de *clausura*, determinados a partir da impossibilidade de uma libertação das regras sociais em que elas vivem.

CAPÍTULO I – Os Estudos sobre o Espaço e os Estudos Feministas

1.1. A formação do(s) espaço(s)

Vivemos numa sociedade que se organiza a partir da relação entre espaço e tempo. Os espaços, em particular, constituem tanto uma força política como social na construção da nossa própria identidade, pois nos defrontamos diariamente com situações em que nos sentimos incluídos ou excluídos, ou seja, a margem ou ao centro de territórios que abrangem desde aspectos socioculturais até mesmo o nosso espaço mais único: o corpo.

Nesse sentido, a partir da década de 70, os *Estudos sobre o Espaço* desenvolveram questões que apontam para a relação entre indivíduo e espaço, sugerindo uma ampliação de teorias que vão além da perspectiva histórica e geográfica. Desta forma, compreende-se que a formação do sujeito e a sua interação com o meio partem, também, de coordenadas culturais.

Segundo Kathleen Kirby, a constituição do espaço é influenciada, inicialmente, pela estrutura presente na linguagem, cuja organização compreende uma constante divisão binária entre os termos. Estes, situados pela sua diferença, formam, na visão da autora, um círculo fechado que define, em seu interior, um espaço de inclusão, e no seu exterior, um espaço de exclusão. Embora esta formação seja demarcada pela divisão de elementos que participam da dicotomia “dentro” e “fora”, observa-se que o espaço, assim como a linguagem, possui fronteiras flexíveis que sofrem alterações a partir de determinados contextos socioculturais:

Space is a slippery entity that filters through the screens between such categories as the psychic, the social, and the physical. It is an objective material and a site for inserting the subjective. It flows across the walls between the domain supposedly “inside” language and the world we imagine to be “outside” language. (Kirby 1996: viii)

Em sua estrutura dicotômica, a linguagem opera inicialmente dentro de um plano conceitual, cuja divisão entre os termos é demarcada pela hierarquização de um sobre o outro.¹ Este princípio, por sua vez, materializa-se naturalmente na organização dos espaços na sociedade:

[...] Words, which exist only as intangible, one-dimensional temporal strings, manage, in our culture, to divide up and constitute conceptual and social space. Binary pairs of words operate on a center-margin logic, setting up borders delimiting social groups. “White” becomes not a term but a community, evicting the “black” (and the “yellow,” the “brown,” and the “red”). [...] Such patterns of belonging and excluding may function in the first instance only to divide conceptual space, but they finally operate materially, structuring physical spaces. (idem: 13)

Na medida em que se aplica uma série de atributos discursivos ao indivíduo, este, segundo Kirby, é também projetado na sociedade como uma forma de espaço. O sujeito é compreendido não só através de sua identidade, mas também pela sua subjetividade, que, em profunda relação com aspectos culturais, sociais e psicológicos, constitui-se, nas palavras de Kirby, como um lugar em que vivemos, um espaço que nós somos, um espaço que ocupamos e um espaço cuja interioridade nos permite encontrar um lugar de reação e resposta (*idem*: 35).

A formação do sujeito social alcançou uma evolução em sua estrutura de forma gradativa ao longo dos séculos. Kirby observa que o indivíduo da época do Iluminismo, por exemplo, demonstrava uma espécie de formato espacial que era influenciado diretamente pela ciência cartográfica, numa relação em que ambos expressavam em sua forma a fixação de fronteiras que asseguravam a divisão dos elementos que participavam do espaço, a ordem de cada um e, por fim, a elevação de um sobre o outro (*idem*: 40).

Este pensamento, por sua vez, fortaleceu a formação de um paradigma cultural que classifica os sujeitos a partir de características que assinalam suas diferenças. O indivíduo do Iluminismo, desta forma, reforçou a ideia em torno da existência de uma

¹ Segundo Derrida, há sempre uma relação de desigualdade entre as dicotomias: «[...] em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um *face a face*, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto» (Derrida 2001: 48. Itálico original).

identidade universal que se definia a partir da catalogação do «outro» que se opunha a ele, cuja representação, de acordo com Kirby, estava na figura da mulher, do nativo, do criminoso e do louco. Todos estes encontram-se posicionados socialmente à margem de grande parte dos espaços da sociedade.

Todavia, observa-se que este conceito orgânico em torno das identidades e do espaço da subjetividade passou a adquirir uma flexibilidade durante o desenvolvimento da era industrial e da tecnologia moderna, pois a mobilidade dos meios de transporte e de comunicação ampliou a possibilidade de interação entre os indivíduos, uma vez que as distâncias espaciais começaram a ser reduzidas. Dentro de uma perspectiva cultural, o movimento modernista, em particular, influenciou o desenvolvimento de ambientes que exigiam uma constante participação dos indivíduos, uma vez que se elaborou a transição da vida social do espaço rural para o espaço urbano. Neste sentido, as fronteiras que constituíram a percepção do sujeito daquela época começaram a tornarem-se instáveis e descentralizadas (*idem*: 75-76).

O reconhecimento do sujeito enquanto espaço e da sua evolução no meio social sugere que, mais do que um ser do plano histórico, ele é influenciado diretamente pela sua relação com a cultura. Este panorama traz consigo a possibilidade de se questionar, em particular, a influência de certos paradigmas na formação do sujeito ao mesmo tempo que propõe uma discussão em torno de possíveis mudanças acerca da posição das minorias da sociedade. Neste sentido, as teorias dos *Estudos sobre o Espaço* contribuem para o desenvolvimento de uma análise de conteúdo sociocultural acerca dos espaços atribuídos à mulher, por exemplo, como forma de expor soluções que permitam uma desestabilização das fronteiras dos planos sexuais. Portanto, o tópico a seguir desenvolve uma breve investigação acerca da influência do espaço do discurso na formação, em particular, da subjetividade feminina, dos meios que caracterizam este espaço e da forma como a Crítica Feminista tem investido na reformulação da linguagem como forma de conseguir uma autonomia discursiva para a mulher.

1.2. *Hell is other people*:² o discurso cultural e a subjetividade feminina

Ah! Mas o que significa 'ser ela própria?'
Isto é, o que significa ser mulher?
Asseguro-vos que não sei.
E tão pouco acredito que o saibais.
Virginia Woolf, 1931

Não se nasce mulher: torna-se mulher.
Simone de Beauvoir, 1949

We know what we are, but know not what we might be, or what
we might have been.
Germaine Greer, 1970

Nos últimos dois séculos, a mulher foi capaz de conquistar uma série de mudanças na sociedade. Nesta evolução, alcançamos, através das lutas das feministas, uma abertura para um questionamento da nossa relação com o outro e, especialmente, a oportunidade de ocupar também certos espaços que antes nos eram proibidos. Contudo, observa-se ainda que o conceito em torno do ser social e histórico «mulher» é avaliado por uma imagem que a caracteriza de uma forma particular: entende-se «mulher» como o «espelho» do masculino, o «segundo sexo», cuja essência é baseada na ausência de um significado próprio, uma vez que ela é definida a partir de uma identidade entendida como universal ou neutra, isto é, a partir do que se entende por «homem».

Somos identificados na sociedade, em princípio, a partir de uma identidade masculina e de uma identidade feminina. As identidades, na concepção de Maria Irene Ramalho, são representações culturais, que se estabelecem a partir do domínio discursivo. Nesse sentido, quem domina a língua e, por conseguinte, o discurso, tem o poder de determinar a construção de outras identidades. Sendo as identidades essencialmente constituídas no plano sexual, a autora entende que «o sexo aparece sempre como uma marca de poder, ou falta dele: o masculino (ou o macho) designa poder; o feminino (ou a fêmea), a falta de poder» (Ramalho 2001: 532-537). Assim, o sistema patriarcal constrói um processo de hierarquização de poder sobre a mulher que pressupõe uma marginalização de sua identidade dentro da cultura. Para a Crítica Feminista, o investimento em teorias que reafirmem o espaço da subjetividade feminina

² Sartre, Jean-Paul em *No Exit*, 1944.

surge como uma forma de se modificar os imperativos sexuais que atribuem uma série de imposições à experiência pessoal da mulher.

A noção de subjetividade enquanto *espaço*, de acordo com Kirby, surgiu no campo da psicanálise. Na medida em que observou o desenvolvimento do indivíduo em confronto com agentes culturais, Freud foi capaz de cartografar um território para a mente, ocupado em sua estrutura pelo consciente, o inconsciente, o ego, o id e o superego. Desta forma, ao imaginar a mente como uma arena fechada, Freud converteu a subjetividade *em* espaço, imaginando-a como uma bolha que possuía a capacidade de formar dentro de si um mundo interior, fazendo com que o sujeito se posicionasse de forma independente do mundo exterior (Kirby 1996: 77). Entretanto, Kirby ressalta que a separação “consciente” feita pelo sujeito entre estes dois planos configura-se, atualmente, como um modelo falho, na medida em que este processo não pode ser voluntariamente controlado por ele. Tornar-se sujeito é, pois, aprender o lugar do outro, é assimilar as diferenças entre “eu” e “outro”, “dentro” e “fora”, “aqui” e “lá”. Durante a nossa vida, essas diferenças são constantemente examinadas, exploradas e reconfirmadas (*idem*: 85). A subjetividade é, portanto, sempre um território em transição.

O processo de desenvolvimento deste espaço para cada indivíduo, de acordo com a autora, é influenciado por coordenadas culturais específicas, tais como o lugar em que nascemos, a nossa língua nativa (ou, por vezes, um bilinguismo), a nossa escolha religiosa, a nossa raça ou, ainda, dentro de uma estrutura particular de gênero e raça. Apesar de estas características definirem nossa identidade cultural e também sexual, enquanto sujeitos sociais nós variamos largamente dentro do *lugar* em que pertencemos e dentro dos *lugares* que ocupamos (*idem*: 11).

Falar de identidades e de espaço de subjetividade pressupõe ressaltar outro território bastante particular para o indivíduo: o espaço do corpo. É neste que a nossa identidade se inscreve e, especialmente, que a nossa subjetividade se manifesta. As fronteiras que existem entre o corpo e a subjetividade formam uma linha bastante tênue, pois, segundo Simone de Beauvoir, o corpo é, em primeiro lugar, «a irradiação de uma subjetividade, o instrumento que efectua a compreensão do mundo: é através dos olhos, das mãos, e não das partes sexuais, que apreendem[os] o universo» (Beauvoir 2008: 13). Na concepção de Kirby, é através do corpo que a nossa consciência medita e que

toma decisões sobre o tipo de espaço que queremos ocupar e é nele que nossa consciência toma forma para se adaptar às situações em que nós podemos nos encontrar. O corpo, como afirma a autora,

centers my bodily consciousness, making an open berth for me to occupy as a specifically female subject. [...] If I live my body as volume, my “femininity”, my gender, resides at its surface, on the level of the clothes I wear or the lipstick I (do or don’t) apply. (Kirby 1996: 13)

O espaço da subjetividade e o espaço do corpo estão ancorados também numa estrutura discursiva que, como vimos anteriormente, é responsável pela constituição do espaço na sociedade. Segundo Iris Marion Young, estes discursos produzem regras normativas que se apresentam sob a forma de desempenhos sociais que delimitam um tipo de comportamento entre o sexo masculino e o sexo feminino. Do contrário, os sujeitos que não participam deste paradigma heterossexual são considerados abjetos (Young 2005: 15). Este conjunto de regras estabelece, por sua vez, a dinâmica dos gêneros. Para a mulher, a relação entre as esferas sexuais torna-se um meio excludente na medida em que a priva de uma autonomia social, quer seja na capacidade de reescrever uma identidade própria, quer seja no sentido de poder viver sua subjetividade livremente.

Young refere ainda que as regras em torno dos gêneros não se realizam apenas a nível de experiência pessoal, mas influenciam também a divisão dos espaços na sociedade (*idem*: 26). Estes espaços são caracterizados pelas esferas do «público» e do «privado», cuja relação influencia tanto a separação sexual do trabalho quanto a posição da mulher em territórios de confinamento social e físico. Sobre esta perspectiva, Doreen Massey argumenta que:

From the symbolic meaning of spaces/places and the clearly gendered messages which they transmit, to straightforward exclusion by violence, spaces and places are not only themselves gendered but, in their being so, they both reflect and affect the ways in which gender is constructed and understood. The limitation of women’s mobility, in terms of both identity and space, has been in some cultural contexts a crucial means of subordination. (Massey 1994: 179)

Ao estabelecer-se como uma extensão simbólica e material do discurso em torno dos gêneros, a dicotomia «público» e «privado» reforça, portanto, uma hierarquização do poder masculino sobre os planos físico, social e subjetivo pertencente à esfera feminina. Acerca deste tema, Carol Gardner afirma que este tipo de organização espacial advém de uma longa tradição cultural a qual afirmava que o lar, por exemplo,

firmou-se como uma «fortaleza» simbólica que cumpriria o papel de afastar a mulher dos perigos que habitavam as cidades (Gardner 1994: 336). Entretanto, a atribuição do espaço da casa enquanto domínio “sagrado” do feminino refletiu-se, na verdade, como um meio de oprimir socialmente o desenvolvimento de outras formas de experiência feminina. Consequentemente, a incapacidade de se poder atuar em práticas sociais no domínio público reforçou a criação de uma linguagem que põe em causa a veracidade da experiência da mulher. Neste sentido, Kirby afirma que a mulher ocupa um espaço discursivo e social que não fora estabelecido por ela, mas dentro de uma lógica estruturada para refletir e sustentar um modelo de indivíduo que é diretamente oposto a ela (Kirby 1996:100).

A Crítica Feminista tem observado, ao longo dos anos, que as conceptualizações em torno da mulher – e particularmente as questões que indicam seu confinamento espacial e subjetivo – são reforçadas também pelas políticas sexuais presentes no direcionamento da visão, uma vez que esta reafirma o controle do poder pelo sexo masculino (*idem*: 124-125). Segundo Kirby, os conceitos de «homem» e «mulher», na medida em que são situados pela sua diferença, produzem também espaços de forma distinta:

[...] One could propose that men and women occupy and are effected not just by divergent physical spaces – bodies – or by social positioning, but also exhibit distinctive and different psychological formations, or psychic spaces. Our interior worlds, the shape of our consciousness, exhibit qualitatively divergent shapes. Gender ideology, it could be point out, not only determines our interactions in space, but defines us *as* space. “Woman” connotes a space that is penetrable, susceptible, passive, submissive, imploding, collapsing upon itself; “man” derives from a space assumed to be expansive, rigid, and intrusive. (*idem*: 137. *Itálico original*)

Desta forma, podemos observar que esta separação entre o espaço masculino e o espaço feminino pode ser interpretada de duas maneiras: em primeiro lugar, o espaço da mulher, como descrito acima, é sugerido pela constante possibilidade de uma ameaça à sua integridade física, caso ela transgrida as fronteiras que foram estabelecidas dentro da cultura. Esta violência se caracteriza, segundo Kirby, tanto no plano físico (ao nível do espaço do corpo), quanto no espaço psicológico, que é consumado, por exemplo, pelo direcionamento do «olhar» masculino sobre ela (*idem*: 12). Em segundo lugar, o espaço, da forma como está organizado na nossa cultura, torna-se uma categoria particularmente alienante para a experiência feminina na medida em que há, em sua estrutura, mecanismos que, ao mesmo tempo que a excluem, incitam sua subordinação

social e física através do poder masculino (*idem*: 100). Esta sujeição é particularmente associada, segundo o *Dicionário da Crítica Feminista*, «a um conjunto de regras impostas à mulher pela sociedade patriarcal, de forma a torná-la atraente (quer em comportamento, quer na aparência) aos olhos masculinos» (Amaral/Macedo 2005: 68). Estes costumes, que são conhecidos pelo termo «femininity»,³ supõem a existência de uma «essência feminina» em toda mulher, que acaba por resultar num processo de desvalorização de sua própria experiência individual.

Esta questão, segundo a interpretação de Young da teoria de Simone de Beauvoir, tem a capacidade de afetar diretamente o reconhecimento da mulher enquanto sujeito social, pois, dentro do patriarcado, ela é situada dentro de uma tensão básica entre *imanência* e *transcendência*. A cultura e a sociedade com que o sujeito feminino interage definem a mulher como o «Outro», um mero objeto e imanência. Neste sentido, ela tem sua subjetividade, sua autonomia e sua criatividade negadas porque tais características são definidas como pertencentes ao homem. Ao mesmo tempo, contudo, porque a mulher é humana, o indivíduo feminino é necessariamente subjetivo e transcendente (Young 2005: 31). Esta fluidez discursiva em torno da conceptualização do termo «mulher» reflete-se, portanto, no esvaziamento de sua própria experiência pessoal. Ana Gabriela Macedo ressalta que a mulher é observada na cultura «como um *objecto* de representação e simultaneamente *espectadora* de si própria representada» (Macedo 2003: 13. *Itálico original*).

