

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES – ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA LITERATURA

JULIANA RUAS BLASINA

**ESPAÇO PICTÓRICO E VERTIGEM NA NARRATIVA DE
KATHERINE MANSFIELD: UMA ANÁLISE ARTÍSTICO-LITERÁRIA**

RIO GRANDE
2021

JULIANA RUAS BLASINA

**ESPAÇO PICTÓRICO E VERTIGEM NA NARRATIVA DE
KATHERINE MANSFIELD: UMA ANÁLISE ARTÍSTICO-LITERÁRIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Letras
junto ao Programa de Pós-graduação em Letras
da Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rubelise da Cunha
Coorientadora: Prof^a Dr^a Eliane Campello

RIO GRANDE
2021

Ficha Catalográfica

B644e Blasina, Juliana Ruas.

Espaço pictórico e vertigem na narrativa de *katherine Mansfield*:
uma análise artístico-literária / Juliana Ruas Blasina. – 2021.

83 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande –
FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS,
2021.

Orientadora: Dra. Rubelise da Cunha.

Coorientadora: Dra. Eliane Campello.

1. *Katherine Mansfield* 2. Impressionismo 3. Conto 4. Espaço
5. *Bliss* 6. *Pictures* I. Cunha, Rubelise da II. Campello, Eliane
III. Título.

CDU 82

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO nº 14/2021

No dia dezessete de dezembro de dois mil e vinte e um, através de videoconferência, realizou-se a defesa de dissertação da mestranda **Juliana Ruas Blasina**, intitulada "ESPAÇO PICTÓRICO E VERTIGEM NA NARRATIVA DE KATHERINE MANSFIELD: UMA ANÁLISE ARTÍSTICO-LITERÁRIA". A sessão foi aberta às catorze horas e trinta minutos pela Profa. Dra. Rubelise da Cunha (FURG), orientadora da dissertação e presidente da Comissão de Avaliação que também foi composta pelos professores doutores Eliane Campello (coorientadora - FURG), Valter Henrique de Castro Fritsch (FURG) e Michel de Oliveira Silva (UFS). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que **APROVA** a mestranda neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em História da Literatura. A banca recomenda a publicação do trabalho. Após, a presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata. Atendendo à Deliberação nº 025/2020 do COEPEA, que dispõe sobre Diretrizes Acadêmicas Gerais para o ensino de pós-graduação Stricto Sensu durante o período emergencial devido à pandemia da COVID-19, a presidente da comissão examinadora assinará a ata, substituindo as assinaturas dos demais membros da banca. Este documento possui chave de autenticidade gerada pelo sistema FURG, podendo ser verificada em <https://www.furg.br/consultardocumentos>.

Profa. Dra. Rubelise da Cunha (orientadora - FURG)
Profa. Dra. Eliane Campello (coorientadora - FURG)
Prof. Dr. Valter Henrique de Castro Fritsch (FURG)
Prof. Dr. Michel de Oliveira Silva (UFS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à FURG, nossa universidade pública, por ancorar meus retornos há tantos anos e de tantas formas que integram o mosaico de quem sou. Agradeço à Capes pela bolsa que fomentou meu primeiro ano de estudos. Agradeço às minhas professoras, amigas e orientadoras nessa jornada: Rubelise da Cunha e Eliane Campello, pelo material precioso, literário e humano, com que atuaram, crendo em mim muito mais do que eu mesma. Agradeço aos amigos Daniel Baz e Lucilene Canilha por todo o suporte gentilmente ofertado desde meu primeiro gesto em direção à seleção que me trouxe aqui. Agradeço à minha rede de apoio: Jairo Lopes, Gabrielle Cury e Hector Cury, Marília Ruas, Solange Vidal e ao nosso gurizinho, Dimitri, pela paciência com minhas demandas e ausências e, igualmente, pela alegria com minha presença. Ao amigo Paulo Salermo que rompeu distâncias para me presentear com uma das obras mais relevantes no corpus deste estudo. Aos professores Valter Henrique Frisch e Michel de Oliveira pelas contribuições generosas que ambos trouxeram na arguição deste trabalho. E, por fim, agradeço à Katherine Mansfield, por mostrar que é possível desdobrar espaços em infinitos e que a vida pode ser pulsante, apesar de tudo: *estar viva e ser uma escritora, isso basta*.

The mind I love must have wild places

*A mente que eu amo deve ter
lugares selvagens*

— Katherine Mansfield

RESUMO

Os estudos do espaço constituem uma categoria interdisciplinar desde a sua origem. Perpassam diversas áreas do conhecimento, buscando melhor compreender as interações entre os indivíduos e o meio. Nos contos de Katherine Mansfield, as coisas são animadas pela perspectiva das protagonistas: temos um espaço narrado e embebido pelas impressões delas. Ao deslocar a focalização e inserir os elementos constituintes da espiral vertigo, na qual suas protagonistas são conduzidas, seu estilo vai além da literatura inglesa em que ela tem sido classificada. Interpretar sua obra sob concepções impressionistas e comparativistas traz uma contribuição mais ampla que aquela até então disponível. Mansfield é aclamada por narrar histórias de mulheres menos privilegiadas, como a protagonista Ada Moss de “Cenas” (“*Pictures*”) e por tecer acirradas críticas à alta sociedade, como faz a partir de Bertha Young em “Êxtase” (“*Bliss*”). Este trabalho busca aprofundar o entendimento das técnicas narrativas utilizadas por Mansfield e da forma como a literatura mansfieldiana se utiliza de meios pertinentes a outras formas de arte para, com a riqueza de efeitos alcançados, fazer personagens e leitoras experimentarem a epifania, revelando dilemas ainda tão comuns às mulheres do nosso tempo.