Observa-se que, a partir da década de 70, o espaço do corpo torna-se relevante na medida em que as representações em torno deste apontam-no como um *locus* de opressão social e histórica. Nesse sentido, as teorias de Michel Foucault acerca do «corpo historicamente disciplinado» auxiliaram, enquanto ferramenta teórica, a produzir, para as feministas, a elaboração de uma análise acerca da situação do corpo feminino em particular. Para Susan Bordo, a metáfora dos «corpos dóceis» de Foucault assinala que tal representação aplica-se à própria condição feminina, uma vez que o

³ Kirby afirma, a partir da teoria de Griselda Pollock, que os espaços de «feminilidade» (tradução do termo de acordo com o *Dicionário de Crítica Feminista*), são constituídos a partir de discursos e de práticas sociais que têm a capacidade de induzir um tipo de experiência que seja semelhante para toda mulher: «The spaces of femininity are those from which femininity is lived as a positionality in discourse and social practice. They are the product of a lived sense of social locatedness, mobility and visibility, in the social relations of seeing and being seen. Shaped within the sexual politics of looking they demarcate a particular social organization of the gaze which itself works back to secure a particular social ordering of sexual differences. Femininity is both the condition and the effect» (*apud* Kirby 1996: 146).

espaço do corpo da mulher é um território cujas forças e energias estão habituadas à regulação externa, à subjeção, à transformação e ao aperfeiçoamento (Bordo 1989: 14). Nesta perspectiva, Ana Gabriela Macedo observou o corpo feminino enquanto «pólo fundamental de luta e resistência contra as normas estabelecidas pelo patriarcado» (Macedo 2003: 15). O feminismo na França, por sua vez, durante as décadas de 60 e 70, buscou essencialmente subverter e desconstruir os códigos da organização da sexualidade ao tentar estabelecer a posição da mulher enquanto *sujeito* e não *objeto* sexual. A (re)conceptualização da identidade sexual feminina, segundo a *écriture féminine*, como argumenta Arleen Dallery, focava-se objetivamente no estabelecimento de sua autonomia erótica, distanciando-a do modelo sexual masculino de desejo, que é baseado na representação e no esvaziamento da identidade sexual da mulher (Dallery 1992: 57). Para Elaine Showalter, o conceito de *écriture féminine* oferece ainda uma maneira de reassegurar o *valor* do feminino e, denota, assim, que o projeto teórico da crítica feminista baseia-se na valorização da diferença (Showalter 1981: 249). Todavia, a evocação de uma análise do corpo a partir de sua identidade sexual tem sido, para muitas teóricas feministas, uma forma de reduzir as possibilidades da experiência feminina. Com o passar dos anos, este espaço é compreendido também por uma realidade que comporta sobretudo fatores socioculturais e psicológicos além de sua constituição sexual, como reflete Rosi Braidotti:

The body is an inter-face, a threshold, a field of intersecting material and symbolic forces, it is a surface where multiple codes (race, sex, class, age, etc.) are inscribed; it is a cultural construction that capitalizes on energies of a heterogeneous, discontinuous and affective or unconscious nature. This vision of the body contains sexuality as a process and as a constitutive element. (Braidotti 2000: 01)

A sexualidade, portanto, deixa de ser aspecto determinante na constituição das identidades para tornar-se *um* dos vários fatores que influenciam a relação dos indivíduos com a sociedade. Neste sentido, durante a década de 80, as teorias de Adrienne Rich acerca das «políticas de localização do corpo» sugerem a valorização deste espaço enquanto domínio único e subjetivo para o indivíduo. Segundo Rich, «quando escrevo “o corpo” não vejo nada em particular. Escrever “meu corpo” faz-me mergulhar numa experiência vivida, numa particularidade: vejo cicatrizes, desfigurações, descolorações, males, perdas, assim como coisas que me agradam» (apud Macedo 2003: 14).

Neste sentido, observa-se ao longo deste período o surgimento de teorias que valorizam cada vez mais o espaço da subjetividade como forma de desestabilizar as fronteiras que dividem os espaços. Young, por exemplo, reforça a importância da teoria de Toril Moi acerca do conceito de «lived body» como forma de desarticular o pensamento que induz a uma homogeneidade da experiência entre indivíduos. De acordo com a autora, o «corpo vivido» ou o «corpo-em-situação» é uma ideia unificada que ressalta a ação do corpo físico agindo e adquirindo experiência dentro de um contexto sociocultural específico:

The idea of the lived body, moreover, refuses the distinction between nature and culture that grounds a distinction between sex and gender. The body as lived is always enculturated: by the phonemes a body learns to pronounce at a very early age, by the clothes the person wears that mark her nation, her age, her occupational status, and in what is culturally expected or required of women. The body is enculturated by habits of comportment distinctive to interactional settings of business or pleasure; often they are specific to locale or group. Contexts of discourse and interaction position persons in systems of evaluation and expectations which often implicate their body being; the person experiences herself as looked at in certain ways, described in her physical being in certain ways, she experiences the bodily reactions of others to her, and she reacts to them. (Young 2005: 17)

Podemos observar que há nesta teoria uma aproximação ao conceito de espaço de subjetividade proposto por Kirby na medida em que se reconhece que o sujeito vive uma pluralidade de experiências em determinados contextos culturais de forma autônoma. Valorizar a experiência feminina é assim o primeiro passo para se encontrar meios que (re)organizem o espaço do discurso de forma a priorizar a percepção subjetiva da mulher em relação ao mundo. Neste sentido, Elaine Showalter afirma que a tradição literária é a ferramenta ideal para se expor uma teoria de base cultural, uma vez que ela incorpora ideias acerca do corpo, da linguagem e da psique feminina, todas elas interpretadas a partir de contextos sociais em que estes fatores ocorrem (Showalter 1979: 259). A autora estabelece, por sua vez, através do termo «ginocrítica», a reformulação de uma análise da literatura na expectativa de elaboração de novos modelos de estudo baseados especificamente na experiência da mulher enquanto escritora, focados no visível mundo da cultura feminina (*idem*: 131). Para o *Dicionário da Crítica Feminista*, «a ginocrítica força-nos a uma viragem conceptual, na medida em que, ao considerarmos a existência de uma tradição literária feminina separada da tradição (masculina) existente, deixamos de contar com os modelos masculinos preestabelecidos para nos centrarmos sobre a questão essencial da diferença

(Amaral/Macedo 2005: 88)». Este modelo de análise proposto por Showalter evidencia, portanto, que a ficção feminina encontra-se organizada a partir de um «discurso duplo», cuja temática abrange uma herança cultural entre dois tipos de sujeitos do patriarcado: o sujeito mudo e o sujeito dominado (Showalter 1979: 263).

O tópico a seguir, portanto, consiste numa abordagem de aspectos que são particularmente referenciais à experiência feminina dentro da ficção de Katherine Mansfield. Deste modo, é apontado um panorama que descreve de que forma, na visão da autora, as protagonistas femininas interagem e percebem os espaços que são atribuídos especificamente à mulher no seio da sociedade patriarcal.

1.3. A ficção de Katherine Mansfield e o(s) espaço(s)

I feel that I do now realize, dimly, what women in the future will be capable of. They truly as yet have never had their chance. Talk of our enlightened days and our emancipated country – pure nonsense! We are firmly held with the self-fashioned chains of slavery. Yes, now I see that they are self-fashioned, and must be self-removed.

Katherine Mansfield, Journal, 1908

Embora Katherine Mansfield não fizesse parte de nenhum movimento em favor da causa feminista, a sua trajetória literária, apesar de curta, destacou-se durante as primeiras décadas do século XX no panorama da Literatura Inglesa porque, acima de tudo, centralizou questões cruciais acerca do papel da mulher na sociedade, cuja temática ainda é bastante relevante para a Crítica Feminista dos nossos dias.

Mansfield nasceu em Wellington, na Nova Zelândia, a 14 de outubro de 1888, mas veio a firmar-se como escritora durante o período em que decidiu escolher a Europa para se auto-exilar. Esta oportunidade aconteceu primeiramente através de seus pais, que a mandaram, junto com suas irmãs, para Londres, em 1903, com o objetivo de lhe proporcionar uma educação de qualidade no *Queen's College*. Segundo Claire Tomalin, o ambiente que reinava na escola era de total liberdade, e as alunas tinham a possibilidade de escolher suas carreiras ao mesmo tempo que tinham a permissão de desfrutar livremente do ambiente cultural de Londres. Assim, durante este período,

Mansfield julgou que a cidade era o espaço ideal para a sua emancipação enquanto mulher e escritora. Como explica Tomalin,

The society that Katherine Mansfield was about to encounter in London was set to welcome a young woman scared of nothing and ready to pioneer social changes, to become, in fact, their heroic embodiment. The moment seemed made for her, and she for the moment. This was an adventurous and unorthodox society, open to new ideas, determinedly rejecting the values of its parents. If we pause to trace the experiences of some of Katherine's contemporaries who were later to become her friends, a clear pattern emerges of women crossing the barriers of class and defying sexual conventions. (Tomalin 1988: 48)

Posteriormente, através da imposição de sua família, a escritora retorna à Nova Zelândia após a conclusão de seus estudos, em 1906. Porém, Mansfield decide que só poderia encontrar independência artística e financeira em Londres, que se distanciava em termos sociais e culturais do provincianismo de Wellington. Desta forma, a contragosto da família, a escritora retorna a Londres em 1908 com o objetivo de perseguir a carreira literária.

Sydney Kaplan refere que Londres naquele momento caracterizava-se por ser «the landscape best representative of the modern consciousness» (Kaplan 1991: 67). É naquele ambiente de transição social e cultural que as personagens femininas de Mansfield, possuídas pelo desejo de liberdade, buscam experimentar o rápido movimento da vida de Londres. O espaço da cidade representava, desta forma, uma espécie de rebelião contra o confinamento tipicamente feminino da esfera do lar, do casamento e da maternidade.

Por outro lado, segundo Doreen Massey, a organização espacial das cidades europeias durante o surgimento do Modernismo – época em que Mansfield fixou residência em Londres pela segunda vez – se constituiu como um território que celebrava sobretudo uma liberdade tipicamente masculina:

[...] The boulevards and cafés, and still more the bars and the brothels, were for men – the women who did go there were for male consumption. [...] The social spaces from which the generally cited central cultural products of modernism were made were the public spaces of the city – the spaces of men. [...] Could a woman experience modernity, defined in this way, at all?

[...]

What all this together implies is that the experience of modernism/modernity as it is customarily recorded, the production of what are customarily assumed to be its major cultural artefacts, and even its customary definition, are all constructed on and are constructive of particular forms of gender relations and definitions of masculinity and of what it means to be a woman. (Massey 1994: 233-235)

Kaplan afirma que o papel do *artista* dessa mesma época, independente do seu sexo, era o de absorver e perseguir experiências neste ambiente mais do que as pessoas comuns; porém, a autora sugere que tal condição gerava consequências mais graves às figuras femininas (Kaplan 1991: 73). Neste sentido, Kaplan faz notar que este segundo momento da vida da escritora fora marcado, em grande parte, por um conjunto de fatores negativos:

[N]umerous disillusioning experiences during the tumultuous first years in London, including those of misplaced trust, loss of love, pregnancy, abortion, and illness. A few lines from an unfinished story of 1909 allow us a glimpse of her growing disenchantment: “Surely after my terrible sorrow, London seems to lose all her reality. I had thought of her as a gigantic mother in whose womb were bred all the great ones of the earth—and then—suddenly—she was barren, sterile” (*ibidem*).

O resultado negativo deste (re)encontro para a escritora sustenta, portanto, o desenvolvimento de temas que abrangem as diversas dificuldades que a mulher encontra diante de uma sociedade que, mesmo em processo de evolução, ainda dificulta sua emancipação. A condição feminina é retratada na obra de Mansfield durante todas as etapas da vida: durante a infância, como atesta o exemplo de «At Lehmann's», que trata da tentativa de corrupção da inocência de Sabina quando um homem tenta seduzi-la sexualmente; durante a juventude, como se percebe através da protagonista de «The Young Girl», que sente a responsabilidade de amadurecer prematuramente ao ter de assumir o papel da mãe, que é ausente devido ao seu vício em jogos de azar; durante a velhice, representada especialmente nos contos «Miss Brill» e «Life of Ma Parker», cujas protagonistas lutam com a solidão ao tentarem sobreviver numa sociedade que é demasiada fria para com o outro. Para Jack Garlington, a ficção mansfieldiana concentra temas que relatam o sentido trágico e nostálgico da vida, dentro de uma sociedade que é descrita por sua hostilidade a partir da vida caseira e burguesa (Garlington 1956: 51). Nesta perspectiva, a obra da escritora neozelandesa surge como uma ampliação de um pequeno universo que situa problemas comuns a quase todas as mulheres. Este aspecto presente no conteúdo da ficção Mansfield, de acordo com Kaplan, surge como outra forma de se abordar o feminino:

Her feminism focused on the area of her greatest personal knowledge: sexuality and women's experience of it. In some ways, this entry into feminist concerns allowed her to dissolve some class distinctions, for she recognized that *all* women are subject to oppression from men at some level and are subject to victimization as sexual objects through rape, unwanted pregnancy, venereal disease, abandonment by male partners, economic dependency on men. These consequences of women's physical

vulnerability moved her deeply, the agitation for the vote not so much so. (Kaplan 1991: 129. *Itálico original*).

A experiência feminina é compreendida a partir de uma evolução de temas que abrangem três fases importantes na obra da escritora.⁴ O primeiro momento situa-se no conjunto de histórias que abordam aspectos específicos da cultura alemã, cujos contos encontram-se publicados na obra *In a German Pension*. Nesta, destaca-se, sobretudo, o constante desequilíbrio de poder entre os sexos, pois as personagens femininas são caracterizadas por um único papel em particular: casar e ter filhos. Esta perspectiva é ressaltada pelo paradoxo de costumes entre a Inglaterra, representada pela narradora, que assume o papel de protagonista de algumas histórias, e pela Alemanha, representada pelos visitantes de maioria alemã que estão na pensão. Com o objetivo de buscar a “cura” para os nervos, a personagem inglesa é, muitas vezes, alvo de diversas críticas pela atitude cultural que traz consigo, como, por exemplo, quando se assume como vegetariana em «Germans at Meat»:

‘Is it true,’ asked the Widow, picking her teeth with a hairpin as she spoke, ‘that you are a vegetarian?’
‘Why, yes; I have not eaten meat for three years.’
‘Im-possible! Have you any family?’
‘No.’
‘There now, you see, that’s what you’re coming to! Who ever heard of having children upon vegetables? It is not possible. But you never have large families in England now; I suppose you are too busy with your suffragetting.’
[...]
‘Germany,’ bopped the Traveller, biting round a potato which he had speared with his knife, ‘is the home of the Family’. (GM: 582)

Observa-se ainda neste ciclo de histórias que o espaço social do casamento e da maternidade contribui para a alienação e declínio do espaço do corpo e do espaço psicológico da mulher, uma vez que ter filhos é ressaltado em «Frau Fischer» como «the most ignominious of all professions» (FF: 598). Portanto, a abordagem, em tom sarcástico – e por vezes satírico – promove uma visão crítica do estabelecimento destes papéis sociais que obrigam a mulher a cumprir determinadas funções que a posicionam em constante subjeção ao homem.

A partir da segunda fase, há uma elaboração de uma temática que situa a tentativa de emancipação social e física das personagens femininas dentro do espaço da cidade. É neste território, como afirmamos anteriormente, que as protagonistas buscam

⁴ As três fases estão divididas nesta análise a partir de uma organização cronológica no que diz respeito à publicação dos contos.

outras maneiras de experimentar a vida, na medida em que tentam se distanciar da rotina doméstica, que é a principal causadora de um conflito nervoso em Monica, do conto «Revelations»:

A wild white morning, a tearing, a rocking wind. Monica sat down before the mirror. She was pale. The maid combed back her dark hair – combed it all back – and her face was like a mask, with pointed eyelids and dark red lips. As she stared at herself at the blueish shadow glass she suddenly felt – oh, the strangest, most tremendous excitement filling her slowly, slowly, until she wanted to fling out her arms, to laugh, to scatter everything, to shock Marie, to cry: ‘I’m free. I’m free. I’m free as the wind.’ And now all this vibrating, trembling, exciting, flying world was hers. It was her kingdom. No, no, she belonged to nobody but Life. ‘That will do, Marie,’ she stammered. ‘My hat, my coat, my bag. And now get me a taxi.’ Where was she going? Oh, anywhere. She could not stand this silent flat, noiseless Marie, this ghostly, quiet, feminine interior. She must be out; she must be driving quickly – anywhere, anywhere (REV: 153)

Contudo, depois deste momento, Monica percebe que o sentido de “liberdade” promovido pelo espaço urbano torna-se uma ilusão na medida em que é ressaltado no conto a solidão e o abandono do indivíduo por esta mesma sociedade: «Oh, how terrifying Life was, thought Monica. How dreadful. It is the loneliness which is so appalling. We whirl along like leaves, and nobody knows – nobody cares where we fall, in what black river we float away» (REV: 155).

O espaço da cidade é, em princípio, símbolo de uma promessa de inclusão, para depois tornar-se símbolo de exclusão para as personagens que procuram sua liberdade. A representação do conflito feminino neste espaço é notável ainda no conto «The Little Governess», cuja história revela o contraste entre a inexperiência da protagonista, que viajará pela primeira vez sozinha, e todos os perigos que afetam as mulheres dentro de um mundo «full of old men with twitching knees» (LG: 150). É nesta sociedade tipicamente masculina que a jovem deve entender que, para sobreviver, é preciso buscar proteção através do aconselhamento de mulheres mais experientes:

But the lady at the Governess Bureau had said: ‘You had better take an evening boat and then if you get into a compartment for “Ladies Only” in the train you will be far safer than sleeping in a foreign hotel. Don’t go out of the carriage; don’t walk about the corridors and *be sure* to lock the lavatory door if you go there.’
[...]
‘Well, I always tell my girls that it’s better to mistrust people at first rather than trust them, and it’s safer to suspect people of evil intentions rather than good ones...It sounds rather hard but we’ve got to be women of the world, haven’t we?’ (LG: 139. Itálico original)

O desequilíbrio de poder entre os sexos destaca-se novamente nesta história, porém com ênfase na divisão do espaço masculino e do espaço feminino. No conto, as

personagens masculinas são retratadas como uma ameaça física e psicológica para a protagonista, que se assusta ao perceber que um homem decide viajar no compartimento que é designado somente às mulheres dentro do trem:

I wish there was another woman in the carriage. I'm frightened of the men next door. The little governess looked out to see her porter coming back again – the same man making for her carriage with his arms full of luggage. But – but what was he doing? He put his thumb nail under the label *Dames Seules* and tore it right off and then stood aside squinting at her while an old man wrapped in a plaid cape climbed up the high step. 'But this is ladies' compartment.' (LG: 143. Itálico original)

Posteriormente, mais uma vez contra a vontade da personagem, outra forma de invasão é investida, desta vez ao nível do espaço do seu corpo:

'A kiss. What is it? Just a kiss, dear little Fräulein. A kiss.' He pushed his face forward, his lips smiling broadly; and how his little blue eyes gleamed behind spectacles! 'Never – never. How can you!' She sprang up, but he was too quick and he held her against the wall, pressed against her his hard old body and his twitching knee and, though she shook her head from side to side, distracted, kissed her on the mouth. On the mouth! Where not a soul who wasn't a near relation had ever kissed her before... (LG: 149).

Embora tenha sido cautelosa em princípio, a jovem desobedece o conselho que havia recebido anteriormente de outra mulher, a qual expressara com veemência a importância de se desconfiar das atitudes de qualquer pessoa. Contudo, devido à sua inocência, a protagonista interpreta, pela idade avançada do homem, que ele somente possuía intenções fraternais para com ela: «What a perfect grandfather he would make! Just like one out of a book» (LG: 146). Percebe-se ainda que, ao propor um passeio pela cidade, o velho homem inspira na protagonista o desejo de experimentar sua liberdade pela primeira vez:

'I wonder if you would let me show you a little of Munich today. Nothing much – but just perhaps a picture gallery and the Englischer Garten. It seems such a pity that you should have to spend the day at the hotel, and also a little uncomfortable...in a strange place.' [...] Over the white streets big white clouds fringed with silver – and sunshine everywhere. Fat, fat coachmen driving cabs; funny women with little round hats cleaning the tramway lines; people laughing and pushing against one another; trees on both sides of the streets and everywhere you looked almost, immense fountains; a noise of laughing from the footpaths or the middle of the streets or the open windows. And beside her, more beautifully brushed than ever, with a rolled umbrella in one hand and yellow gloves instead of brown ones, her grandfather who had asked her to spend the day. (LG: 146-147)

Ao final da história, a personagem aprende o fato de que ser mulher no universo patriarcal é encontrar-se com a possibilidade constante de ter sua integridade física ameaçada pelo outro. Além disso, a escritora destaca o abandono da mulher pela outra

ao descrever a atitude indiferente das outras personagens femininas à reação nervosa da protagonista: «‘She has been to the dentist,’ shrilled a fat old woman, too stupid to be uncharitable. ‘*Na, sagen Sie ‘mal*, what a toothache! The child hasn’t one left in her mouth’» (LG: 150. Itálico original). O individualismo entre as mulheres é percebido no final do conto como uma crítica de Mansfield à contradição presente nos movimentos feministas que apóiam uma causa em comum, mas na verdade não conseguem ser totalmente solidárias entre si.

O terceiro momento da ficção de Mansfield constitui-se como um retorno à caracterização da esfera da família, cujas histórias compõem uma revisitação da autora às suas memórias de infância na Nova Zelândia. A decisão de escrever acerca de sua terra natal partiu, em princípio, do desejo de recuperar a presença do seu irmão mais novo, que havia falecido na guerra. Este fato é relatado em uma entrada do «Journal» da escritora:

Now – now I want to write recollections of my own country. Yes, I want to write about my own country till I simply exhaust my store. Not only because it is a “sacred debt” that I pay to my country because my brother and I were born there, but also because in my thoughts I range with him over all the remembered places. I am never far away from them. I long to renew them in writing. (Journal 2006: 42)

Os contos neozelandeses, em sua maioria, apresentam personagens que convivem com situações trágicas, tais como a descoberta da morte em «The Garden Party», «At the Bay» e em «The Voyage», com a incompreensão de sentimentos entre as pessoas, o que é retratado especialmente em «Prelude» e «At the Bay», e com a frieza entre indivíduos reforçada pela divisão social de classes, o que é explorado em «The Doll’s House» e novamente em «The Garden Party». Acerca da esfera da família, dois contos, em particular, ilustram temas que exploram a complexidade dos papéis atribuídos a cada um dos parentes, cujo universo abrange tópicos que apontam outras questões reservadas à experiência feminina: são as histórias «Prelude» e «At the Bay».

Em «Prelude», somos introduzidos na dinâmica da família Burnell, a qual antecipa o fato de que Linda possui uma relação delicada com o marido e com suas filhas. Em «At the Bay», esta situação ganha profundidade na medida em que a narradora explora a visão subjetiva de Linda em relação à sua vida, que consiste numa mágoa pessoal pela sua predisposição biológica para ter filhos:

Yes, that was her real grudge against life; that was what she could not understand. That was the question she asked and asked, and listened in vain for the answer. It

was all very well to say it was common lot of women to bear children. It wasn't true. She, for one, could prove that wrong. She was broken, made weak, her hard to bear was, she did not love her children. It was useless pretending. Even if she had had the strength she never would have nursed or played with the little girls. No, it was as though a cold breath had chilled her through and through on each of those awful journeys; she had no warmth left to give them. As to the boy – well, thank Heaven, mother had taken him; he was mother's, or Beryl's, or anybody's who wanted him. (AB: 178-9)

A realidade das mulheres desta família consiste em cumprir as várias funções da vida doméstica. Entretanto, observa-se que Linda, em particular, despreza esta condição, na medida em que se ausenta do plano da realidade para viver num mundo que é sobrecarregado das memórias de sua infância com seu pai, que costumava prometer-lhe uma vida de aventuras: «'As soon as you and I are old enough, Linny, we'll cut off somewhere, we'll escape. Two boys together. I have a fancy I'd like to sail up a river in China.' Linda saw the river, very wide, covered with little rafts and boats» (AB: 178).

Embora, nestes dois contos, seja revelada uma solidariedade particular entre as mulheres da família – fato especialmente retratado em «At the Bay» quando Stanley, marido de Linda, deixa a casa –, percebe-se que a vida das personagens, quando analisadas separadamente, reflete uma existência profundamente solitária na medida em que as diversas etapas do seu amadurecimento compreendem várias formas de sofrimento. Assim, com o objetivo de libertar-se desta condição, cada personagem constrói para si um mundo à parte: Kezia absorve de sua avó o carinho maternal que não consegue encontrar em Linda, sua mãe; Beryl, insatisfeita com sua solidão física e espiritual, reinventa-se constantemente através de uma máscara; Alice projeta-se em um monólogo interno como forma de diminuir o seu sentimento de revolta por se sentir humilhada pelos outros; por fim, Linda, que sobrevive à base de memórias do seu passado. A única personagem que sabe conviver com a realidade que lhe foi atribuída é a matriarca, Mrs. Fairfield, que, através de sua experiência, é compreensiva para com todos os membros de sua família.

Ao longo da obra de Mansfield, observa-se que os espaços que participam da esfera feminina, tais como a casa, o casamento, a maternidade e o corpo, tornam-se importantes através da relevância de outro espaço em comum às personagens: o espaço psicológico. É neste, através da separação entre a imaginação e a realidade, que a mulher nos contos de Mansfield busca um meio de tentar sobreviver dentro de uma

sociedade que as oprime constantemente. Segundo Fátima Vieira, acerca da oposição entre a fantasia e a realidade na ficção mansfieldiana, observa-se que «a fantasia, fazendo parte da realidade, deixa de ser seu par antitético para assumir-se como o único tempo seguro e inviolável. Enclausuradas num mundo de sonho e fantasia onde a linearidade do tempo é rompida, as personagens vivem um presente alternativo que elas próprias constroem e dominam, mais feliz do que o real que se lhes apresenta e onde não se conseguem inserir» (Vieira 1991: 146-147). Este espaço é valorizado ainda, segundo Sydney Kaplan, pela inserção de técnicas narrativas, como o fluxo de consciência, a construção de monólogos internos e o uso de uma linguagem excessivamente simbólica, que, assim, tem a capacidade de priorizar a visão subjetiva das personagens em relação ao mundo exterior (Kaplan 1991: 17).

Esta técnica, por sua vez, pode ser detalhadamente observada no conto «The Tiredness of Rosabel», cuja história descreve a difícil vida de Rosabel, «[who] would have sacrificed her soul for a good dinner – roast duck and green peas, chestnut stuffing, pudding with brandy sauce – something hot and strong and filling» (TR: 433). Rosabel, assim como outras personagens que fracassam ao buscar uma autonomia financeira, insere-se num mundo imaginário que a transporta para uma realidade distinta da sua, onde convive com um homem que lhe oferece uma vida de conforto e riqueza. Mansfield faz uma separação entre as esferas do “real” e da “fantasia,” situando um contraste entre o espaço que Rosabel idealiza e o espaço físico em que a personagem na realidade se encontra:

The fire had been lighted in her boudoir, the curtains drawn, there were great pile of letters waiting her – invitations for the Opera, dinners, balls, a weekend on the river, a motor tour – she glanced through them listlessly as she went upstairs to dress.

[...]

(The real Rosabel, the girl crouched on the floor in the dark, laughed aloud, and put her hand up to her hot mouth)

[...]

So she slept and dreamed, and smiled in her sleep, and once threw out her arm to feel for something which was not there, dreaming still. (TR: 437)

A inserção do espaço da fantasia caracteriza-se, como podemos ver, como mais um espaço dominado pelo feminino na ficção de Mansfield, uma vez que se constrói a partir dele uma linguagem que valoriza o contraste entre a experiência da mulher e a visão da cultura patriarcal. Segundo Patricia Moran, o lugar da mulher é de fato representado no Ocidente pela posição de silêncio, do inconsciente e do que geralmente

não se pode ser dito (Moran 1996: 63). Desta forma, a importância em torno do espaço psicológico na ficção de Mansfield é sugerida como um meio de veiculação da denúncia da condição feminina dentro do patriarcado.

Tendo em vista a relação da mulher com os espaços na ficção da autora neozelandesa, os capítulos que se seguem abordam a forma como as protagonistas vivenciam os espaços que são comuns à experiência feminina no universo das histórias de Mansfield. Num primeiro momento, durante o capítulo II, a análise dos contos «Bliss» e «Pictures» concentram-se em especial na relação das protagonistas com os espaços físicos e sociais e com o espaço do corpo. Num segundo momento, a nossa análise parte de dois contos que compõem as histórias alemãs – «Frau Brechenmacher Attends a Wedding» e «The Child-Who-Was-Tired» –, em que predomina a relação das protagonistas com os espaços privados que compõem a esfera doméstica.

CAPÍTULO II – O Espaço do Corpo

*Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências.
Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante.
O corpo grave.*
Clarice Lispector, 1974.

No primeiro capítulo, observamos que a aproximação entre a Crítica Feminista e as formulações teóricas dos *Estudos sobre o Espaço* evidenciaram, em especial, que todo o processo de formação da identidade feminina corresponde primordialmente a uma representação de si que elimina a autonomia discursiva da mulher. A Crítica Feminista veio a destacar que uma análise a partir da produção literária criada pela mulher é capaz de valorizar sua experiência subjetiva enquanto sujeito excluído e silenciado dentro do patriarcado, uma vez que o discurso em evidência agora é centralizado a partir dos problemas que ela enfrenta na cultura.

Este capítulo expõe uma análise interpretativa de dois contos de Mansfield que ressaltam os problemas que a mulher enfrenta a partir do modo como a sociedade impõe limitações ao espaço do corpo feminino, quer seja cumprindo a função de alienar a protagonista de «Bliss» no que diz respeito à busca do conhecimento de seu desejo sexual, quer seja marginalizando a personagem central de «Pictures» pela forma do seu corpo.

2.1. «Bliss»

Fazendo parte do segundo momento da ficção mansfieldiana, «Bliss» constitui-se como um dos contos mais aclamados pela fortuna crítica de Katherine Mansfield pela

abordagem de temas que sugerem, especificamente, a problematização em torno do espaço do corpo feminino dentro da cultura patriarcal ocidental.

O conto narra a “descoberta”⁵ da sexualidade da protagonista, Bertha, que a vivencia enquanto um sentimento novo e incontrolável:

Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again, or to stand still and laugh at - nothing - at nothing, simply.
What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly by a feeling of bliss - absolute bliss! - as though you'd suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe? ...
(BL: 69)

Pode-se observar que, para Bertha, «bliss» corresponde a movimentos tipicamente infantis. Todavia, a constatação deste desejo de libertação somente aos trinta anos reforça a ideia de que, mesmo casada e com uma filha, o amadurecimento sexual da protagonista está acontecendo de forma tardia na sua vida. Este fato nos é revelado em seguida, pelo questionamento que Bertha faz do uso do corpo segundo a norma social:

Oh, is there no way you can express it without being “drunk and disorderly”? How idiotic civilisation is! Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle? (BL: 69)

O descontentamento de Bertha em relação à civilização, que, apesar de moderna, é idiota – «How idiotic civilization is!» –, revela que o corpo feminino, visualmente representado neste fragmento pela imagem «rare fiddle», é entendido pela sociedade como um instrumento mudo e intocado. A alusão a esta metáfora, reforçada anteriormente pelos “momentos infantis”, reflete, portanto, a ausência de uma apropriada experiência sexual por parte da protagonista, tema bastante recorrente no conto, na medida em que a relação do espaço do corpo feminino dentro do patriarcado implica, de forma geral, a alienação de Bertha do processo de desenvolvimento de sua sexualidade. Este fato é salientado, sobretudo, a partir da visão subjetiva de Bertha em contraste com a realidade, relação acentuada especificamente a partir do espaço

⁵ A atribuição das aspas no sintagma «descoberta» é uma referência irônica à protagonista, uma vez que ela permanece, durante toda a narrativa, alienada ao significado de seu sentimento, como se demonstra ao longo da presente análise. É relevante, pois, o sentido irônico oferecido por Mansfield ao tema do conto, pois o sintagma «bliss» é geralmente associado ao ditado «Ignorance is Bliss» ou «Where ignorance is bliss, it is folly to be wise» (Moran 1996: 41).

psicológico. É neste, por sua vez, que Mansfield ressalta a condição do espaço do corpo feminino enquanto um território silenciado pela cultura. Portanto, o paradoxo entre fantasia e realidade marca a estrutura de toda a narrativa, sendo ambas respectivamente divididas entre dois espaços: a primeira fica reservada ao espaço do corpo de Bertha, que é, por sua vez, a extensão de seu plano psicológico; a segunda corresponde ao espaço físico, e também social, da casa:

It was dusky in the dining-room and quite chilly. But all the same Bertha threw off her coat; she could not bear the tight clasp of it another moment, and the cold air fell on her arms. But in her bosom there was still that bright glowing place – that shower of little sparks coming from it. It was almost unbearable. She hardly dared to breathe for fear of fanning it higher, and yet she breathed deeply, deeply. She hardly dared to look into the cold mirror - but she did look, and it gave her back a woman, radiant, with smiling, trembling lips, with big, dark eyes and an air of listening, waiting for something... divine to happen... that she knew must happen... infallibly. (BL: 69-70)

Observa-se, neste fragmento, que, contrário ao sentimento de alegria e brilho que Bertha experimenta, o espaço da casa é um território escuro («dusky») e frio («chilly»). Se este espaço é culturalmente feminino, ele surge aqui como uma metáfora do posicionamento social e físico da mulher dentro do patriarcado. Também de grande importância para a caracterização deste ambiente é a fria imagem do espelho («cold mirror»), que reflete, em primeiro lugar, a imagem de uma mulher («a woman»), sintagma importante em um enredo que trata da descoberta da sexualidade. O *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant entende que o espelho «enquanto superfície reflectora, é o suporte de um simbolismo extremamente rico na ordem do conhecimento» (Chevalier/Gheerbrant 1982: 300). Todavia, o que se percebe no conto é um contraste entre o conhecimento implicado pelo espelho e a busca de Bertha do significado de «bliss», pois a imagem “fria” (cold) refletida é, na verdade, a visão que o patriarcado impõe à sexualidade feminina.

Sobre o assunto, esclarece Patricia Moran: «[...] the frozen mirror image (pre)figures Bertha’s frigidity within a phallic economy of her desire, her “coldness” when with her husband (Moran 1996: 57)». De fato, é possível confirmar a frigidez da personagem pelo modo como a narrativa descreve a sua inédita atração pelo marido:

For the first time in her life Bertha Young desired her husband. Oh, she’d loved him – she’d been in love with him, of course, in every other way, but just not in that way. And equally, of course, she’d understood that he was different. They’d discussed it so often. It had worried her dreadfully at first to find that she was so cold, but after a

time it had not seemed to matter. They were so frank with each other – such good pals. That was the best of being modern. (BL: 78-79)

Ao final deste fragmento, a revelação feita por Mansfield – «That was the best of being modern» – surge novamente como uma crítica à civilização ocidental, que, mesmo em evolução, ainda acentua as diferenças entre os papéis sexuais, oprimindo, assim, a autonomia sexual feminina. Percebe-se ainda neste fragmento que a alienação de Bertha perpassa, sobretudo, pela organização em torno do espaço do discurso patriarcal, pois, apesar de o casal ter conversado sobre o assunto insistentemente, não chegaram a uma conclusão satisfatória. É devido a este contexto que o espaço psicológico da personagem adquire importância, salientando o conflito entre a ignorância de Bertha e o seu amadurecimento sexual.