PALAVRAS-CHAVES: Katherine Mansfield; Impressionismo; Conto; Espaço; *Bliss*; *Pictures*.

ABSTRACT

Spatiality studies have been an interdisciplinary category since the early days. They cross different knowledge fields, seeking to better understand the relationship between people and the environment. In the short stories of Katherine Mansfield, things are animated by the perspective of the protagonists: we have a space narrated and imbued with their impressions. By shifting the focus and inserting the constituent elements of the vertigo spiral, into which her protagonists are led, her style goes beyond the English literature in which she has been classified. Interpreting her work under impressionist and comparativist conceptions brings a broader contribution than that previously available. Mansfield is acclaimed for narrating the stories of underprivileged women, like the protagonist Ada Moss of "Pictures" and for weaving fierce criticisms of high society, as she does from Bertha Young in "Bliss". This work seeks to deepen the understanding of Mansfield's narrative techniques and the way in which her literature uses them through relevant means to other art forms so that, with the abundance of effects achieved, allow characters and readers to experience the epiphany, revealing dilemmas still so common to women of our time.

KEYWORDS: *Katherine Mansfield; Short stories; Space; Impressionism; Bliss; Pictures.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Portrait of Katherine Mansfield, Anne Estelle Rice (1918)	32
FIGURA 2: Woman in the Garden. Sante-Adresse, Claude Monet (1866)	57
FIGURA 3: Still Life With Flowers And Fruit, Claude Monet (1869)	58
FIGURA 4: Arrangement In Pink And Gray, Edmund Charles Tarbell (1894)	59
FIGURA 5: Woman at a Dressing Table, Gustave Caillebotte (1873)	71
FIGURA 6: Street in Venice, John Singer Sargent (1882)	72
FIGURA 7: L'absinthe, Edgar Degas (1876)	73

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS: QUERER E FAZER NA TURBULÊNCIA	
	DOS DIAS	10
1	PEQUENO DOSSIÊ DOS ESTUDOS SOBRE O ESPAÇO.....	12
2	ARTE E IMPRESSIONISMO.....	18
2.1	Notas para melhor ler a ficção mansfieldiana.....	18
2.2	Mansfield e o ímpeto impressionista.....	25
3	KATHERINE MANSFIELD: ESCRITA É VIDA.....	30
3.1	Nota biográfica	30
3.2	Um <i>gato alienígena</i> na vanguarda modernista londrina	33
3.3	O lugar das mulheres: o espaço gendrado pelas protagonistas	38
4	TENTATIVAS DE EMOLDURAR: A QUESTÃO DO ESPAÇO (E) DAS	
	MULHERES NARRADAS EM DOIS CONTOS DE MANSFIELD.....	42
4.1	A mulher confinada no ambiente doméstico: Bertha Young (<i>“Bliss”</i>).....	44
4.2	A mulher deslocada: Miss Ada Moss (<i>“Pictures”</i>)	60
	CONSIDERAÇÕES FINAIS: DA VERTIGEM EM QUE ESTAMOS	
	SUSPENSAS	74
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	80

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: QUERER E FAZER NA TURBULÊNCIA DOS DIAS

Começo dizendo que Katherine Mansfield representa para mim muito mais que um objeto de estudos: ela é uma importante predecessora na qual alicerçar minha escrita e afugentar a angústia que, ainda hoje, tanto acomete as mulheres durante o processo criativo e a tentativa de inserção no meio literário.

Mansfield, como prefiro chamá-la aqui, se apresentou para mim muito recentemente. O ano era 2018 e eu estudava Criação Literária¹ em Porto Alegre. Para isso, fazia uma viagem de ida e vinda, Rio Grande-Porto Alegre, todas as quintas-feiras. O que significava um total de 10 horas em trânsito, ou seja: o privilégio de 10 horas de leitura ininterrupta na vida de uma mulher dona-de-casa e mãe, pretensa escritora. Foi nesse espaço-tempo em deslocamento, no crotonopo da estrada de Bakhtin, no espaço-outro em constante alocação das heterotopias de Foucault que eu conheci Mansfield. Passei então a me interessar tanto pela história de vida dela, quanto pelas técnicas narrativas e a riqueza estilística de seus contos. Passei a apresentá-los como sugestão de leitura sempre que surgia a oportunidade. E constatei, com espanto, que para os ávidos leitores do meu círculo social, Katherine Mansfield também era uma novidade.

No fim daquele mesmo ano, decidi ingressar no mestrado em Literatura, vontade engavetada há quase uma década. O nome de Katherine Mansfield e a linha de pesquisa em Escrita Feminina me foram óbvios. Mas afinal: *o que* em Mansfield? Na escassez de trabalhos apontada pelo Banco de Teses da Capes encontrei motivação: uma lacuna a ser preenchida no estudo dos espaços que em Mansfield tanto encantam por arrancarem as coisas do seu estado de torpor. Porém, a escrita não se faz apenas de desejo e ideias, mas de uma ação que requer uma série de condições práticas. E com o 2020 me vi no extremo oposto daquele espaço-tempo no qual lia Mansfield pela primeira vez. Ao contrário da estrada que se abria, do tempo suspenso em dedicação à leitura, no cenário atual, portas, janelas e paredes que se fecham na turbulência dos dias.

Como escrever enquanto se acompanha o número de mortos² e contaminados subindo e um governo que nos empurra cada vez mais para a catástrofe? Enquanto se está em isolamento social num apartamento pequeno, sem pátio, sem *um quarto todo*

¹ Curso ministrado pelo professor e escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, na PUCRS.