Logo, enquanto espaço físico, o ambiente escuro da casa é metaforicamente apresentado como o *locus* do inconsciente de Bertha. Em muitos momentos, sobrepõe-se a fantasia à realidade, sendo aquela simbolicamente marcada pelo ato de ligar e desligar as luzes: «Shall turn on the light, M'm? (...) No, thank you. I can see quite well (BL: 70)»; e, posteriormente: «Don't turn up the light for a moment. It is so lovely (BL: 77)». A ausência de iluminação torna-se um importante catalisador dos devaneios da personagem, revelando sugestivamente o significado em torno de «bliss»:

There were tangerines and apples stained with strawberry pink. Some yellow pears, smooth as silk, some white grapes covered with a silver bloom and a big cluster of purple ones. These last she had bought to tone in with the new dining-room carpet. Yes, that did sound rather far-fetched and absurd, but it was really why she had bought them. She had thought in the shop: "I must have some purple ones to bring the carpet up to the table." And it had seemed quite sense at the time. When she had finished with them and had made two pyramids of these bright round shapes, she stood away from the table to get the effect - and it really was most curious. For the dark table seemed to melt into the dusky light and the glass dish and the blue bowl to float in the air. This, of course, in her present mood, was so incredibly beautiful... She began to laugh. (BL: 70)

Para a teórica Judith Neaman, a inserção específica de uma mesa de frutas por Mansfield não é aleatória, pois «fruit becomes the visible apple of temptation and eating becomes the act of lust born and knowledge» (Neaman 1986: 246). Inconscientemente, ao dispor as frutas sobre a mesa, Bertha percebe que elas formam «two pyramids of bright round shapes». Aqui, a referência ao formato dos seios femininos é interpretada como um indício de que o desejo sexual de Bertha é voltado a uma mulher, neste caso, Pearl Futon, uma das convidadas para o jantar:

They had people coming to dinner. The Norman Knights – a very sound couple – he was about to start a theatre, and she was awfully keen on interior decoration, a young man, Eddie Warren, who had just published a little book of poems and whom everybody was asking to dine, and a "find" of Bertha's called Pearl Fulton. What Miss Fulton did, Bertha didn't know. They had met at the club and Bertha had fallen in love with her, as she always did fall in love with beautiful women who had something strange about them. (BL: 72)

Mansfield realça no fragmento acima que Bertha «always did fall in love with beautiful women»; esta afirmação, por sua vez, aponta para o fato de Bertha ter sempre se sentido “fria” diante de Harry por causa da “diferença” do marido. Entretanto, quando Bertha percebe seu desejo diante do formato sugestivo das frutas, ela admite para si mesma que está ficando histérica: «No, no. I'm getting hysterical» (BL: 70), sensação que Moran entende como central para o desenvolvimento do conto. Segundo a teórica, «Bliss» descreve os clássicos sintomas de histeria, tais como «[...] mood swings, uncontrollable laughter, and a choking sensation (“bliss”) that resembles the traditional *globus hystericus* (Moran 1996: 44. Itálico original). É possível reforçar a interpretação de Moran aproximando-a do estudo que Elaine Showalter dedicou ao tema da histeria:

Classic hysteria, as it had been described by doctors in the early nineteenth century, had many symptoms, but two defining characteristics: the seizure, and the *globus hystericus*, or sensation of choking. (...) At its height, the victim alternately sobbed and laughed; she might have convulsive movements of the body, heart palpitations, impaired hearing and vision, or unconsciousness. The fits were followed by exhaustion, and usually rapid recovery, although occasionally the effects lasted for days. (Showalter 1985: 130. Itálico original)

Showalter argumenta ainda que, para a psiquiatria tradicional, a frustração sexual era vista como uma das principais causas da histeria feminina (*idem*: 132). Para Moran, apesar de o enredo do conto não ser destinado especificamente ao tema da histeria, o texto, mesmo assim, salienta a tentativa de Bertha em reprimir a evidência “anormal” de sua sexualidade (Moran 1996: 44). Este argumento torna-se evidente, à partida, durante o momento em que Bertha tenta se convencer de que vive adequadamente dentro dos padrões convencionais da sociedade:

Really – really – she had everything. She was young. Harry and she were as much in love as ever, and they got on together splendidly and were really good pals. She had an adorable baby. They didn't have to worry about money. They had this absolutely satisfactory house and garden. And friends – modern, thrilling friends, writers and painters and poets or people keen on social questions – just the kind of friends they wanted. And then there were books, and there was music, and she had found a wonderful little dressmaker, and they were going abroad in the summer, and their new cook made the most superb omelettes... (BL: 73)

Todavia, é lícito entender que a repetição constante da conjunção «and» denota um sentido de sufocamento de Bertha diante dos padrões sociais, pois, em seguida, ela sente-se «[a]bsurd!», «quite dizzy» e «quite drunk» (BL: 73), concluindo que a sua reação histérica é possivelmente associada à primavera: «It must have been the spring [...] Yes, it was the spring» (BL: 73). Anterior a este momento, em um dos seus devaneios, Bertha não deixa de notar que a pereira em seu jardim está completamente florida:

The windows of the drawing-room opened on to a balcony overlooking the garden. At the far end, against the wall, there was a tall, slender pear tree in fullest, richest bloom; it stood perfect, as though becalmed against the jade-green sky. Bertha couldn't help feeling, even from this distance, that it had not a single bud or a faded petal. Down below, in the garden beds, the red and yellow tulips, heavy with flowers, seemed to lean upon the dusk. A grey cat, dragging its belly, crept across the lawn, and a black one, its shadow, trailed after. The sight of them, so intent and so quick, gave Bertha a curious shiver. (BL: 73)

Aqui, a visão da pereira, em «fullest, richest bloom», é sugestivamente associada à maturidade sexual de Bertha, que a observa como «(...) a symbol of her own life». Por outro lado, percebe-se que a árvore, assim como o corpo de Bertha, permanece «becalmed against the jade-green sky» (BL: 73). Tal associação só acentua o fato de a protagonista desconhecer o significado de seu «feeling of bliss». É, por isso, relevante aqui a referência à árvore no jardim como uma representação do mito bíblico do Gênesis. De acordo com Patricia Moran,

[...] Mansfield even thematizes the issue of knowability, drawing attention to it by her choice of title (“Where ignorance is bliss, ‘tis folly to be wise”) and by her self-conscious allusions to the Fall: the enclosed garden and the tree whose fruit contained the knowledge of good and evil. That the fruit is a pear rather than an apple underscores the connection between the quest for knowledge and the question of female sexuality: not only is the shape of the pear evocative of the female body, but the word “pear” visually recalls “Pearl”. (Moran 1996: 41)

A observação de Moran acerca do mito é pertinente, pois a subversão proposta por Mansfield – Bertha busca ao longo da narrativa o significado em torno do *conhecimento* de seu desejo por Pearl – surge como uma crítica em torno da organização do discurso patriarcal, que oprime a autonomia do espaço do corpo feminino. Na concepção de Simone de Beauvoir «[...] a civilização patriarcal votou a mulher à castidade; reconhece-se mais ou menos abertamente ao homem o direito à satisfação dos seus desejos sexuais, ao passo que a mulher é confinada ao casamento»

(Beauvoir 2008: 128). Neste sentido, a reflexão de Beauvoir assinala que a divisão dos comportamentos sexuais na sociedade é particularmente alienante para a mulher, na medida em que esta não possui um suporte discursivo para a realização e a compreensão de sua experiência sexual.

Logo, se o padrão da dinâmica dos gêneros entende o gênero masculino enquanto sujeito sexual e o gênero feminino enquanto objeto deste sujeito, Bertha, com o objetivo de conquistar a autonomia de seu desejo, assume, durante a narrativa, o comportamento tipicamente masculino dos sexos, interpretação que a própria protagonista reforça quando revela que «suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun» (BL: 69). O sol, dentro da visão ocidental, tende a ser compreendido enquanto «símbolo da vida, do calor, da luz, da *autoridade*, do sexo masculino e de tudo que irradia» (Chevalier/ Gheerbrant 1982: 613. *Itálico original*). Bertha ainda sorri com «that little air of proprietorship that she always assumed while her women finds were new and mysterious» (BL: 75).

Por outro lado, em contraposição a Bertha, Pearl é investida de qualidades tipicamente femininas:

Came another tiny moment, while they waited, laughing and talking, just a trifle too much at their ease, a trifle too unaware. And then Miss Fulton, all in silver, with a silver fillet binding her pale blonde hair, came in smiling, her head a little on one side.(...)Miss Fulton did not look at her; but then she seldom did look at people directly. Her heavy eyelids lay upon her eyes and the strange half-smile came and went upon her lips as though she lived by listening rather than seeing. But Bertha knew, suddenly, as if the longest, most intimate look had passed between them – as if they had said to each other: "You too?" – that Pearl Fulton, stirring the beautiful red soup in the grey plate, was feeling just what she was feeling. (BL: 75)

Pearl, por sua vez, a partir da impressão subjetiva de Bertha, «[...] live[s] by listening rather than seeing». Aqui, o contraste entre as personagens é marcado especificamente pela dicotomia sujeito e objeto, cuja relação é acentuada primordialmente pelo direcionamento da visão de Bertha sobre Pearl. Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, o sentido da visão é marca essencial na divisão dos padrões que constituem a estrutura dos gêneros. De acordo com Kirby, esta relação pode ser entendida a partir de duas perspectivas:

Two divergent models of the gaze seem to underlie much feminist writing. The first would see it as a kind of projectile: a thing going out from one subject to another and then being reflected back. This figuration constructs the gaze as a detachable property of subjects who exist, complete and already differentiated, outside the gaze's rebounding trajectory; the gaze moves between but has no effect on subjects

who are always-already gendered. The sex of the subjecting looking, and the sex of the subject looked at, determine the gender dynamics of the gaze. (...) In a second, more Foucauldian figuration, we might see the gaze as a plastic medium, a constitutive field itself forming the power differences between subjects. The direction and quality of the gaze determines the gender positionality of the participating *subjects*. In this case, the gaze would be reversible; whoever wields the gaze has power, and thereby turns implicitly “masculine” (Kirby 1996: 126. *Itálico original*).

Observa-se, pois, que, em ambos os casos, o direcionamento da visão é visto na cultura como um atributo pertencente sempre ao sexo masculino, porque, de acordo com os padrões da dinâmica dos gêneros, a mulher é normalmente percebida como o produto do olhar masculino, cuja identidade é constantemente aberta a interpretações. Esta ideia de objeto, que, por extensão, está associada à ideia de posse, é também pertinente no conto através da relação que Mansfield estabelece entre «comida» e «sexualidade», em especial durante o momento em que é servido o jantar na narrativa:

(...)They were dears – dears – and she loved having them there, at her table, and giving them delicious food and wine. In fact, she longed to tell them how delightful they were, and what a decorative group they made, how they seemed to set one another off and how they reminded her of a play by Chekhov!
Harry was enjoying his dinner. It was part of his – well, not his nature, exactly, and certainly not his pose – his – something or other – to talk about food and to glory in his “shameless passion for the white flash of the lobster” and “the green of pistachio ices - green and cold like the eyelids of Egyptian dancers.” (BL: 76)

Há neste fragmento um acentuamento do paradoxo entre Bertha e Harry, pois, durante toda a narrativa, a protagonista dispõe as frutas sobre a mesa, deseja-as, mas não visualizamos Bertha comendo-as. Por outro lado, Harry «enjoy[s] his dinner» e sente prazer em «to talk about food and to glory in his shameless passion for the white flash». Nota-se também que é recorrente no conto a representação do corpo feminino através da comida: Bertha vê a pereira enquanto símbolo da sua vida (BL: 72); Face, uma das convidadas, protesta que, durante sua viagem de comboio até a casa de Bertha «a man simply ate me with its eyes (...) just stared – and bored me through and through» (BL: 73); Eddie Warren interpreta a peça «Love in a False Teeth», citada pelos convidados, como «‘A *dreadful* poem about a *girl* who was *violated* by a beggar *without* a nose in a lit-tle wood...’» (BL: 78. *Itálico original*); por fim, Pearl é representada como «the white flash of the lobster and the green of pistachio ices» (BL: 76). Neste sentido, Moran argumenta que:

The Word in “Bliss” belongs to men. An extraordinarily literary gathering, Bertha’s party consists mostly of male guests’ talking about the avant-garde literature they

write or plan to write: among other texts, they discuss a play called “Love in a False Teeth,” and untitled play they propose naming “Stomach Trouble,” and Bilk’s new poem “Table d’Hôte” (which begins, “Why Must it Always be Tomato Soup?”). As this list suggests, *talking*, *eating*, and *writing* collapse into one another and finally become indistinguishable activities: to eat is to be able to speak. (Moran 1996: 59. Itálico meu).

Assim, é por a palavra pertencer exclusivamente aos homens da narrativa que se constrói o conflito psicológico de Bertha, conflito que se exterioriza através de sintomas de histeria, apontando para a repressão sexual a que é submetido o gênero feminino pelo discurso patriarcal. Mansfield, por sua vez, revela este raciocínio através do espaço psicológico da protagonista, cujo discurso é marcado especificamente pelo uso da interjeição, das reticências e do travessão como forma de acentuar que a organização da linguagem afeta o entendimento da protagonista acerca do desenvolvimento de sua sexualidade. Tal associação é reforçada ainda pelo fato de Bertha tomar para si, como já pudemos afirmar anteriormente, o olhar «masculino» como forma de conseguir a autonomia discursiva de seu desejo. A imposição dos padrões sociais faz com que Bertha, por outro lado, procure o significado de «bliss» através da manifestação do seu inconsciente. É, pois, através do plano da fantasia que Bertha gradativamente tenta decifrar seu sentimento por Pearl:

And still, in the back of her mind, there was the pear tree. It would be silver now, in the light of poor dear Eddie’s moon, silver as Miss Fulton, who sat there turning a tangerine in her slender fingers that were so pale a light seemed to come from them. What she simply couldn’t make out – what was miraculous – was how she should have guessed Miss Fulton’s mood so exactly and so instantly. For she never doubted for a moment that she was right, and yet what had she to go on? Less than nothing. (BL: 76)

Percebe-se que novamente é construído um contraste entre o real e a impressão fantasiosa de Bertha sobre Pearl. Em um momento, a protagonista acredita que ambas dividem o mesmo sentimento: «what was as miraculous – was how she should have guessed Miss Fulton’s mood so exactly and so instantly»; por outro lado, diante da realidade, Bertha prevê que, na verdade, a sua certeza é reduzida a «Less than nothing». Assim, Bertha espera que Pearl ofereça-lhe um sinal: «perhaps she will “give a sing”» (BL: 76). Porém, mais uma vez Bertha calcula suas ações de forma ainda alienada, como confirma a narradora logo em seguida: «What she meant by that she did not know, and what would happen after that she could not imagine» (BL: 76).

Mansfield, progressivamente, constrói o clímax da narrativa ao oscilar entre a realidade e a fantasia. A realização do momento ansiosamente aguardado por Bertha é

acentuado novamente pelo ambiente escuro da casa – «Don't turn up the light for a moment. It is so lovely» (BL: 77) –, realçado em seguida, pela observação de Pearl acerca do jardim:

“Have you a garden?” said the cool, sleepy voice.

This was so exquisite on her part that all Bertha could do was to obey. She crossed the room, pulled the curtains apart, and opened those long windows.

“There!” she breathed.

And the two women stood side by side looking at the slender, flowering tree. Although it was so still it seemed, like the flame of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed - almost to touch the rim of the round, silver moon.

How long did they stand there? Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other perfectly, creatures of another world, and wondering what they were to do in this one with all this blissful treasure that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from their hair and hands?

For ever - for a moment? And did Miss Fulton murmur: “Yes. Just *that*.” Or did Bertha dream it? (BL: 77. *Itálico original*)

A aproximação ao mito bíblico do Gênesis é novamente ressaltada neste fragmento. Bertha, neste sentido, corresponde a uma alusão da figura de Eva na medida em que se deixa seduzir pelo aspecto misterioso de Pearl; esta, ao perguntar sobre a existência do jardim, induz um desejo na protagonista, que se mostra incapaz de resistir-lhe: «all [she] could do was to obey». A árvore, apesar de permanecer «so still», é caracterizada por qualidades fálicas, que, ao pegar fogo, quase toca o brilho da lua. Aqui, a fusão entre o «sol» de Bertha e a «lua» de Pearl reforça a teoria de que o *conhecimento* em torno do desejo dentro da cultura ocidental é especificamente heterossexual.

Judith Neaman observa, seguindo o próprio mito bíblico, que é a serpente que induz o desejo em Eva, que depois deseja Adão. De fato, mais tarde, Bertha percebe que «something strange and almost terrifying darted into [her] mind (...) For the first time in her life, Bertha Young desired her husband» (BL: 78). Ao aproximar os personagens do Gênesis aos de Mansfield, Neaman afirma assim que «[e]nigmatic, dressed in scaly silver, full of whispers and murmurs, Pearl is infinitely tempting. [...] In every possible way, Pearl fulfills the role of the serpent in the garden» (Neaman 1996: 245).

Embora Bertha afirme para si mesma que ela e Pearl dividem, após este momento, um sentimento mútuo – «Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other perfectly» –, tal expectativa é posta em causa pela narradora: «Yes. Just *that*. Or did Bertha dream it?». Posteriormente, ao surpreender-se acerca da descoberta de seu desejo por Harry, ela se pergunta: «Was this what that

feeling of bliss had been leading up to? But then, then -> (p. 79). Mas então porque Harry e não Pearl? Bertha, por sua vez, continuará alienada ao significado de seu sentimento, pois, logo em seguida, a realidade mostra à protagonista que a única coisa que divide com Pearl é o desejo por Harry:

While he looked it up she turned her head towards the hall. And she saw... Harry with Miss Fulton's coat in his arms and Miss Fulton with her back turned to him and her head bent. He tossed the coat away, put his hands on her shoulders and turned her violently to him. His lips said: 'I adore you,' and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her sleepy smile. Harry's nostrils quivered; his lips curled back in a hideous grin while he whispered: 'Tomorrow,' and with her eyelids Miss Fulton said: 'Yes.' (BL: 79-80)

Aqui, em um tom quase animalesco, Harry devora violentamente Pearl, que responde de forma silenciosa e positiva. Bertha, por outro lado, pergunta-se: «'Oh, what is going to happen now?' she cried» (BL: 80). Para Patricia Moran, Mansfield não oferece nenhum reverso satisfatório ao final de «Bliss» (Moran 1996: 40) ao fazer com que Bertha, embora cheia de desejo, permaneça, assim como a pereira, «as lovely as ever as full of flower as still» (BL: 80). Para Moran, a surpresa do adultério na narrativa é irrelevante, uma vez que Bertha permanece ignorante quanto à implicação dos objetos simbólicos que ela utiliza com o objetivo de desvendar o significado do seu desejo (Moran 1996:42), visto que este não será jamais realizado nem por Harry – recodermos que este que afirma, após o seu momento com Pearl: «I'll shut up shop, [said Harry, extravagantly cool and collected»] – nem por Pearl – que responde positivamente à paixão expressa por Harry. Acerca do desejo de Bertha por Harry e Pearl, Moran ressalta que

[...] As Helen E. Nebeker points out, a pear tree in perfect bloom is bisexual (it is also sterile), a characteristic the pear incarnates in its simultaneous suggestion of the female body and male genitals. (Moran 1996: 47)

Este argumento, de fato, pode ser fundamentado a partir de dois momentos da narrativa. Em primeiro lugar, quando Bertha se identifica com Harry e deseja Pearl:

Harry had such a zest for life. Oh, how she appreciated it in him. And his passion for fighting - *for seeking in everything that came up against him another test of his power and of his courage - that, too, she understood*. Even when it made him just occasionally, to other people, who didn't know him well, a little ridiculous perhaps ... For there were moments when he rushed into battle where no battle was ... *She talked and laughed and positively forgot until he had come in (just as she had imagined) that Pearl Fulton had not turned up.* (BL: 75. *Itálico meu*)

Em segundo lugar, após o momento de contemplação do jardim, citado acima, quando Bertha se identifica com Pearl e deseja Harry.

A sexualidade “anormal” de Bertha é, por sua vez, marginal aos acontecimentos do triângulo amoroso na medida em que sua atração por Pearl e por Harry foge aos padrões sexuais do patriarcado, cuja limitação é representada no conto de forma crítica pela observação de Eddie Warren a Bertha acerca do poema «Table d’Hôte»:

‘Here it is’, said Eddie. ‘Why Must it Always be Tomato Soup?’ It’s so *deeply* true, don’t you feel? Tomato soup is so *dreadfully* eternal.’ (BL: 80. Itálico original)

Implicitamente, Mansfield demonstra, ao longo da narrativa, que a centralização da ignorância de Bertha é acentuada, sobretudo, pela forma da organização do espaço discursivo na cultura, uma vez que impede a autonomia e a libertação do espaço do corpo feminino. Tal questão é reproduzida, de acordo com Moran, através da intensa repetição do sintagma «still» na narrativa, sendo este uma referência à inabilidade de Bertha ao uso da linguagem:

«Bliss» inspires a playful, embodied response. But language thwarts the embodied response, by misnaming and outlawing it (“drunk and disordely” is a clumsy phrase as well as a misdemeanor charge), as well as by failing to provide linguistic equivalents that would license “bliss” by permitting its articulation. Language becomes the policing force of an alien “civilization”: self-silencing serves as incarceration, and Bertha falls silent in the prison of her passive body. (Moran 1996: 59)

Assim, a referência à Bíblia no conto é relevante como forma de ressaltar que a punição de Bertha advém da transgressão feminina, cuja representação máxima está na figura de Eva, pois subverte, mesmo que seja de forma inconsciente, o papel único da mulher dentro do paradigma da heterossexualidade compulsória, que, na visão de Mansfield, afeta especificamente a liberdade da experiência sexual da mulher. Embora o conto tenha sido escrito em 1920, esta questão para os movimentos feministas é relevante atualmente porque ainda corresponde a uma visão tipicamente relacionada aos estereótipos da mulher enquanto objeto dentro dos papéis sexuais na cultura.

2.2. «Pictures»

O conto «Pictures» narra um dia comum na vida de Miss Ada Moss, aspirante à cantora que, embora tenha construído ao longo de sua vida uma educação exemplar, enfrenta diversas dificuldades para conseguir sobreviver.

A trajetória de Miss Moss na narrativa situa-se dentro do espaço urbano de Londres, especificamente em Bloomsbury, um bairro cujo ambiente é caracterizado pela sua riqueza em termos sociais e culturais. Porém, este espaço é reconstruído por Mansfield a partir de um conjunto de contrastes, que são revelados pela figura da narradora como forma de apresentar as limitações que Miss Moss enfrenta em sua rotina, oriundas não apenas de sua atual condição social, mas também de sua condição física, resultante de sua avançada idade. Esta perspectiva, por sua vez, é percebida a partir do título do conto: «Pictures» apresenta-se dividido em pequenas “cenas” que descrevem os esforços da protagonista e sua relação com os espaços em que ela tenta se inserir e com os espaços em que ela constrói para si mesma.

Observa-se que a separação descrita por Mansfield oscila dentro da narrativa através de duas perspectivas distintas do mesmo ambiente: em primeiro lugar, Bloomsbury é culturalmente designado enquanto um território de oportunidades para aqueles que perseguem a carreira artística, tal como é o caso de Miss Moss; em segundo lugar, há uma descrição de uma realidade mais pessimista, pois a narradora situa este espaço a partir da exclusão social da protagonista. Este paradoxo é revelado já no início da narrativa através da apresentação da atual condição financeira de Miss Moss, que, apesar de morar em Bloomsbury, não possui dinheiro suficiente para poder comer:

‘Oh, dear,’ thought Miss Moss, ‘I am cold. I wonder why it is that I always wake up so cold in the mornings now. My knees and feet and my back—especially my back; it’s like a sheet of ice. And I always was such a one for being warm in the old days. It’s not as if I was skinny—I’m just the same full figure that I used to be. No, it’s because I don’t have a good hot dinner in the evenings.’

A pageant of Good Hot Dinners passed across the ceiling, each of them accompanied by a bottle of Nourishing Stout. . . .

‘Even if I were to get up now,’ she thought, ‘and have a sensible substantial breakfast...’ A pageant of Sensible Substantial Breakfasts followed the dinners across the ceiling, shepherded by an enormous, white, uncut ham. Miss Moss shuddered and disappeared under the bedclothes. Suddenly, in bounced the landlady. (PIC: 92)

Aqui, ao fantasiar com a comida que “passeia” pelo teto de seu quarto, Miss Moss gradualmente insere-se dentro de um universo de devaneios que se afastam completamente da realidade em que está inserida, pois a personagem reescreve-se num plano em que tenta prever para si mesma um futuro mais otimista. Por outro lado, em contraponto a esta perspectiva, é reforçado, ao longo da narrativa, o poder da *verdadeira* realidade que toma conta da vida de Miss Moss, e de que ela não consegue escapar: neste momento, ela precisa encontrar meios financeiros para, além de poder comer, pagar o aluguel do seu quarto, como se pode observar no seguinte diálogo com Minnie, a senhoria:

‘(...) Many is the lady in my place as would have done it for you and have been within her rights. For things can’t go on like this, Miss Moss, no indeed they can’t. What with week in week out and first you’ve got it and then you haven’t, and then it’s another letter lost in the post or another manager down at Brighton but will be back on Tuesday for certain – I’m fair sick and tired and I won’t stand it no more. Why should I, Miss Moss, I ask you, at a time like this, with prices flying up in the air and my poor dear lad in France? My sister Eliza was only saying to me yesterday – ‘Minnie,’ she says, ‘you’re too soft-hearted. You could have let that room time and time again,’ says she, ‘and if people won’t look after themselves in times like these, nobody else will,’ she says. ‘She may have had a College eddication and sung in West End concerts,’ says she, ‘but if your Lizzie says what’s true,’ she says, ‘and she’s washing her own wovens and drying them on the towel rail, it’s easy to see where the finger’s pointing. And it’s high time you had done with it,’ says she.’ (PIC: 92-93)

A sociedade em que Miss Moss vive é caracterizada, sobretudo, pelo abandono social e físico do sujeito dentro deste cenário urbano, fato devidamente ressaltado pela frieza de Minnie para com a protagonista: «and if people won’t look after themselves in times like these, nobody else will». Entretanto, mesmo atordoada pela grosseria da senhoria, Miss Moss aparece, em seguida, empenhada em tentar conquistar o emprego que tanto deseja: «[w]ell, old girl, she murmured, you’re up against this time, and no mistake [...] No, you get dressed and go out try your luck – that’s what you’ve got to do» (PIC: 94). Contudo, quando a protagonista prepara-se para seguir entre os espaços da cidade, ao mirar-se no espelho, este retorna-lhe uma imagem de reprovação: «But the person in the glass made an ungly face at her» (PIC: 94).

A inserção do espelho exerce uma forte dimensão simbólica na narrativa, uma vez que uma de suas funções está em refletir a “verdade”.⁶ Fátima Vieira observa que «o espelho mostra à protagonista de “Pictures” sua imagem objectiva, ou melhor, a que

⁶ De acordo com o *Dicionário de Simbolos* de Chevalier e Gheerbrant: «Que reflecte o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência» (Chevalier/Gheerbrant 1982: 300).

a sociedade tem dela: a voz do espelho (ou, neste caso, a imagem valorativa) emite os seus juízos pautando-se por conceitos que emanam de uma sociedade eminentemente patriarcal» (Vieira 1991: 68). O espelho representa, neste sentido, a concepção ideal em torno de um modelo de sujeito que é culturalmente fixado na sociedade, que se distancia, como podemos observar, do padrão físico em que Miss Moss é caracterizada:

Ten minutes later, a stout lady in blue serge, with a bunch of artificial "parmas" at her bosom, a black hat covered with purple pansies, white gloves, boots with white uppers, and a vanity bag containing one and three, sang in a low contralto voice: Sweet-heart, remember when days are forlorn
It al-ways is dar-kest before the dawn. (PIC: 94)

A descrição da personagem cumpre papel fundamental na narrativa, uma vez que é através do espaço do corpo de Miss Moss que se transcreve sua exclusão social. Este fato é especialmente revelado durante os momentos em que a protagonista se desloca pelas ruas de Bloomsbury, quando sofre, por exemplo, uma agressão verbal e psicológica por causa de sua aparência física: «'[l]ook out, Fattie; don't go to sleep!' yelled a taxi driver. She pretended not to hear» (PIC: 95). Posteriormente, o desprezo da sociedade em relação à protagonista é constantemente reconfirmado através de suas interações com outras personagens femininas que também buscam a carreira artística; estas, por sua vez, são jovens e belas, em oposição a Miss Moss, criando, assim, um abismo cada vez maior entre a protagonista e a sua chance de conseguir se firmar como cantora:

A dark mournful girl touched Miss Moss on the arm.
'I just missed a lovely job yesterday,' she said. 'Six weeks in the provinces and then the West End. The manager said I would have got it for certain if only I'd been robust enough. He said if my figure had been fuller, the part was made for me.' She stared at Miss Moss, and the dirty dark red rose under the brim of her hat looked, somehow, as though it shared the blow with her, and was crushed, too.
'Oh, dear, that was hard lines,' said Miss Moss trying to appear indifferent. 'What was it—if I may ask?'
But the dark, mournful girl saw through her and a gleam of spite came into her heavy eyes.
'Oh, no good to you, my dear,' said she. 'He wanted someone young, you know—a dark Spanish type—my style, but more figure, that was all.' (PIC: 96)

Destaca-se, sobretudo, nestas relações, a dicotomia “velho” e “novo”, sendo o primeiro – representado por Miss Moss – totalmente desvalorizado no meio social. Esta perspectiva é, por sua vez, reforçada pela descrição do cenário urbano de Bloomsbury, onde prevalece um ambiente de desprezo e abandono:

There were grey crabs all the way down the street slopping water over grey stone steps. With his strange, hawking cry and the jangle of the cans the milk boy went his rounds. Outside Brittweiler's Swiss House he made a splash, and an old brown cat without a tail appeared from nowhere, and began greedily and silently drinking up the spill. It gave Miss Moss a queer feeling to watch – a sinking – as you might say. (PIC: 94)

Observa-se neste fragmento que a repetição do sintagma «grey» e a inserção de um gato deformado e faminto no cenário reforçam cada vez mais o posicionamento de Miss Moss neste espaço: a figura do gato pode ser entendida como uma referência metafórica ao espaço do seu corpo, que, sendo velho e gordo, dificilmente conseguirá obter êxito neste meio social. A previsão deste futuro pessimista para a protagonista é projetado pelo seu encontro visual com o gato, que a faz sentir-se estranha quando ele bebe o leite derramado na calçada. Esse fato é revelado especialmente pela observação da narradora quando menciona: «It gave Miss Moss a queer feeling to watch – a sinking – as you might say». O uso do verbo «to sink» neste fragmento vem, portanto, confirmar o fracasso que é a vida da protagonista.⁷

Outro elemento que acentua a exclusão da personagem é o fato de ela possuir uma visão inocente sobre a vida, em contraste com a sua já madura idade: é perceptível que Miss Moss idealiza um universo à parte da realidade à sua volta. A manifestação de suas fantasias é representada a partir de uma série de diálogos em que ela valoriza suas capacidades artísticas apesar da indiferença das outras personagens:

‘I had a splendid education at the College of Music,’ said Miss Moss, ‘and I got my silver medal for singing. I’ve often sung at West End Concerts. But I thought, for a change, I’d try my luck...
‘Yes, it’s *like* that, isn’t it, dear?’ said the baby. (PIC: 97. *Itálico original*)

Entretanto, este universo em que Miss Moss procura se inserir é gradualmente desfeito pelo mundo real à sua volta. O último café em que procura emprego, por exemplo, submete suas funcionárias a uma série de exigências impossíveis para a idade da personagem: «[c]an you aviate-high-dive-drive a car-buck-jump-shoot?» (PIC: 98). Assim, o sucessivo número de decepções acaba por implodir suas esperanças de adentrar o meio artístico: «‘[w]ell, that’s over,’ she sighed» (PIC: 98). O futuro que se constrói para a personagem é, pois, determinado por uma única opção: a prostituição.

⁷ Para Fátima Vieira, a imagem do gato está relacionada não diretamente à protagonista, mas aos homens a quem oferecerá favores sexuais em troca de sua sobrevivência: «[Miss Moss] não é senão uma “garrafa partida” [...] cujo leite derramado (os seus préstimos sexuais) será aproveitado por um gato velho e sem cauda (os seus clientes, homens velhos e fisicamente decadentes, como ela)» (Vieira 1991: 70).

Este fato vem anunciado logo a seguir, quando ela avista o «Café de Madrid», cujo espaço é também destinado à troca de favores sexuais:

What was the big building opposite – the Café de Madrid? My goodness, what a smack that little child came down! Poor little mite! Never mind – up again... By eight o'clock tonight... Café de Madrid. 'I could just go in and sit there and have a coffee, that's all,' thought Miss Moss. 'It's such a place for artists too... Why should I feel nervous? It's not nervousness. Why shouldn't I go to the Café de Madrid? I'm a respectable woman – I'm a contralto singer. And I'm only trembling because I've had nothing to eat today... 'A nice little piece of evidence, *my lady*'... Very well, Mrs. Pine. Café de Madrid. They have concerts there in the evenings... 'Why don't they begin?' The contralto has not arrived... 'Excuse me, I happen to be a contralto; I have sung that music many times.' (PIC: 98. Itálico original)

Embora a protagonista saiba o que acontece dentro deste espaço, ela ainda não deixa de idealizar uma última esperança, ao observar que o «Café de Madrid» – que mais se assemelha de fato a um bordel –, também reserva um espaço para receber artistas. Miss Moss ainda teme que poderá perder o “respeito” da sociedade, espécie de última ilusão a protegê-la do fato de que, na verdade, esta mesma sociedade continuamente a desvalorizou durante toda a narrativa. No entanto, é apenas quando decide adentrar o café que surge sua única chance de poder sobreviver:

It was almost dark in the café. Men, palms, red plush seats, white marble tables, waiters in aprons, Miss Moss walked through them all. Hardly had she sat down when a very stout gentleman wearing a very small hat that floated on the top of his head like a little yacht flopped into the chair opposite hers. 'Good evening!' said he. Miss Moss said, in her cheerful way: 'Good evening!' 'Fine evening,' said the stout gentleman. 'Yes, very fine. Quite a treat, isn't it?' said she. He crooked a sausage finger at the waiter – 'Bring me a large whisky' – and turned to Miss Moss. 'What's yours?' 'Well, I think I'll take a brandy if it's all the same.' [...]

The stout gentleman considered her, drumming with her fingers on the table. 'I like 'em firm and well covered,' said he. Miss Moss, to her surprise, gave a loud snigger. Five minutes later the stout gentleman heaved himself up. 'Well, am I goin' your way, or are you comin' mine?' he asked. 'I'll come with you, if it's all the same,' said Miss Moss. And she sailed after the little yacht out of the café. (PIC: 98-99)

Ao contrário do que acontece em sua passagem pelos outros cafés da cidade, neste café Miss Moss é imediatamente notada por um homem que possui um aspecto físico semelhante ao seu: «a very stout gentleman wearing a very small hat that floated on the top of his head». O personagem masculino, tal como Miss Moss, destaca-se aqui pelo seu excesso de peso e também pela forma como caracteriza o espaço do seu corpo:

o pequeno chapéu sob sua cabeça o torna ridículo até para a protagonista, que ri com desprezo da forma como homem se expressa: « ‘I like ‘em firm and well covered,’ said he. Miss Moss, to her surprised, gave a loud snigger». A associação entre os personagens revela uma importante função do «Café de Madrid» no espaço em que se localiza a narrativa: é este ambiente que abriga os indivíduos marginalizados pelo meio social de Bloomsbury. Neste sentido, ao encontrar-se desprovida de qualquer outra oportunidade de caráter artístico, Miss Moss aceita a proposta do homem de forma natural: «‘I’ll come with you if it’s all the same,’ said Miss Moss. And she sailed after the little yacht out of the café».

Embora o desfecho do conto não revele o futuro da protagonista, podemos inferir que Miss Moss encontrará sua sobrevivência na troca de favores sexuais. Esta situação não é decerto ideal para a protagonista, uma vez que ela dedicou-se a vida toda a tentar construir sua carreira enquanto cantora. Neste sentido, o uso do espaço do corpo de Miss Moss enquanto meio de sustento revela uma crítica social sobre as imposições culturais acerca da tentativa de emancipação feminina, que novamente são observadas dentro da ficção de Mansfield enquanto fracasso vivido pelas mulheres.

De forma a situar a relação da protagonista com a sociedade, o espaço do bordel, representado pelo «Café de Madrid», centraliza dentro da narrativa a separação entre indivíduos que são posicionados nas margens ou nos centros do cenário urbano de Bloomsbury, constituindo-se, em particular, como o destino final dos rejeitados. Por outro lado, a inserção deste tipo de espaço no conto está relacionada ainda com outra perspectiva, uma vez que é através da dinâmica que acontece dentro do espaço do bordel que se valoriza a percepção do indivíduo que é excluído pela sociedade, representado aqui pela protagonista de «Pictures».