² Mais de 610 mil mortos por covid no Brasil, em novembro de 2021.

seu, com uma criança alfabetizando-se por ensino remoto e as contas chegando e um aplicativo que carrega e nunca atualiza a situação do auxílio emergencial³?

Quase no fim do primeiro ano da pandemia, com os protocolos de prevenção assimilados e a angústia, enfim, permitindo o reestabelecimento de algum tipo de rotina, pude voltar à Mansfield. Recomecei com uma série de leituras muito atentas dos meus contos de trabalho; depois, fui às cartas de Katherine, às biografias e artigos sobre ela. Eu buscava reestabelecer com ela um tipo de conexão. Ela, uma mulher branca, de classe alta, nascida numa Nova Zelândia colonial e estabelecida na Inglaterra com o único propósito de ser escritora no início do século XX, atravessando a primeira guerra e escrevendo alucinadamente até morrer de tuberculose aos 34 anos. E eu, quem sou eu? Refletir sobre isso se fez urgente, não apenas para medir proximidades e distâncias com Mansfield nesse exercício da escrita sobre a escrita que atravessa tempo e espaço, mas, principalmente para entender a minha própria perspectiva enquanto estudiosa dela.

Naquele momento, eu reconhecia e sustentava as motivações de minha escolha pelo estudo do espaço em contos de Mansfield, não outra categoria, não outra autora, mas não por qual lente se dava a minha observação. Foi um divisor de águas para esse trabalho aceitar e valorizar aquilo que eu tenho e sei, e não me deixar sufocar pela pilha de tudo que eu não sei⁴. Tal reflexão mudou inclusive os alicerces da minha fundamentação teórica. Existem muitos caminhos possíveis e igualmente corretos de se analisar uma mesma obra, sabemos, especialmente no que se refere a uma autora como Mansfield e a temática do espaço. A questão da abordagem é uma questão de escolhas e renúncias. Reconhecer como mérito a pluralidade de saberes que põe minha perspectiva de leitura num ponto de intersecção de diversas áreas é assumir que minha análise, assim como a escolha dos autores e dos textos que a alicerçam, deva se dar a partir desse ponto de intersecção artístico-literária, da escritora-artista-poeta e pesquisadora, do único lugar possível: o meu.

³ Em março de 2020 fui surpreendida pela não renovação da minha bolsa de mestrado; uma semana depois, a pandemia virou uma realidade e o isolamento social teve início.

⁴ Embora escritora e pesquisadora em Literatura, minha formação básica é em Ciências Biológicas.

1 PEQUENO DOSSIÊ DOS ESTUDOS SOBRE O ESPAÇO

Talvez a decisão mais difícil tomada neste trabalho tenha sido qual abordagem de análise do espaço assumir. Apesar do amplo leque de possibilidades teóricas, conforme eu avançava nos estudos, maior a certeza de que grande parte das concepções da narratologia para a ficção específica do gênero conto não bastaria para aquilo que Mansfield me revelava. Foi preciso percorrer uma longa espiral de leituras, escolhas e renúncias, passando por diversas áreas do conhecimento para, finalmente, encontrar respaldo para aquilo que eu via e ainda não sabia como dizer: do caráter pictórico e vertiginoso dos espaços em Mansfield.

Os estudos sobre o espaço (*Spatiality Studies*) constituem uma área de conhecimento interdisciplinar desde a sua origem. Uma vez que buscam, antes de tudo, melhor compreender as interações entre os indivíduos e o meio, perpassam as mais diversas áreas de conhecimento. Sandra Regina Goulart Almeida em seu artigo “Espaço”, publicado em antologia¹ organizada por Stelamaris Coser (2016) sobre o assunto, aponta como os vários significados atribuídos ao termo revelam não apenas sua complexidade e envergadura, mas também sua relevância enquanto categoria epistemológica e campo teórico: “não há hoje outro termo que se desloque tão confortavelmente entre as várias esferas de ação e conhecimento” (ALMEIDA, 2016, p. 99). Focada nas concepções contemporâneas de espacialidade, a autora destaca as concepções de Doreen Massey (2005 apud ALMEIDA, 2016, p. 101), para quem o espaço é relacional, constituído de diferenças e interrelações, definido como a própria dimensão da existência contemporânea.

De acordo com Almeida, se faz urgente à crítica contemporânea promover a contestação e a renegociação do significado dos espaços tradicionalmente constitutivos, promovendo espacialidades interacionais e multifacetadas, espacialidades que desestabilizem as antigas concepções “por meio das múltiplas posicionalidades do sujeito contemporâneo, de uma política do espaço questionadora e de uma teorização sobre as várias localidades do conhecimento atual” (ALMEIDA, 2016, p. 102). Afinal, uma categoria transdisciplinar requer uma análise também transdisciplinar.

¹ *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos* (2016).

O caráter transdisciplinar do espaço enquanto categoria, é apontado também por Luis Alberto Brandão, em *Teorias do Espaço Literário* (2013). Em seu trabalho, o autor demonstra como a história dos estudos espaciais pode ser abordada a partir da história da arquitetura, da cartografia ou das ciências sociais e filosóficas, antes mesmo de se pensar no papel do espaço nas Teorias Literárias. Desde o espaço relativístico de Einstein, nos domínios da física, para o qual tempo é uma quarta dimensão e representa com o espaço uma entidade unificada — teoria que, mais tarde², inspirou Bakhtin na formulação do conceito de cronotopo: “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimilados na literatura” (BAKHTIN, 2018, p. 11).

Nas considerações escritas por Bakhtin trinta anos depois de postulado o conceito de cronotopo, reforça-se a ideia de que na arte e na literatura, todas as determinações do espaço-tempo são indissociáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico-emocional. Segundo ele, o pensamento abstrato é capaz de conceber tempo e espaço separadamente e sem o elemento emocional, porém “a contemplação artística viva nada separa e nada abstrai” (BAKHTIN, 2018, p. 217). O autor defende o papel dos cronotopos como centros organizacionais do romance, “pois neles [...] atam-se e desatam-se os nós do enredo” (p. 226) e destaca a importância figurativa dos cronotopos como centros da materialização: onde o tempo ganha corpo no espaço, através das cenas. Conforme Bakhtin, é neles que ocorre a espacialização do tempo de uma narrativa, pois qualquer entrada no campo dos sentidos, diz ele, só se concretiza pela porta dos cronotopos (p. 263) — sentidos se expressam por signos que são um tipo de materialização física, incorporada (i.e., que ganha corpo) no espaço. Remete especialmente às narrativas de Mansfield, a passagem na qual Bakhtin destaca alguns tipos de cronotopo, impregnados de intensidade e valor emocional, onde o tempo é um instante que parece não ter duração, como se deslocado do curso normal, suspenso. E termina por dizer que os cronotopos não se esgotam, pois “eles são complexos e variados, assim como as tradições que neles se renovam” (BAKHTIN, 2018, p. 225).

Michel Foucault resume a historiografia das concepções de espaço em sua famosa conferência proferida em 1967 e, mais tarde, publicada como *Des espaces*

² Conceito de cronotopo é apresentado por Bakhtin pela primeira vez em 1937-38.

*autres*³. Segundo ele, o espaço medieval era um espaço de localização: um conjunto de lugares estáticos e hierarquizados por oposição (sagrados x profanos, urbanos x rurais, abertos x fechados). Foi Galileu quem pôs as coisas em movimento com “o escândalo de abrir o espaço infinitamente” na teoria cosmológica e fez com que, a partir do século XVII, a expansão substituísse a localização. Até então, tempo e espaço eram indissociáveis e, como vimos, para alguns teóricos ainda são. Porém segundo Foucault, a inquietude fundamental da atualidade é a do espaço:

a inquietude de hoje concerne fundamentalmente ao espaço, sem dúvida muito mais do que ao tempo; o tempo aparece provavelmente apenas como uma das operações de distribuição possíveis entre os elementos que se distribuem no espaço (FOUCAULT, 2013, p. 114).

Na concepção contemporânea de espaço, a alocação substituiu a extensão, que, por sua vez, substituiu a localização. Foucault (2013, p. 115) define a alocação segundo as relações de vizinhança entre pontos ou elementos. Porém, ao contrário do que ocorria na teoria cosmológica, quando as coisas eram alocadas como resultado de um deslocamento violento, agora as coisas buscam lugares de pertença, lugares nos quais encontrem uma alocação natural. Para o autor, a sociedade moderna produz heterotopias, ou seja, *lugares outros*, lugares reais (diferente da utopia), mas que estão fora dos lugares aceitos (o mesmo) pela sociedade como padrão. Nesses *espaços outros* estariam contidos os principais conflitos e tensões exercidos pelas relações de poder de uma sociedade determinada.

Também Gérard Genette e Osman Lins sugerem análises que desvinculam tempo e espaço tratando-os separadamente. Genette, em *Figuras II*, obra publicada em 1979, traz a Figura com o próprio símbolo da espacialidade da linguagem literária em sua relação com o sentido. A Figura, diz ele, “é simultaneamente a forma que o espaço toma” (para mostrar, i.e., *incorporar* ou dar corpo às ideias no espaço através da linguagem) “e aquela que a linguagem se dá” (GENETTE, 2015, p. 49). Genette aborda essas e outras questões em um capítulo dedicado à Espacialidade Literária e destaca como nossa escritura segue recheada de metáforas e figuras de todo tipo, ligadas àquilo que chamamos de estilo “esses efeitos de segundo sentido” (conotações) que abrem a palavra ao deslocá-la da linearidade.

³ Todas as citações desse texto aqui utilizadas se referem à versão traduzida para o português por Ana Cristina Arantes Nasser: De espaços outros, *Revista Estudos Avançados* 27 (79), 2013.

Genette dedica um capítulo de *Figuras II* às semelhanças e diferenças entre narração e descrição. Para ele, enquanto a narração se liga a ações e acontecimentos e, por isso, intensifica o aspecto temporal da narrativa, a descrição parece suspender o curso do tempo expondo mais a narrativa ao espaço (p. 61). “É mais fácil conceber uma descrição sem narração que o contrário”, diz ele, “talvez porque os objetos possam existir sem movimento mas não o movimento sem objetos” (GENETTE, 2015, p. 60). Ainda que sejam interessantes as diversas funções da descrição na narrativa apontadas por Genette e que se assuma que todos os autores, inclusive Mansfield, lancem mão da descrição, em maior ou menor escala, enquanto técnica auxiliar para o tratamento do espaço, esse efeito de “suspensão” ocorre de uma maneira distinta na narrativa mansfieldiana. Nela, temos aquilo que a *Retórica* de Aristóteles recomenda: “descrever as coisas em estado de ação”, o que, hoje teóricos da narratologia como Júlio Cortázar, Ricardo Piglia e Luiz Antonio de Assis Brasil chamam não mais de descrição das coisas, mas de narrativa do espaço: aquela que tira as coisas do torpor através dos sentidos das personagens.