Uma interessante perspectiva para o significado do bordel na narrativa encontra-se nas formulações teóricas do filósofo francês Michel Foucault acerca da organização do espaço dentro da sociedade. Segundo Foucault, o espaço em que vivemos, onde nossa história e o tempo ocorrem, é, em sua natureza, um espaço heterogêneo. Em outras palavras, não vivemos dentro de uma espécie de vácuo no qual podemos posicionar as coisas e os indivíduos; na verdade, situamo-nos dentro de uma série de relações que têm a capacidade também de delinear diversos outros espaços. (Foucault 2000: 178). Em «Different Spaces», Foucault concentra-se em uma análise particular de

um tipo especial de espaço, a que ele chama de «heterotopia». Os espaços heterotópicos têm como função inicial representar, contestar e inverter outros espaços que socialmente estão distribuídos na sociedade. Segundo o autor, as heterotopias localizam-se fora de todos os outros lugares, embora seja possível indicar suas localizações dentro da realidade (*ibidem*). Foucault menciona, entre seus exemplos, que o bordel é por excelência um tipo de espaço heterotópico, pois uma de suas funções está em representar uma ruptura da ordem da sociedade na medida em que este tipo de espaço revela outras formas de se estabelecer esta mesma ordem (*ibidem*).⁸

Se tivermos em conta o conceito de heterotopia tal como foi definido por Foucault, o espaço do bordel existe, portanto, com o objetivo de se criar um espaço de ilusão que apresenta, em sua estrutura, outras formas de se representar os espaços reais que permeiam a sociedade. Explica o filósofo:

[...] the heterotopias have the role of creating a space of illusion that denounces all real space, all real emplacements within which human life is partitioned off, has been even more illusory. Perhaps it is this role that was played for a long time by those famous brothels which we are now deprived of. (Foucault 2000: 184)

Neste sentido, observa-se que o bordel presente no conto «Pictures» revela, além de uma transgressão em relação à moral do indivíduo, outra função ainda mais particular: este espaço não apresenta qualquer tipo de imposição ao espaço do corpo dos sujeitos que o frequentam. Há primordialmente uma crítica ao modelo ideal que se estabeleceu ao padrão dos corpos físicos das personagens; estes, para Mansfield, apresentam-se de forma artificial, pois todos eles, excluindo a protagonista, comportam-se do mesmo jeito, quer sejam homens, quer sejam mulheres:

That was one thing about Beit and Bithems; it was lively. You walked into the waiting-room, into a great buzz of conversation, and there was everybody. The early ones sat in the chairs and the later ones sat on the early one's laps, while the gentlemen leaned negligently against the walls or preened themselves in front of the admiring ladies.

(...)

'Mr. Bithem here yet?' asked Miss Moss, taking out an old dead powder-puff and powdering her nose mauve.

'Oh, yes, dear,' cried the chorus. 'He's been here for ages. We've been waiting here for more than an hour.'

⁸ Acerca deste assunto, Kevin Hetherington refere que os espaços heterotópicos, por promoverem primordialmente uma ruptura da ordem social, localizam-se especialmente às margens da sociedade, pois estes espaços promovem um determinado limite de experiências que são geralmente associadas à liberdade proporcionada pela loucura, pelo desejo sexual e pela morte, práticas que são culturalmente transgressivas (Hetherington 1997: 40-6).

‘Dear me!’ said Miss Moss. ‘Anything doing, do you think?’
‘Oh, a few jobs going for South Africa,’ said young Mr. Clayton. ‘Hundred and fifty a week for two years, you know.’
‘Oh!’ cried the chorus. ‘You *are* weird, Mr. Clayton. Isn’t he a *cure*? Isn’t he a *scream*, dear? Oh, Mr. Clayton, you do make me laugh. Isn’t he a *comic*?’ (PIC: 96. Itálico original)

Deste modo, o aspecto que é mais ressaltado no conto não é o fato de a protagonista ter de recorrer à prostituição como forma de sobrevivência; o que é mesmo central em «Pictures» é a revelação da crueldade da sociedade como resposta aos desejos de Miss Moss de tornar-se artista. O espaço heterotópico do bordel, segundo a perspectiva de Foucault, representa no conto exatamente a forma como esta sociedade se encontra devidamente (des)organizada, na medida em que a realidade proposta por Mansfield na narrativa apresenta-se, como pudemos observar, da pior maneira possível.

CAPÍTULO III – Os Espaços do Casamento e da Maternidade

*Was not the world a vast prison, and the
women born slaves?*
Mary Wollstonecraft, s/d.

Os contos que fazem parte da obra *In a German Pension* centralizam-se em temas que descrevem a condição feminina a partir das instituições sociais do casamento e da maternidade. A atribuição destas duas funções à mulher é explorada neste capítulo a partir da análise dos contos «Frau Brechenmacher Attends a Wedding» e «The Child-Who-Was-Tired», cujos enredos salientam a contínua opressão a que são submetidas suas protagonistas. Em ambas as histórias, a obrigatoriedade da vida doméstica é primordialmente revelada como um fardo pesado à existência feminina, sugando-lhes não apenas suas energias, mas também qualquer esperança de viverem uma realidade mais positiva e independente.

Deste modo, as análises que se apresentam a seguir enfatizam em particular a relação das protagonistas com a rotina doméstica: de que forma elas se encontram inseridas nos espaços que lhes são designados e como percebem a ausência de outros espaços em suas vidas.

3.1. «Frau Brechenmacher Attends a Wedding»

Entre os contos que compõem as histórias do ciclo alemão, podemos observar que «Frau Brechenmacher Attends a Wedding» contém uma das mais apuradas críticas sociais em relação à posição da mulher na sociedade. A narrativa subverte o significado

cultural que existe por detrás das instituições do casamento e da maternidade na medida em que estas, na visão de Mansfield, contribuem somente para o declínio físico (neste caso, o espaço do corpo), social e psicológico das personagens femininas.

É importante, pois, que este fato seja revelado especialmente através do olhar subjetivo da protagonista, pois é através dela que se elabora uma visão crítica das consequências da construção da família para a vida da mulher. Esta perspectiva nos é apresentada na medida em que Frau Brechenmacher analisa a sua própria experiência pessoal a partir do inevitável futuro que vê reservado para a personagem Theresa, a noiva do casamento em que ocorre toda a ação do conto, que claramente não deseja se casar.

Neste sentido, a narrativa introduz desde o início a ideia de que a rotina de Frau Brechenmacher é marcada por atividades que exigem bastante sacrifício da protagonista: ao preparar-se para ir à festa de casamento, por exemplo, Frau deve, além de cuidar dos seis filhos, preparar a roupa do marido enquanto tenta ela mesma se vestir:

Getting ready was a terrible business. After supper Frau Brechenmacher packed four of the five babies to bed, allowing Rosa to stay with her and help to polish the buttons of Herr Brechenmacher's uniform. Then she ran over his best shirt with a hot iron, polished his boots, and put a stitch or two into his black satin necktie. (FBAW: 600)

Embora o espaço do lar, como já afirmamos anteriormente, seja culturalmente um domínio social e físico do feminino, este, por sua vez, apresenta-se no conto como um ambiente extremamente opressor em relação à vida das personagens femininas, pois é neste espaço que a figura masculina – o marido de Frau – impõe uma atitude dominadora. Herr Brechenmacher é simplesmente designado como «the father», quer seja pela sua esposa, quer seja pela filha mais velha, Rosa, que está a ajudar a mãe. Neste sentido, o distanciamento da figura masculina aqui apresentada gradualmente reforça a frieza com que se constitui o seio familiar da cultura alemã:

'Now, then, where are my clothes?' cried Herr Brechenmacher, hanging his empty letter-bag behind the door and stamping the snow out of his boots. 'Nothing ready, of course, and everybody at the wedding by this time. I heard the music as I passed. What are you doing? You're not dressed. You can't go like that.'
[...]
'Nu,' said the Herr, 'there isn't room to turn. I want the light. You go and dress in the passage.' (FBAW: 600-601)

Observa-se neste fragmento que a autoridade do pai concede-lhe o poder de decidir a divisão dos espaços da casa. Frau, neste sentido, como a narradora vem

ressaltar a seguir, só pode ocupar espaços que são designadamente escuros: «[d]ressing in the dark was nothing to Frau Brechenmacher» (FBAW: 601). Entretanto, percebe-se, implicitamente, que, por detrás do “poder” exercido por Herr Brechenmacher existe um homem que se sente psicologicamente inseguro, uma vez que necessita saber o que Frau pensa dele:⁹

‘How do I look?’

‘Wonderful,’ replied the little Frau, straining at the waist buckle and giving him a little pull here, a little tug there. ‘Rosa, come and look at your father.’ (FBAW: 601)

A protagonista é, pois, descrita pela sua “pequenez” no relacionamento que tem com o marido. Este desequilíbrio entre homens e mulheres é gradualmente elaborado na narrativa através da descrição do espaço social da festa de casamento. Observa-se que, no salão onde a festa acontece, a relação entre os gêneros é enfatizada especialmente através do espaço do corpo, uma vez que a liberdade que os maridos possuem contrasta com a privação das mulheres. Esta perspectiva é enfatizada pela forma como os homens se expressam no ambiente festivo, afirmando sua liberdade corporal pelo uso da bebida, dentro de um espaço que, embora seja aberto a todos, acaba por ser dominado somente por eles: «in the hall the landlord voiced his superiority by bullying the waitresses» (FBAW: 601). Os homens, portanto, não exercem sua superioridade somente dentro do espaço da casa, mas sentem-se livres também para abusar de seu poder com as mulheres em outros espaços sociais.

É através da festa de casamento que se observa a distinção das realidades entre as personagens masculinas e femininas dentro da narrativa, pois este espaço social enfatiza, sobretudo, a condição da mulher nesta sociedade. Embora as festividades do matrimônio simbolizem a alegria da união de um casal, o que prevalece no conto é uma subversão desta forma de celebração na medida em que a narradora implicitamente constrói uma divisão entre as perspectivas dos homens e das mulheres na festa. É particularmente significativa a oscilação de humor entre os convidados, revelando diferentes contornos dentro do espaço físico do salão:

[...] Beautiful indeed was the *Festsaal*. Three long tables were grouped at one end, the remainder of the floor space cleared for dancing. Oil lamps, hanging from the ceiling, shed a

⁹ Segundo Fátima Vieira, esta perspectiva constitui uma das principais ironias presentes no conto: «Frau Brechenmacher submete-se, porque tem medo, a um homem que, em termos emocionais, é tão ou mais frágil do que ela, e que necessita recorrer à sua superioridade física para se impor, ocultando assim a sua debilidade e carência de afectividade» (Vieira 1991: 199-120).

warm, bright light on the walls decorated with paper flowers and garlands; shed a warmer, brighter light on the red faces of the guests in their best clothes.

[...]

Frau Brechenmacher turned round and looked towards the bride's mother. She never took her eyes off her daughter, but wrinkled her brown forehead like an old monkey, and nodded now and again very solemnly. Her hands shook as she raised her beer mug, and when she had drunk she spat on the floor and savagely wiped her mouth with her sleeve.

[...]

'Cheer up, old woman,' shouted her husband, digging her in the ribs; 'this isn't Theresa's funeral.' He winked at the guests, who broke into loud laughter. (FBAW: 602-603. *Itálico original*)

Percebe-se, a partir do fragmento acima, que, para as personagens femininas – neste caso, a mãe da noiva – não há nada para celebrar: o casamento da filha simboliza, para ela, uma morte física e social da mulher. Este fato é, por sua vez, revelado através do comportamento físico e emocional que prevalece no espaço do corpo de Theresa, a noiva: «The three woman sat and stared at the bride, who remained very still, with a little vacant smile on her lips, only her eyes shifting uneasily from side to side» (FBAW: 603). A paralisação física de Theresa corresponde ao fato de ter de casar por obrigação, situação sugerida no conto como uma forma de punir a noiva pelo de seu comportamento “selvagem” na juventude, que acabou resultando numa gravidez indesejada:

'She can't forget how wild Theresa has been,' said Frau Ledermann. 'Who could – with the child there? I heard that last Sunday evening Theresa had hysterics and said that she would not marry this man. They had to get the priest to her.'

'Where is the other one?' asked Frau Brechenmacher. 'Why didn't he marry her?' The woman shrugged her shoulders.

'Gone – disappeared. He was a traveller, and only stayed at their house two nights. He was selling shirt buttons – I bought some myself, and they were beautiful shirt buttons – but what a pig of a fellow! I can't think what he saw in such a plain girl – but you never know. Her mother says she's been like fire ever since she was sixteen!' (FBAW: 603)

O papel da noiva na narrativa simboliza ainda o futuro de todas as mulheres nesta sociedade: a história que se construirá na vida de Theresa é semelhante à experiência de todas as outras personagens femininas, que reconhecem o matrimônio como o verdadeiro fardo da vida da mulher: «Ah, every wife has her cross» (FBAW: 603). A celebração do casamento é inferida, de acordo com Vieira, como um verdadeiro ritual de sacrifício, representado a partir do espaço do corpo da noiva, metaforizado através da imagem do bolo que deve ser servido ao marido (Vieira 1991: 118):

At the head of the centre table sat the bride and bridegroom, she in a white dress trimmed with stripes and bows of coloured ribbon, giving her the appearance of an iced cake all ready to be cut and served in neat little pieces to the bridegroom beside

her, who wore a suit of white clothes much too large for him and a white silk tie that rose half way up his collar. (FBAW: 602)

Embora a rotina da mulher casada no conto seja comum a todas as personagens femininas presentes na festa, observa-se que nenhuma delas – à exceção da protagonista – consegue ser solidária com a atual situação de Theresa. Na verdade, a noiva é retratada a partir de uma sucessão de críticas às suas atitudes do passado:

‘And such a wedding is this,’ cried Frau Ledermann, who sat on the other side of Frau Brechenmacher. ‘Fancy Theresa bringing that child with her. It’s her own child, you know, my dear, and it’s going to live with them. That’s what I call a sin against the Church for a free-born child to attend its own mother’s wedding.’
[...]
‘That’s not how a wedding should be,’ she said; ‘it’s not religious to love two men.’
(FBAW: 602-603)

Frau Brechenmacher é a única que não está alienada diante da aflição da noiva, pois a protagonista compreende que a mesma rotina que compartilha com Herr Brechenmacher se consumará na vida de Theresa.

À medida que progridem os acontecimentos da festa, ambas as personagens são simbolicamente aproximadas uma da outra. Esta relação é revelada numa cena que merece especial atenção:

‘There’s going to be a presentation now – your man has to speak.’
[...]
Herr Brechenmacher alone remained standing – he held in his hands a big silver coffee-pot. Everybody laughed at his speech, except the Frau; everybody roared at his grimaces, and at the way he carried the coffee-pot to the bridal pair, as if it were a baby he was holding.
She lifted the lid, peeped in, then shut it down with a little scream and sat biting her lips. The bridegroom wrenched the pot away from her and drew forth a baby’s bottle and two little cradles holding china dolls. As he handled these treasures before Theresa the hot room seemed to heave and sway with laughter.
Frau Brechenmacher did not think it funny. She stared round at the laughing faces, and suddenly they all seemed strange to her. She wanted to go home and never ever come out again. She imagined that all these people were laughing at her, more people than there were in the room even – all laughing at her because they were so much stronger than she was. (FBAW: 604)

Percebe-se, a partir do fragmento acima, que a união simbólica de Frau e Theresa afasta-as da realidade em seu redor. Com a perspectiva narrativa centralizada sobre as emoções da protagonista, o discurso de Herr Brechenmacher e o modo como entrega aos noivos os tesouros do matrimônio («treasures») – que aqui reforçam o único destino da noiva: ter mais filhos – é percebido por Frau como uma forma de ridicularização: «She imagined that all these people were laughing at her». Neste momento de fantasia,

Frau Brechenmacher é implicitamente deslocada para a posição da noiva, que nada pode fazer por se sentir fisicamente paralisada. Ambas, então, tornam-se uma só, pois agora dividem o mesmo sofrimento.

O discurso proferido por Herr Brechenmacher acaba por exercer na narrativa outra função: é através deste momento que Frau se auto-conscientiza acerca de sua vida. Contudo, esta revelação não é compreendida pela protagonista como uma forma de libertação; tal fato, pelo contrário, só reforça cada vez mais o quanto sente-se aprisionada: «-all laughing at her because they were so much stronger than she was».

Neste sentido, a contínua observação que Frau faz da festa de casamento a direciona para outro espaço: o de suas memórias, onde se encontra a recordação da noite de núpcias da protagonista. Há a descrição de uma experiência traumática, uma vez que a narradora reforça cada vez mais o caráter animalesco presente em Herr Brechenmacher: «Herr Brechenmacher broke the bread into his plate [...] [He] yawned and stretched himself, and looked up at her, grinning» (FBAW: 605).