Lukács em *Ensaaios sobre literatura* (1968), ao traçar as distinções entre narrar e descrever, corrobora com essa valorização do espaço narrativo dizendo que “as coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e, sim, conta a função que elas assumem nas vidas humanas” (LUKÁCS, 1968, p. 78). Dessa forma, podemos esperar que *as coisas* apresentadas através do olhar das mulheres de Mansfield nos digam muito sobre essas mulheres.

Foi uma feliz surpresa encontrar no estudo de Osman Lins, intitulado *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), o caminho mais propício para desenrolar minha análise da narrativa espacial de Mansfield. Segundo ele, para fins de análise literária, o interesse não deve recair exatamente na conceitualização aprofundada de tempo e espaço, mas no tratamento que lhes é concedido numa determinada obra. Até porque, não só tempo e espaço seriam elementos indissociáveis: “a narrativa é objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se entrelaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros” (p. 63). Pode-se, diz ele, isolar de modo artificial e arbitrário um de seus aspectos para estudá-lo, não como se os outros não existissem, mas projetando esse *um* sobre os outros, “neste sentido, é viável aprofundar numa obra literária a compreensão do *seu* tempo ou do *seu* espaço, ou, de modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua

importância e como os introduz o narrador (LINS, 1976, p. 64). Para entender o espaço na obra de ficção, segundo Lins, é preciso "desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários" (1976, p.69). Em *A literatura do espaço*⁴, o autor ilustra possibilidades de apresentação do espaço ficcional, definido como tudo

aquilo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado por ela [...] sucedendo, inclusive ser constituído por figuras humanas então coisificadas ou com sua individualidade tendendo a zero (LINS, 1976, p. 72).

O estudo de Lins se destaca pela importância dada à ambientação, definida como o conjunto de processos que provocam, na narrativa, a noção de ambiente. O interesse na ambientação é, segundo Lins, o interesse nos recursos literários que estabelecem nas histórias o espaço. Ela nos revela "complexidade e engenho na medida em que o narrador, recusando-se à descrição pura e simples, tece ordenadamente espaço, personagem e ação" (p. 85). A tipologia definida por Lins ao apresentar três categorias de ambientação está vinculada à questão do ponto de vista narrativo, ou seja: os meios *como* a personagem interage (e, muitas vezes, apresenta) o espaço ficcional. A compreensão do espaço trazida por Osman Lins difere daquela de Massaud Moisés⁵, para quem a narrativa espacial é alheia às personagens, servindo-lhes apenas como pano de fundo. O espaço em Mansfield é o cenário vivo para o qual Lins nos aponta em concordância com Genette, Brandão e os demais autores aqui citados: um espaço formado por seres e coisas iluminadas pelas *impressões* da personagem e, portanto, embebido dela.

Em *Teorias do Espaço Literário*, Luis Alberto Brandão (2013, p. 57) afirma que "as opções de compreender a natureza do espaço (ou seja, as respostas para a questão: *o que é espaço?*) se projetam nas formas em que se acredita que ele se manifesta (isto é, nas réplicas à pergunta: *como é o espaço?*)". Brandão define quatro modos de abordagem do espaço na literatura, tendo como escopo os estudos literários ocidentais do século XX. São eles: (1) representação do espaço; (2) espaço como forma de estruturação textual; (3) espaço como focalização; (4) espaço da linguagem. O terceiro modo de ocorrência compreende que é de natureza espacial o recurso que, no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva, noções derivadas da ideia-chave de que há, na literatura, um tipo de *visão*. Em sentido mais

⁴ Capítulo IV de *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976).

⁵ Bibliografia consultada e descartada por incompatibilidade com a linha de estudos espaciais eleita para melhor sustentar este trabalho.

estrito, trata-se da definição da instância narrativa, da *voz* ou do *olhar* do narrador. Assim, o espaço se desdobra em espaço observado e espaço que se torna passível de observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via, é possível afirmar que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar (BRANDÃO, 2013, p. 62).

Conforme lembrado por Lins, a perspectiva se liga ao foco narrativo nas obras de ficção, mas tem muitas implicações no espaço e na ambientação (LINS, 1976, p. 92). Também Brandão, sobre as expansões do espaço literário, categoriza como distribuições espaciais a vertente que toma como princípio a associação entre espaço e ponto(s) de vista narrativo(s), em outras palavras, “o espaço que se define mediante um foco, um ponto de vista, uma visão” (BRANDÃO, 2013, p. 69). Porém em Mansfield, o espaço ficcional que se destaca e que aqui será analisado é aquele que se mostra não apenas pelo narrador, mas a partir da perspectiva, ponto de vista ou visão de uma personagem — como um quadro pintado em um dado momento da narrativa. Por essa razão, as teorias do espaço literário, embora muito úteis, mostraram-se insuficientes. Foi preciso somar a elas concepções de outras áreas, como cinema e pintura. E é disso que falarei a seguir.

2 ARTE E IMPRESSIONISMO

2.1 Notas para melhor ler a ficção mansfieldiana

A perspectiva pode ser entendida como visão de mundo ou cosmovisão, *Weltanschauung*, conceito fundamental da filosofia e da epistemologia alemãs ou ainda, na teoria cognitiva de Piaget¹, como a escolha de um contexto ou referência da qual parte a codificação de uma experiência em comparação com outra.

Nas artes visuais, o conceito de perspectiva² foi desenvolvido durante a Renascença, na Itália dos séculos XV e XVI, e é entendida como técnica ou recurso gráfico que utiliza o efeito visual de linhas convergentes para criar a ilusão de tridimensionalidade do espaço e das formas sobre uma superfície plana, de modo que a imagem obtida se aproxime da visão humana. Foi no renascimento que a pesquisa científica da visão tornou-se uma ciência da representação, matematicamente fundamentada, alterando de modo radical o desenho, a pintura e a arquitetura. As conquistas da geometria e da ótica ensinam a projetar objetos em profundidade pela convergência de linhas aparentemente paralelas em um único ponto de fuga. O tratado *Della Pittura* (escrito originalmente em latim, *De Pictura*. 1435) do pintor e arquiteto Leon Battista Alberti, é a primeira descrição sistemática da perspectiva, feita a partir das investigações de Filippo Brunelleschi (1377-1446), outro arquiteto e escultor florentino. A partir daí a nova ciência da perspectiva é colocada em prática por uma série de artistas do Renascimento, tornando-se um dos fundamentos mais importantes da pintura europeia até meados do século XIX.

Seja qual for sua aplicação, técnica ou filosófica, a palavra perspectiva está sempre associada a um meio pelo qual uma *visão* (ou experiência) é relativizada segundo o ponto de vista de onde ela se dá. Tomo emprestado o conceito de perspectiva das artes visuais para melhor compreender, via analogia, a técnica de apresentação de certos espaços nos contos de Mansfield, gerando como efeito um espaço tão pictórico que remete a uma pintura. Torna-se importante considerar a diferenciação entre perspectiva e ponto de vista que ocorre nas artes visuais, na qual é o ponto de vista que nos dá a perspectiva do espaço. Em outras palavras, a lente

¹ Jean Piaget (1896-1980), biólogo, psicólogo, fundador da Epistemologia Genética.

² PERSPECTIVA. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3636/perspectiva>
Acesso em: 10 de Jun. 2021.

do observador corresponde ao ponto de vista a partir do qual temos uma perspectiva do espaço. Esse observador, em Mansfield, equivale à protagonista: o ponto de vista, representando onde ela está e a perspectiva, sua percepção espacial, tudo aquilo que ela vê influenciada por suas impressões (o espaço narrado).

Ulrich Weisstein (1982), no ensaio “*Literature and The Visual Arts*”³, destaca a artificialidade da categorização da arte e discorre sobre a história das correlações entre literatura e artes visuais. Segundo o autor, embora essa ligação tenha se firmado e fortalecido desde o Barroco, deve-se aos esforços do dramaturgo e crítico alemão Lessing⁴ o muro erguido entre as artes visuais e as verbais — para Lessing, apesar de ambas terem origem na *mimesis*, divergiam em meios e signos (WEISSTEIN, 1982, p. 254). Com a virada do século, a literatura se voltou para as artes plásticas tomando emprestadas muitas de suas técnicas, principalmente após a ascensão cinematográfica, conforme lembra Weisstein (1982, p. 256), “assim, a iluminação mútua das artes fez sua estreia como disciplina acadêmica no ramo da literatura comparada”. Weisstein destaca como o estudo da literatura em sua relação com as artes plásticas carece de terminologia e base metodológica, e segue sob o domínio da ciência literária, derivando sustentação e fazendo incursões em disciplinas sem se tornar uma ciência geral da arte (WEISSTEIN, 1982, p. 257-258). Para o autor, a “literatura comparada” se tratada como categoria distinta, porém ampla e interdisciplinar, como tem sido desde a sua origem, tem muito a ganhar e a oferecer para os estudos literários.

Em seu artigo intitulado “A crise da literatura comparada”⁵, René Wellek questiona a abrangência dos estudos da literatura comparada, para além daquelas definidas pelo pioneiro comparativista Van Tieghem. Conforme afirma Wellek

para Van Tieghem, a literatura “comparada” restringe-se ao estudo das interrelações entre duas literaturas, enquanto a literatura “geral” se preocupa com os movimentos e estilos que abrangem várias literaturas. Esta distinção, sem dúvida, é insustentável e impraticável. [...] As tentativas de se estabelecer fronteiras especiais entre a literatura comparada e a literatura geral devem desaparecer, porque a história literária e as pesquisas literárias têm um único objeto de estudo: a literatura (WELLEK, 1994, p. 109).

³ Todos os trechos citados desse ensaio de Weisstein (1982) são de tradução livre.

⁴ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) foi um poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte alemão; considerado um dos maiores representantes do iluminismo e fundador da literatura alemã moderna.

⁵ Publicado originalmente em 1963 com o título *Crisis of Comparative Literature*.

Uma definição mais ampla, e que alicerça aquela sustentada hoje pelos comparativistas, é trazida por Henry H. H. Remak (1994)⁶ em “Literatura comparada: definição e função”, para quem a literatura comparada é, “em suma, a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana” (p. 175). Weisstein retoma a discussão no artigo “Literatura Comparada: definição” (1994)⁷, no qual, discorrendo sobre as possibilidades de comparação entre a literatura e outras artes, afirma que

na medida em que a literatura é uma forma de arte, isto é, o produto de uma atividade não utilitária e criativa, ela tem determinadas afinidades com os domínios presididos pelas demais *Musas*, o que torna viável, e mesmo provável, que existam, apesar dos meios diferentes empregados, denominadores comuns entre elas (que, por sua vez, podem servir como base sólida de comparação). Ainda que somente por essa razão, me vejo inclinado a qualificar como “comparado” o estudo das *belles-lettres* em suas relações mútuas com as demais formas de arte (WEISSTEIN, 1994, p. 327).