O comportamento de Herr Brechenmacher figura-se, portanto, como uma atitude comum a todas as personagens masculinas do conto. Neste sentido, Fátima Vieira afirma que «[o] papel preponderante do homem na vida do casal é focado de forma agressiva, enfatizando a violação física e psicológica da mulher» (Vieira 1991: 116). Este fato é ressaltado na cena a seguir, na qual Herr Brechenmacher recorda-se de sua primeira noite com sua esposa:

‘Remember the night we come home? You were an innocent one, you were.’
‘Get a long! Such a time ago I forget.’ Well she remembered.
‘Such a clout on the ear as you gave me...But soon I taught you.’
‘Oh, don’t start talking. You’ve too much beer. Come to bed.’
He tilted back in his chair, chuckling with laughter.
‘That’s not what you said to me that night. God, the trouble you gave me!’ (FBAW: 605)

Aqui, a revelação de que o marido conseguiu se impor e dominar a protagonista – «[but] soon I taught you» – vem reforçar novamente que a dinâmica entre os casais presentes no conto é baseada, sobretudo, na dominação das personagens femininas através de um autoritarismo masculino. A violação do espaço do corpo das mulheres não é somente uma realidade que se apresenta durante a noite de núpcias, mas, na verdade, faz parte da rotina dos casais:

Then even the memory of the wedding faded quite. She lay down on the bed and put her arm across her face like a child who expected to be hurt as Herr Brechenmacher lurched in. (FBAW: 605)

A instituição social do casamento é apontada no conto como uma herança cultural que subjuga e enfraquece a mulher, uma vez que Frau sente-se totalmente fragilizada diante do poder físico do marido. Embora não haja qualquer expectativa de vir a libertar-se de sua condição, a protagonista tenta distanciar sua filha mais velha, Rosa, dos papéis que futuramente a sociedade irá obrigá-la a cumprir. Embora aos nove anos de idade Rosa sintasse-se madura para exercer estas funções, ela é orientada por Frau a especificamente não tocar no candeeiro:

‘Now, mind, you must look after the children and not sit up later until half-past eight, and not touch the lamp – you know what will happen if you do.’
‘Yes, Mamma,’ said Rosa, who was nine and felt old enough to manage a thousand lamps. ‘But let me stay up – the “Bub” may wake and want some milk.’ (FBAW: 600)

O candeeiro, segundo Fátima Vieira, é simbolicamente situado no conto enquanto metáfora do conhecimento, que, neste caso, representa as obrigações que a mulher deve exercer na sociedade. Entretanto, apesar dos esforços da protagonista, Rosa inevitavelmente terá o mesmo destino de toda mulher. Vieira aponta ainda que é através da relação entre Frau e Rosa que «é evocado o ciclo da vida e a inevitabilidade do destino da mulher; ambas são representantes de diferentes estádios de um caminho sem desvios, onde o casamento surge como marco determinante da irreversibilidade» (Vieira 1991: 118). Este argumento é confirmado quando Frau oferece seu xale à filha em troca do candeeiro, e esta atitude, segundo a narradora, surge como uma imensa satisfação pessoal à Rosa: «After all, she reflected, if she had to go to bed at half past eight she would keep the shawl on. Wich resolution comforted her absolutely» (FBAW: 600).

A centralização de temas que descrevem a dinâmica do casamento cumpre ainda outro papel importante para a narrativa: é através destas regras sociais que se observa uma intensa vitimização das personagens femininas. A condição destas mulheres pode ser observada pela forma como interagem com os ambientes ao seu redor: podemos afirmar que não há praticamente nenhum espaço reservado à protagonista, pois Frau encontra-se marginalizada em todos os ambientes em que deseja participar. Ao tornar-se “refém” do poder absoluto, ela não consegue ter controle de sua vida, pois não lhe é

permitido transitar livremente no domínio privado de sua casa e não pode participar, igualmente, dos ambientes públicos sem a autorização de seu marido:

She had not been out of the house for weeks past, and the day had so flurried her that she felt muddle and stupid – felt that Rosa had pushed her out of the house and her man was running away from her. (FBAW: 601)

Porém, observa-se que o espaço mais relevante presente nesta relação é o espaço do corpo, uma vez que este configura-se como território de dominação e violência pelo poder masculino. Dentro da narrativa, o desequilíbrio dos papéis exercidos por homens e mulheres vai ainda mais além: à mulher não é somente proibida qualquer manifestação livre do espaço do corpo, mas observa-se também que sua subjetividade é totalmente oprimida na medida em que exerce somente os desejos ou as ordens proferidas pelo marido. Neste sentido, é continuamente negada à protagonista qualquer manifestação que expresse a sua vontade: «‘Wait, wait!’ she cried. ‘No, I’ll get my feet dump – you hurry.’»

Como lembra Simone de Beauvoir, a instituição social do casamento representa duas realidades distintas para o homem e para a mulher. Neste caso, a mulher constitui-se como um sujeito socialmente “inexistente” na medida em que «o homem é um indivíduo autônomo e completo; é encarado antes de tudo como produtor e a sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade» (Beauvoir 2008: 190). Desta forma, o exercício das funções que a mulher cumpre dentro do espaço privado, embora seja, na grande parte das vezes, mais exaustivo do que o do homem, é ainda culturalmente desvalorizado.

A exposição da experiência feminina em «Frau Brechenmacher Attends a Wedding» revela que a condição da mulher é marcada, na ficção de Mansfield, pelo seu aprisionamento físico, social e emocional dentro do casamento. Por outro lado, a vitimização de Frau Brechenmacher assume o fortalecimento da perspectiva feminina através de fortes críticas sociais que evidenciam, sobretudo, a desigualdade promovida pela distribuição de funções que a dinâmica dos gêneros exerce na cultura. O posicionamento crítico da protagonista, no entanto, não lhe permite – como é comum na obra da escritora neozelandesa – encontrar um caminho que a liberte de sua situação.

3.2. «The Child-Who-Was-Tired»

O conto «The Child-Who-Was-Tired» retrata a dura rotina presente na vida de sua protagonista, que, embora seja ainda uma criança, é responsável pelo cumprimento de todas as tarefas domésticas do espaço em que vive. Entretanto, o peso excessivo de suas obrigações e a constante violência de que é vítima por parte de sua patroa culminam em seu desgaste emocional, levando-a a matar o bebê da família, de quem deveria cuidar.

Patrícia Moran observa que há, na ficção de Mansfield, uma preocupação recorrente em relação a temas que refletem o sufocamento da mulher diante da obrigação em cumprir o papel maternal, demonstrando, sobretudo, um desejo de libertação e independência por parte das protagonistas (Moran 1996: 99-100). O desvendar desta outra forma de situar a perspectiva da mulher acerca de suas funções na sociedade patriarcal anuncia novamente uma forte crítica social de cunho feminista, o que, na data em que estes contos foram publicados (1911), pode ser considerado inovador.

Em «The Child-Who-Was-Tired», é focalizada especificamente a discrepância que existe entre a maturidade física da protagonista e as responsabilidades maternas que é obrigada a assumir, encarando, por conta disso, com ódio e horror o seu relacionamento com as crianças de quem deve cuidar. Este fato a distancia, por exemplo, da personagem Rosa, do conto «Frau Brechenmacher Attends a Wedding». Para além do tema da maternidade, é abordado também o tema da separação de classes sociais, uma vez que a protagonista do presente conto em estudo é a serviçal da família e, por isso, é intensamente explorada pelos donos da casa. Desta forma, Mansfield novamente constrói uma separação entre a realidade e o universo subjetivo da personagem feminina, sendo a oscilação entre sonho e realidade muitas vezes responsável por revelar uma tentativa de fuga de sua rotina miserável. Entretanto, percebe-se que suas fantasias são bruscamente interrompidas pela autoridade exercida por Frau, a patroa da menina:

She was just beginning to walk along a little white road with tall black trees on either side, a little road that led to nowhere, and where nobody walked at all, when a hand gripped her shoulder, shook her, slapped her ear.

‘Oh, oh don’t stop me,’ cried the Child-Who-Was-Tired. ‘Let me go.’
‘Get up, you good-for-nothing brat,’ said a voice; get up and light the oven or I’ll shake every bone out of your body.’
With an immense effort she opened her eyes, and saw the Frau standing by, the baby bundled under one arm. The three other children who shared the same bed with the Child-Who-Was-Tired, accustomed to brawls, slept on peacefully. In a corner of the room the Man was fastening his braces. (CWWT: 633)

Pode-se observar acima que a dinâmica da família é ressaltada especialmente por uma constante violência física ao espaço do corpo da protagonista. Neste sentido, não há qualquer proximidade emocional entre estes personagens, que são caracterizados, deve-se sublinhar, apenas por suas funções, pois a nenhum deles é atribuído um nome próprio. Desta forma, a mãe das crianças é referida apenas pelo seu status social, «Frau», representando como um todo o papel das mulheres no patriarcado, gerando cada vez mais filhos; o homem da família é denominado «the Man», alcunha que simbolicamente lhe atribui o completo poder no espaço do lar; por fim, a protagonista é designada por «the Child-Who-Was-Tired»,¹⁰ o que representa explicitamente sua condição de serviçal dentro deste núcleo familiar.¹¹ A ela são delegadas todas as tarefas no espaço familiar, que vão desde cuidar do bebê, das crianças e do marido de Frau até servir as refeições e limpar a casa. Consequentemente, todas estas obrigações acabam por afetar o espaço de seu corpo, território este que é metaforizado também nos objetos que compõem a esfera doméstica:

The oven took a long time to light. Perhaps it was cold, like herself, and sleepy...
Perhaps it has been dreaming of a little white road with black trees on either side, a little road that led to nowhere. (CWWT: 633-634)

O mesmo sonho é novamente inserido na narrativa e acaba por se tornar uma constante para a protagonista, na medida em que seu desejo de fuga é gradualmente reforçado pelo seu cansaço físico e emocional. Neste sentido, esta fantasia, que descreve com relevo uma estrada em que não há ninguém – «where nobody walked at all» (CWWT: 633) –, torna-se a única realidade convincente para a menina, que odeia a presença de todos os membros da família, em especial do bebê. Entretanto, o pequeno

¹⁰ Em algumas passagens, a personagem é referenciada apenas por «The Child».

¹¹ Embora sejam atribuídos nomes às outras crianças na narrativa – à exceção do bebê –, estes personagens não são tão relevantes como o núcleo aqui comentado. O fato do bebê não possuir um nome revela ainda outra função importante nos eventos do conto, pois reforça o distanciamento entre ele e a protagonista, o que acarreta, por conseguinte, um distanciamento entre a criança e o leitor, fazendo com que a atitude de «The Child» assuma, ao final do conto, uma espécie de catarse.

conforto que este sonho lhe oferece é mais uma vez interrompido pela realidade violenta em que está situada, invocada, neste momento, através da autoridade do homem da casa:

‘Here, what are you doing, sitting on the floor?’ he shouted. ‘Give me my coffee. I’ve got to be off. Ugh! You haven’t even washed over the table.’

She sprang to her feet, poured his coffee into an enamel cup, and gave him bread and a knife, then, taking a wash rag from the sink, smeared over the black linoleumed table.

[...]

‘Stop sousing about the water while I’m here,’ grumbled the Man. ‘Stop the baby snivelling; it’s been going on like that all night.’

The Child gathered the baby into her lap and sat rocking him.

‘Ts – ts – ts,’ she said. ‘He’s cutting his eye teeth, that’s what makes him cry so.’

(CWWT: 634)

Apesar da idade, a protagonista é bastante experiente em seu exercício maternal com as crianças. Entretanto, o anúncio proferido pelo chefe da casa acerca da chegada de outro bebê gera pânico na menina (CWWT: 634), que não entende por que Frau continua a produzir mais e mais bebês, tal qual uma máquina: «‘Another baby! Hasn’t she finished having them yet?’ thought the Child» (CWWT: 634). A exaustão da protagonista é desde já inferida neste trecho como uma consequência de ter adquirido estas obrigações desde a mais tenra idade, antecipando o seu final trágico:

[...] Oh! how tired she was! Oh, the heavy broom handle and the burning spot just at the back of her neck that ached so, and a funny little fluttering feeling just at the back of her waistband, as though something were going to break. (CWWT: 635)

Aqui, a referência à fragilidade do corpo da protagonista, que está prestes a se “quebrar” – «as though something going to break» – antecipa ainda a ideia de um «nervous “breakdown”» por parte da menina na medida em que se acumulam inúmeras agressões ao seu corpo. Neste sentido, a realidade em redor da protagonista é gradualmente esmagada pelos devaneios da personagem, reforçando cada vez mais a discrepância entre a sua idade¹² e o tipo de rotina a que ela é obrigada a enfrentar. A narrativa não hesita em construir, por conta disso, um intenso juízo de valor durante o desenrolar dos eventos, que auxiliam a distanciar o leitor de qualquer julgamento negativo perante a ação final da protagonista, como podemos observar no trecho a seguir:

‘Here, you, what are you doing down there?’ cried the Frau, from the top of the stairs. ‘The baby’s fallen off the settle, and got a bump as big as an egg over his eyes. Come up here, and I’ll teach you!’

¹² A exata idade da protagonista não é mencionada no texto.

‘It wasn’t me – it wasn’t me’ screamed the child, beaten from one side of the hall to another, so that the potatoes and beetroot rolled out of her skirt.
The Frau seemed to be as big as a giant, and there was a certain heaviness in all her movements that was terrifying to anyone so small. (CWWT: 636)

Observa-se no fragmento acima que, através da percepção subjetiva da menina, Frau adquire uma diferente forma física, tornando-se para a criança uma espécie de “monstro”: «The Frau seemed to be as big as a giant, and there was a certain heaviness in all her movements». A idade da protagonista, somada a outras referências trabalhadas a seguir, torna lícito crer que sua imaginação é responsável por inserir no enredo elementos extraídos do universo das histórias infantis, que vão gradualmente se sobrepondo à realidade na medida em que aumenta a fadiga da personagem. Esta perspectiva novamente ressalta que, embora a protagonista seja experiente em suas funções no lar, ela possui, na verdade, a maturidade emocional de uma criança comum, o que é percebido no conto através da maneira como ela descreve seus desejos à parte da realidade em que vive:

A wind had sprung up. Standing on tiptoe in the yard, she almost felt she would be blown away. There was a bad smell coming from the duck’s coop, which was half full of manure water, but away in the meadow she saw the grass blowing like little green hairs.

[...]

A man passed, driving a bullock wagon. He wore a long, queer feather in his hat, and whistled as he passed. Two girls with bundles on their shoulders came walking out of the village – one wore a red handkerchief about her head and one a blue. They were laughing and holding each other by the hand. Then the sun pushed by a heavy fold of grey cloud and spread a warm yellow light over everything.

‘Perhaps,’ thought the Child-Who-Was-Tired, ‘if I walked far enough up this road I might come to a little white one, with tall black trees on either side – a little road –’

‘Salad, salad!’ cried the Frau’s voice from the house. (CWWT: 637)

Há neste trecho um apelo sensorial a acentuar que os devaneios da criança são capazes de modificar até mesmo o espaço físico em que se encontra, como se ela estivesse a sonhar, mesmo estando acordada. A esta altura do dia, seu cansaço é de tal maneira agonizante que não há mais a distinção entre o que é imaginação e realidade, pois começa a perceber as pessoas que passam pela rua como personagens que parecem ter saído diretamente de contos infantis. Esta perspectiva é revelada, por exemplo, através da descrição física do homem que dirige uma carroça e que veste «a long, queer feather in his hat», o que o aproxima da imagem de um aventureiro, especialmente por seguir livremente no caminho da estrada. O mesmo pode se perceber na imagem das duas crianças, cuja liberdade é facilmente entendida como oposta ao aprisionamento da

protagonista. Percebe-se a imaginação sobrepondo-se à realidade pelo modo como o Sol ilumina a cena, intensificando o desejo de fuga da criança, que volta a enxergar no ambiente à sua volta o sonho da estrada que tivera ao início do conto.

O resgate constante de seu desejo de libertação acaba por aproximá-la de uma personagem também extraída dos contos infantis: trata-se da figura da Cinderela,¹³ especialmente se considerarmos o fato de que o núcleo da história de Charles Perrault organiza-se em torno da opressão imposta à sua protagonista pela família com quem convive, opressão pautada precisamente pela serventia doméstica a todos os integrantes da casa, contexto inegavelmente semelhante ao vivido pela protagonista de «The Child-Who-Was-Tired», exceto que esta possui origens ainda mais trágicas, como ficamos a saber quando Frau revela a uma amiga a história da criança:

‘I see you’ve got new help,’ commented old Mother Grathwohl.
‘Oh, dear Lord’ – the Frau lowered her voice – ‘don’t you know her? She’s the free-born one – daughter of the waitress at the railway station. They found her mother trying to squeeze her head in the wash-hand jug, and the child’s half silly.’
‘Ts – ts – ts!’ whispered the “free-born” one to the baby. (CWWT., 638)

A personagem de Mansfield é, portanto, marcada pela violência não apenas no atual contexto em que está inserida, mas desde o início de sua vida. O fragmento acima também demarca a indiferença de Frau em relação à situação da protagonista, especialmente no comentário que denuncia igualmente uma agressão psicológica à criança ao afirmar que «the child’s half silly» (CWWT: 638).

Mas a alusão ao conto de Cinderela é apresentada aqui pela subversão do “final feliz”, pois a história infantil ressalta especificamente o triunfo da jovem sobre a exploração de sua madrasta e suas irmãs, fato este que, na narrativa de Mansfield, é totalmente eliminado pelo fracasso da protagonista.

A intertextualidade com o universo infantil cumpre ainda uma outra função: é a partir dela que percebemos que o espaço psicológico da protagonista ganha cada vez mais relevância, conduzindo suas atitudes em direção ao clímax do conto. Na medida em que a protagonista se sente vencida pelo sono, a realidade deixa aos poucos de fazer sentido e tudo torna-se fantasia: durante o momento em que é obrigada a trabalhar ainda mais, servindo os convidados da família em um jantar, «the Child» começa a ficar

¹³ A comparação parece possível precisamente pelo fato de a imaginação da personagem inserir na trama de Mansfield elementos do universo maravilhoso.

desorientada, e, novamente, as pessoas à sua volta adquirem contornos físicos extremamente estranhos:

As the day drew in the Child-Who-Was-Tired did not know how to fight her sleepiness any longer. She was afraid to sit down or stand still. As she sat at supper the Man and the Frau seemed to swell to an immense size as she watched them, and then become smaller than dolls, with little voices that seemed to come from outside the window. Looking at the baby, it suddenly had two heads, and then no head. Even his crying made her feel worse.

[...]

And, finally, the Frau sent her into the next room to keep the baby quiet.

There was a little piece of candle burning in the enamel bracket. As she walked up and down she saw her great big shadow on the wall like a grown-up person with a grown-up baby. Whatever would it look like when she carried two babies so!

(CWWT: 638)

Embora o delírio da protagonista construa uma imagem novamente assustadora dos membros da família, especialmente do bebê, observa-se logo em seguida que a verdadeira imagem que causa temor na criança está ironicamente situada a partir do reflexo da luz da vela, que projeta a protagonista segurando o bebê em seus braços. Esta manifestação da realidade corresponde, pois, ao seu único destino: casar e ter muitos filhos, tal como Frau. Esta revelação, por sua vez, antecipa suas atitudes com este bebê, pois gradativamente acentua-se no conto seu distanciamento emocional em relação à criança que deve cuidar: «She flung the baby on the bed, and stood looking at him with terror» (CWWT: 639). Desta forma, dominada pelo cansaço e sentindo-se ameaçada pela iminente agressão do homem da casa – «If you don't keep that baby quiet you'll know why later on» (CWWT: 639) – a criança subitamente tem a ideia de silenciar o choro do bebê sufocando-o com o travesseiro:

From the next room there came the jingle of glasses and the warm sound of laughter.