Na segunda parte do seu ensaio de 1982, Weisstein apresenta uma lista de dezesseis categorias para os diversos tipos de interrelações que são de interesse acadêmico da literatura. Na quinta categoria, eis que surge entre os exemplos ilustrativos daquilo que o autor denomina *Obras literárias que procuram reproduzir estilos de movimentos das artes visuais*, o “pictorialismo impressionista de Katherine Mansfield”. Segundo Weisstein (1982, p. 259), Mansfield escolhe o impressionismo como modelo para o conto *The First Ball*, no qual ocorre a tentativa bem sucedida de usar em uma forma de arte, técnicas pertinentes a outra. O impressionismo, segundo ele, melhor chamado *sensacionismo*, baseia-se na premissa de que as coisas existem apenas na medida em que são vistas ou percebidas por outros sentidos; Weisstein (1982, p. 263) descreve o universo impressionista como “um fluxo eterno no qual o *eu* vagueia como uma esponja absorvendo dados sensoriais”.

O trabalho de Gunsteren (1990) corrobora com essa ideia, ao afirmar que a literatura impressionista, como todo o impressionismo nas artes, foca na percepção e na crença de que a realidade é ilusória. A impressão do mundo ao redor, diz ela, é frequentemente determinada pelas circunstâncias, portanto “qualquer condição mental em um dado momento deve ser levada em consideração” (p. 52).⁸ Para Weisstein, diferente da pintura, por não ser uma arte visual, a literatura impressionista

⁶ Texto originalmente publicado em 1961 como *Comparative Literature, its Definition an Function*.

⁷ Texto originalmente publicado em 1973 como *Definition*.

⁸ Tradução livre para: *any mental condition at any given moment must be taken into consideration*.

é uma arte sensorial que trabalha com muitos sentidos além da visão. Graças à existência de um espaço-tempo médio,

o texto escrito tem a vantagem de ser inerentemente dinâmico, transmitindo a sensação de movimentos contínuos e não direcionados nos quais, de acordo com a filosofia do impressionismo, as coisas são apanhadas como se em um suave vórtex (WEISSTEIN, 1982, p. 263).

Algumas das definições enciclopédicas encontradas⁹ para o verbete *vórtex* ou *vórtice*, o definem como um movimento intenso e giratório de um fluído em volta de um eixo ou espiral; redemoinho; um escoamento giratório onde as linhas de corrente apresentam um padrão circular ou espiral; ou ainda uma força destruidora; algo que causa destruição; um turbilhão. Termos como *espiral*, *redemoinho* e mesmo *vórtex* são comumente usados por teóricos da literatura e cabem perfeitamente para descrever o efeito produzido por Mansfield com o qual Weisstein a localiza como representante exemplar de uma escrita com ares impressionistas.

Renata Casertano (2000) também chama de “percepção vertigo”¹⁰ o momento em que as heroínas de Mansfield são levadas a um ponto em que a noção de tempo cronológico é interrompida e substituída pelo espaço: a passagem entre as dimensões temporal e atemporal, a mudança do tempo para a forma espacial, decreta um momento de suspensão em que a personagem está, nas palavras da própria Mansfield, “arremessada para fora da vida, sustentada para cair e quebrar”¹¹ — como se por meio do efeito vertigo a escritora conduzisse suas protagonistas à beira de um precipício e lhes permitisse uma olhada no vazio. Essa sensação de vazio marca uma característica fundamental da arte impressionista.

Como vimos e veremos ainda muitas vezes nesse trabalho, no corpus teórico que nos ampara é recorrente a associação aos termos *vertigem* e *fragmentação* como efeitos oriundos da construção espacial e outras técnicas comumente utilizadas por Mansfield. Outro ensaio que se debruça sobre tais efeitos na narrativa mansfieldiana é o de Cristina Gariglio sobre o conto “*Last Night*”, no qual ela associa a fragmentação e outros elementos como as impressões sensoriais e o momento crucial de revelação da personagem diante do espelho (comum a diversos contos da autora) àquilo que “James Joyce estabeleceu como pertinente à epifania literária em seu romance

⁹ Fontes: dicionários físicos e virtuais, tais como www.dicio.com.br/vortice

¹⁰ Tradução livre de *vertigo perception*.

¹¹ Tradução livre para *flung up, out of life, held to fall down and break*.

Stephen Hero” (GARIGLIO, 1990-1991, p. 8). A epifania a que se refere a autora, diz respeito tanto ao efeito produzido no leitor quanto (principalmente) ao momento de crise a que uma personagem é conduzida em uma espiral de acontecimentos (vórtex), um momento de profunda autoconsciência e fragmentação, transformando a percepção da realidade, que se revela efêmera e decadente.

Em *História Social da Arte Moderna e da Literatura*, Arnold Hauser (1988, p. 896) destaca como o avanço da tecnologia trouxe, para as artes e para vida, de forma geral, um dinamismo sem precedentes — “é, sobretudo, essa nova sensação de velocidade e mudança que encontra expressão no impressionismo”. Segundo Hauser, o impressionismo é uma arte urbana, pois vê o mundo através dos olhos do cidadão moderno e descreve a mutabilidade, as impressões súbitas, intensas, mas sempre efêmeras da vida citadina e, daquilo que ele chama de *ritmo nervoso*. Justamente como tal, diz ele, (o impressionismo) implica uma expansão enorme da percepção sensorial, um novo aguçamento da sensibilidade, uma nova irritabilidade, significando um dos mais importantes pontos de mutação da história da arte ocidental (HAUSER, 1998, p. 897).

Embora as características estilísticas do impressionismo tenham começado a aflorar na literatura depois do período impressionista mais produtivo na pintura, e que a literatura impressionista jamais tenha recebido tanta atenção quanto a pintura (HAUSER, 1998, p. 906), quase tudo o que é dito em termos de efeitos estilísticos e princípios impressionistas pode ser aplicado a ambas. Ainda que utilizem técnicas diferentes, as representações do impressionismo apoiam-se sempre na experiência sensorial, ou seja, são construídas a partir de dados dos sentidos. Como destaca Hauser (1998, p. 900) sobre a pintura e que bem cabe à literatura: “é o tratamento de um tema concentrando a atenção nos tons, e não no próprio tema, o que distingue os impressionistas dos outros”.