And she suddenly had a beautiful marvellous idea.

She laughed for the first time that day, and clapped her hands.

'Ts – ts – ts!' she said, 'lie there, silly one; you *will* go to sleep. You will not cry any more or wake up in the night. Funny, little, ugly baby.'

He opened his eyes, and shrieked loudly at the sight of the Child-Who-Was-Tired.

From the next room she heard the Frau call out to her.

'One moment – he is almost asleep,' she cried.

And then gently, smiling, on tiptoe, she brought the pink bolster from the Frau's bed and covered the baby's face with it, pressed with all her might as he struggled, 'like a duck with its head off, wriggling,' she thought.

She heaved a long sigh, then fell back on the floor, and was walking along a little white road with tall black trees on either side, a little road that led to nowhere, and where nobody walked at all – nobody at all. (CWWT: 639. *Itálico original*)

A cena acima reelabora a relação entre a vida e a morte da forma mais dessacralizada possível, pois ambas são separadas apenas pelos cômodos que dividem o

espaço da casa: enquanto ocorre uma celebração na sala entre a família e os convidados, a protagonista está no quarto a tirar a vida do bebê. A morte deste é, sobretudo, apresentada como uma circunstância mundana e superficial, como pode ser observado pelo modo como os pensamentos da protagonista descrevem o ocorrido: «He struggled, ‘like a duck with its head off, wriggling,’ she thought».

Por outro lado, a aparente frieza dos atos cometidos pela criança pode ser interpretada como uma atitude drástica que fora antecipada pela exaustão e pelo sofrimento que permanecem no espaço do seu corpo. É somente após matar o bebê que o sonho ao qual ela tanto deseja aceder é finalmente realizado, embora se observe que a descrição da estrada permanece, contudo, sem direção alguma, antecedendo o fato de que não haverá qualquer chance de libertar-se de sua condição marginalizada.

Porém, ainda que as responsabilidades da maternidade afetem principalmente a protagonista, a narrativa não deixa de realçar que, para Frau, a obrigação de gerar tantos filhos afeta também o seu corpo: «‘I was sick twice this morning,’ said Frau. ‘My insides are all twisted up with having children so quickly’» (CWWT: 638). Logo, o conto apresenta ainda outro confronto ao discurso cultural, que insiste em determinar como caminho natural para toda mulher assumir o instinto maternal: afinal, as três “mães” da narrativa – Frau, «The Child» e a mãe desta última – são caracterizadas em uma situação de desconforto perante este papel. Frau, embora tenha gerado filhos, é apontada como uma mãe ausente e violenta:

One by one she laid the children across her knee and severely beat them, expending the final burst of energy on The-Child-Who-Was-Tired, then returned to bed, with a comfortable sense of her maternal duties in good working order for the day. (CWWT: 635)

Já o desconforto da protagonista pode ser percebido pelo fato de possuir ampla experiência com os filhos de Frau, mas, mesmo assim, não desenvolver qualquer afeto pelos mesmos. Por fim, a mãe da protagonista exterioriza a rejeição do seu papel de mãe ao tentar matar a própria filha. Vê-se, portanto, através dos atos dessas personagens, que a maternidade perde totalmente o seu valor sagrado, o que ainda é sublinhado pelo questionamento da personagem principal acerca do comportamento do bebê: «‘I don’t believe Holy Mary could keep him quiet,’ she murmured. ‘Did Jesus cry like this when he was little?’» (CWWT: 639). Em consequência, o infanticídio cometido pela protagonista na narrativa pode ser entendido como uma forma de renegar o pesado fardo

cultural que a mulher é obrigada a carregar, o mesmo que sua própria mãe tentara eliminar.

Por extensão à maternidade, a esfera da família tem, por sua vez, o seu significado sagrado subvertido, pois a grande demanda de crianças que nascem em pequenos intervalos acaba por reforçar o desafeto entre as personagens. Esta associação é metaforicamente representada pela percepção da protagonista sobre o espaço do porão, quando desce para escolher os ingredientes para o jantar:

Sunch a funny, cold place the coal cellar! With potatoes banked on one corner, beetroot in an old candle box, two tubs of sauerkraut and a twisted mass of dahlia roots – that looked as real as though they were fighting one another, thought the Child. (CWWT: 636)

A descrição que prevalece no espaço físico do porão revela, portanto, o tipo de rotina que se desenvolve no espaço da casa: este território, primordialmente marcado pela sua frieza («cold»), reforça que os membros da família são conduzidos pela mesma animosidade que domina a “família dos vegetais” no porão. Assim, como estão emocionalmente distantes uns dos outros, a rotina é conduzida através de uma contínua violência emocional e física, direcionada em grande parte à protagonista.

Em toda a ficção de Mansfield, o tema da maternidade é elaborado através da perspectiva negativa que já prevalecia nos contos alemães. Este processo é enfatizado de maneira mais profunda em «The Child-Who-Was-Tired», que reafirma, novamente, a ausência de outras expectativas para o futuro da mulher, uma vez que ela se encontra predestinada a cumprir somente funções que ressaltam sua subjugação ao domínio patriarcal.

CONCLUSÃO

Após alguns séculos, a sociedade ocidental presenciou inúmeras evoluções culturais. É bastante recorrente ainda observar que o indivíduo, em particular, não foi somente espectador destas mudanças, tendo-se tornado também fator central em um processo de transição que afetou a sua própria estrutura, isto é, a forma como ele/ela se relaciona com o mundo.

Se até o fim do século XIX o sujeito social era percebido como marcadamente coeso e conscientemente autônomo das influências do mundo exterior, com a chegada do século XX a sua estrutura subjetiva passa a questionar a validade da fronteiras que separam o universo que se forma dentro de si e a realidade que está localizada à sua volta: agora, estas fronteiras tornam-se deliberadamente frágeis e instáveis, reafirmando, portanto, que os indivíduos, como aponta a já citada Kathleen Kirby, vivem sob um processo contínuo de (re)criação de si mesmos (Kirby 1996: 151).

Foi a partir dessa perspectiva que os *Estudos sobre o Espaço* desenvolveram teorias que analisam especialmente o desenvolvimento de todo o processo de inserção ou exclusão do sujeito dentro da cultura, tendo-se tornado fundamentais enquanto ferramenta teórica para a Crítica Feminista. Foi neste sentido que as teorias de Kathleen Kirby foram apresentadas na parte inicial desta dissertação, tendo sido dada especial ênfase aos questionamentos propostos pela autora acerca da atribuição dos espaços reservados à mulher dentro da cultura patriarcal. Kirby prioriza uma avaliação do espaço do sujeito, apontando especificamente uma divisão culturalmente estabelecida dos espaços dentro da dinâmica dos gêneros. Desta forma, embora haja espaços marcadamente masculinos e femininos, a autora reforça que ambos são mantidos dentro da sociedade a partir de um desequilíbrio de poder, sendo o espaço masculino

historicamente determinado pelos limites que agressivamente impõe ao espaço feminino.

A importância dos *Estudos sobre o Espaço* é reforçada, deste modo, como uma nova possibilidade de se questionar a relação entre os gêneros na medida em que o espaço não conserva a fixação de suas fronteiras, podendo, portanto, modificar sua forma a partir dos determinados contextos sociais aos quais ele se encontra inserido.

Para Kirby, um tipo de espaço em especial que se aplica à relação entre os gêneros como forma de questionar o discurso cultural que os determina é a atribuição de um conceito em torno do que ela denomina «espaço de subjetividade». Este se relaciona com as diferentes interações do sujeito com a sociedade, evidenciando que, embora sejamos caracterizados por uma identidade cultural, a forma como nós percebemos e entendemos o mundo está sempre a desenvolver novos contornos, permanecendo, assim, longe de ser algo fixo:

The “space” of subjectivity – the shape it takes in relation – has to do with modes of interaction; and these sorts of behaviors, though often partially learned from familial interaction, are socially formed through and thorough. (Kirby 1996: 148)

Na visão da autora, a incorporação do espaço da subjetividade oferece uma nova análise que revela aspectos ignorados na nossa cultura, especificamente no que diz respeito às questões de poder e à forma como os indivíduos se relacionam entre si. Assim, Kirby sugere que é possível entender de que forma os indivíduos experienciam as normas dos gêneros, a maneira ainda pela qual o indivíduo ocupa sua forma subjetiva enquanto pertencente a uma categoria de gênero, de que diversas maneiras as categorias ideológicas, sociais e discursivas contribuem para a constituição da nossa subjetividade e, finalmente, como acontece o processo que descreve os meios em que o sujeito torna-se um espaço na medida em que ele/ela é analisado a partir da sua articulação com os outros (Kirby 1996: 147-149).

Neste sentido, a aproximação das teorias dos *Estudos sobre o Espaço* à ficção de Katherine Mansfield revelou, em particular, um panorama que evidencia diversos aspectos ligados à experiência feminina, apreendendo especificamente a difícil relação que as protagonistas possuem com os espaços que são atribuídos a elas.

A sociedade que Mansfield retrata em sua obra, embora esteja dividida entre três diferentes culturas – a inglesa, a alemã e a neozelandesa –, assemelha-se através de um aspecto relevante: todas elas estão associadas à dominação permanente do pensamento

patriarcal, que impossibilita qualquer forma de liberdade às protagonistas. Os espaços que geralmente são designados a estas mulheres são somente aqueles que cumprem a função de reforçar um contínuo desequilíbrio de poder estabelecido pelo patriarcado, perspectiva esta que é apresentada, em particular, nos quatro contos selecionados neste trabalho.

Estas histórias revelam, sob esta perspectiva, um intenso processo de tortura física e psicológica das protagonistas, quer estejam situadas no espaço da cidade de Londres, quer estejam associadas somente à esfera doméstica. Nos contos em que o espaço da cidade constitui-se como território fundamental para uma possível emancipação, as protagonistas encontram-se aprisionadas especialmente a uma série de regras e juízos de valor acerca do espaço do corpo de cada uma. Em «Bliss», o desenvolvimento da sexualidade de Bertha é anunciado para logo ser reprimido por uma sociedade que ironicamente estava em seu processo de oferecer, finalmente, uma maior libertação à mulher. Em «Pictures», o espaço do corpo é novamente um território em evidência, porém é realçado na trama enquanto alvo de repúdio e exclusão de Miss Ada Moss por causa de sua diferente forma física.

Os contos alemães, por sua vez, possuem um tom mais dramático na medida em que a inserção das personagens dentro dos espaços sociais da maternidade e do casamento só perpetua a condição miserável da mulher. Embora a protagonista de «Frau Brechenmacher Attends a Wedding» acabe por perceber que é infeliz como mulher casada, nada pode fazer para mudar, uma vez que se encontra totalmente subjugada pelo marido. Já em «The Child-Who-Was-Tired», as funções exercidas pela protagonista no espaço da casa são ressaltadas na narrativa enquanto uma forma de escravidão não somente física e social, mas, sobretudo, emocional.

Embora o enclausuramento da mulher seja tema recorrente na ficção de Mansfield, observou-se que há um tipo de espaço que se constitui como um abrigo fundamental para as personagens femininas em detrimento da realidade em que elas vivem: o espaço psicológico. Este cumpre papel fundamental na obra da escritora neozelandesa porque está aliado não somente ao seu papel libertador – função esta que é ressaltada pelas inúmeras fantasias projetadas pelas protagonistas –, mas é, sobretudo, um “outro” espaço designadamente feminino, onde se expõe, segundo Elaine Showalter,

o discurso do sujeito que se encontra silenciado dentro da cultura (Showalter 1985: 263).

Assim, enquanto indivíduo culturalmente marginalizado, a mulher na ficção mansfieldiana cumpre, através do espaço psicológico, a função de contestar a rigidez do patriarcado, pois nenhum personagem masculino é capaz de estabelecer um total controle sobre as fantasias idealizadas pelas protagonistas. A relevância da imaginação feminina nos contos de Mansfield, em oposição à realidade dominada pelo masculino, é seguramente uma forma (re)escrever a experiência feminina na cultura, pois ressalta aspectos que priorizam a percepção das protagonistas enquanto indivíduos constantemente subjugados.

Deste modo, podemos considerar que há uma forte tendência na obra de Katherine Mansfield a jamais oferecer qualquer possibilidade de emancipação às personagens femininas de suas narrativas, uma vez que este fato cumpre o propósito de representar, à luz do contexto de sua época enquanto mulher e escritora, a dura realidade que permeava o universo feminino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia primária:

Mansfield, Katherine (2006). *Journal of Katherine Mansfield*. Ed. Murry, John Middleton. London: Constable & Co. Ltd. [1954].

_____(2006). *The Collected Stories*. London: Wordsworth Editions.

Bibliografia secundária:

Anderson, Walter E. (1982). “The Hidden Love Triangle in Mansfield’s ‘Bliss’”, in: *Twentieth Century Literature*, Vol. 28, No. 4 (Winter): 397-404.

Beauvoir, Simone de (2008). “A Iniciação Sexual”, in: *O Segundo Sexo [2]: A Experiência Viva*. Trad: Sérgio Milliet. Lisboa: Bertrand Editora, 2008, pp. 125-162. [1949].

_____(2008). “A Mulher Casada”, in: *O Segundo Sexo [2]: A Experiência Viva*. Trad: Sérgio Milliet. Lisboa: Bertrand Editora, 2008, pp. 189-280. [1949].

Bordo, Susan R (1992). “The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault”, in: Alison M. Jaggar e Susan R. Bordo (Ed), *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. New Jersey: Rutgers University Press, pp. 13-33.

Braidotti, Rosi (2000). “Between the No Longer and the Not Yet: Nomadic Variations on the Body” (paper presented at the Bologna Conference in Women Studies, September 2000, p. 1). Web: <http://4thbo.women.it/plenary/braidotti.htm>

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.

Dallery, Arleen B. (1992). "The Politics of Writing (the) Body: *Écriture Féminine*", in Alison M. Jaggar e Susan R. Bordo (Ed), *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. New Jersey: Rutgers University Press, pp. 52-67.

Derrida, Jaques (2001). *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu Silva. Belo Horizonte: Autêntica, p. 41. [1972]

Foucault, Michel (2004). "Os Corpos Dóceis", in: *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, pp.117-142.

_____ (2000). "Different Spaces", in: *Essential Works of Foucault, 1954-1984* [edited by James D. Faubion and translated by Robert Hurley], vol. 2, London, Penguin Books, 2nd edition, pp.175-185.

Gardner, Carol (1994). "Out of Place: Gender, Public Places, and Situational Disadvantage", in: Friedland, Roger e Deirdre, Boden. *Nowhere: Space, Time and Modernity*. California: University of California Press, pp. 335-355.

Garlington, Jack (1956). "Katherine Mansfield: The Critical Trend", in: *Twentieth Century Literature*, Vol. 2, No. 2 (July): 51-61.

Greer, Germaine (1981). *The Female Eunuch*, London: Granada, p. 20. [1970].

Hetherington, Kevin (1997). "Heterotopia as sites of alternate ordering", in: *The Badlands of Modernity: Heterotopia and social ordering*. New York: Routledge, pp. 39-54.

Kirby, Kathleen (1996). *Indifferent Boundaries: Spatial Concepts of Human Subjectivity*. New York: Cornell University Press.

_____ (1993). "Thinking Through the Boundary: The Politics of Location, Subjects, and Space" in: *Boundary 2*, Vol. 20, No. 2 (Summer): 173-189.

Macedo, Ana Gabriela *et al* (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Org: Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral. Porto: Edições Afrontamento.

_____ (2003) . "Re-presentações do corpo, questões de identidade e a «política de localização» - uma introdução" in: Ana Gabriela Macedo (ORG), *Representações do Corpo*, Braga: Universidade do Minho, 2003, pp 13-33.

Massey, Doreen (1994). *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity Press.

Moran, Patricia (1996). *Word of Mouth: Body Language in Katherine Mansfield and Virginia Woolf*. Virginia: University Press of Virginia.

Neaman, Judith S. (1986). "Allusion, Image, and Associative Pattern: The Answers in Mansfield's 'Bliss.'" In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 32, No. 2 (Summer): 242-254.

Ramalho, Maria Irene (2001). “A sogra de Rute ou intersexualidades”, in: Boaventura Souza Santos (org.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 525-555.

Showalter, Elaine (1989a). “Toward a Feminist Poetics” [1979], in: Showalter, Elaine (ed), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, Londres: Virago, pp. 125-270.

_____(1989b). “Feminist Criticism in the Wilderness”, in: Showalter, Elaine (ed), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, Londres: Virago, pp. 243-269. [1981].

_____(1987). “Nervous Women: Sex Roles and Sick Roles”, in: *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. New York: Virago Press, 1987, pp. 121-164.

Tomalin, Claire (1987). *Katherine Mansfield: Secret Life*. London: Virago.

Vieira, Fátima (1991). *Katherine Mansfield no Dealbar do Séc. XX: Entre o Trabalho Crítico e a Ficção*. Porto: Edição do autor.

Wollstonecraft, Mary (1975). *Maria; or, The Wrongs of Woman*. New York: W.W. Norton, p.27.

Woolf, Virginia (1988). “Professions for Women”, in Virginia Woolf, *Women and Writing*, ed. Michèle Barrett. London: Virago, p.60. Trad. Ana Gabriela Macedo in op. cit, *Gênero, Identidade e Desejo*, p. 7. [1931].

Young, Iris Marion (2005a). “Lived Body vs. Gender: Reflections on Social Structure and Subjectivity.” in: *On Female Body Experience: “Throwing Like a Girl and Other Essays”*. New York: Oxford University Press, 2005, pp. 03-26.

_____(2005b). “Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality”, in: *On Female Body Experience: “Throwing Like a Girl and Other Essays.”* New York: Oxford University Press, 2005, pp. 27-45.