A visão impressionista, segundo Hauser (1998, p. 900), transforma a natureza num processo de crescimento e declínio: tudo o que era estável e coerente assume caráter inacabado e fragmentário. O mundo, cujos fenômenos se encontram em constante fluxo e transição, produz a impressão de um contínuo no qual todas as coisas se fundem e se aglutinam e onde não existe diferença alguma, exceto as diversas abordagens e pontos de vista do observador (p. 898). O autor destaca como inerente ao impressionismo, o sentimento de náusea em face à monotonia da vida,

como “uma nova forma de *Weltschmerz*¹² romântico” (p. 914). Para ele, a tentativa dos impressionistas de reter o momento, de viver o momento, de ser absorvido por ele, resulta de uma concepção não-burguesa de vida, uma manifestação de revolta e rebeldia, pois o impressionismo, destaca ele, é também a arte de uma oposição, como são todas as tendências progressistas desde os românticos.

O autor traz o exemplo de Tchekhov — de quem Mansfield era grande admiradora e com quem seu estilo é muitas vezes comparado — para falar sobre a manifestação do impressionismo na literatura. Segundo Hauser (1998, p. 938), a filosofia de Tchekhov é a primeira a gravitar em torno da experiência do isolamento inabordável das pessoas¹³ e da incapacidade de eliminar a última brecha que as separa —sentimento característico do impressionismo. Essa filosofia da passividade e da indolência, diz ele, e a forma como as personagens estão envolvidas nesse sentimento de impotência e desesperança, de que nada na vida alcançam um fim e uma meta, trazem consideráveis consequências formais, como a ênfase na natureza episódica e a irrelevância de todos os acontecimentos externos. Tal princípio formal impressionista tem por objetivo dar à representação o caráter de algo inacabado, entreouvido ou ocorrido por acaso,

assim como Degas desloca partes importantes da representação para a margem da tela, e faz com que a moldura se lhes sobreponha, Tchekhov termina seus contos e peças em uma anacrise¹⁴, a fim de suscitar a impressão de inconclusividade, precipitação e desfecho casual e arbitrário. (HAUSER, 1998, p. 938-939).

A sensação de falta de sentido, insignificância e fragmentariedade dos acontecimentos externos e a preponderância do drama da subjetividade, do estado de espírito e da atmosfera sobre a trama, são indícios, apontados por Hauser (1998, p. 943), da mesma eliminação progressiva do elemento história que se verifica tanto na pintura quanto na literatura impressionista. Para o autor, o Tempo, representado pela filosofia de Bergson, é veículo vital do impressionismo e de toda a arte e filosofia do século XIX: a natureza ímpar do momento, que nunca antes aconteceu e que não

¹² Termo cunhado pelo autor Jean Paul Richter na obra *Selina*; equivalente germânico do *mal du siècle* francês; tédio pela vida; pessimismo; melancolia; desespero existencial manifestado pelos jovens alemães entre 1830-40. Fonte: MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*, 2004. p. 476.

¹³ Optei por “pessoas” no lugar de “homens”, como é usado pelo autor.

¹⁴ Termo emprestado do campo musical para indicar a presença de uma ou mais sílabas antes do primeiro verso de um poema; pode significar ainda prelúdio ou a ação de remar para trás. Fonte: MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*, 2004. p. 22.

se repetirá. Em consonância com o que foi dito por Foucault ao tratar das heterotopias, Hauser (1998, p. 954) destaca “a mudança da nossa concepção de tempo e, por conseguinte, em toda a nossa experiência de realidade” que ocorreu passo a passo na passagem do século XIX para o XX, começando pela pintura impressionista até chegar com força na literatura de Proust. O tempo então dá lugar ao espaço, não abandonando o centro das reflexões, mas passando a ser sentido e representado *no* espaço: na espacialização do tempo, tão peculiar às obras impressionistas com suas tentativas de captura da sensação de efemeridade, de uma perspectiva de mundo em constante movimento, onde tudo se faz e se desfaz, e que, não por acaso, é evidenciada com força nos contos de Mansfield.

O movimento impressionista surgiu em Paris, entre 1860 e 1870, e marcou uma ruptura com o passado, abrindo caminho para a arte moderna. Com o realismo abalado pelo surgimento da fotografia, surgiu a necessidade de se questionar e redefinir a finalidade da arte, antes representação fiel da realidade. Giulio Carlo Argan, ao apresentar o impressionismo, no capítulo de *Arte Moderna* chamado “A realidade e a Consciência”, lembra que nenhum interesse político ou ideológico unia o grupo¹⁵ de artistas, composto inicialmente por Monet, Renoir, Degas, Cezanne, Picasso, Sisley e Bazille, era “apenas revolução artística”, diz ele. Embora utilizem diferentes processos, todos os artistas do movimento convergem para um mesmo fim: “demonstrar que a experiência da realidade que se realiza na pintura é uma experiência plena, legítima e insubstituível” (ARGAN, 1992, p. 76).

Podemos hoje entender a “revolução artística” proposta pelo grupo como um gesto, de certa forma, político e ideológico, sim, independente dos motivos pintados. Entre os pontos que reforçam essa ideia, destaca-se a aversão pela arte acadêmica e a recusa pelos hábitos de atelier, como a iluminação artificial dos modelos e as sombras contrastantes por ela geradas e representadas na pintura pela técnica, por eles abolida, do *chiaroscuro*. O movimento impressionista mantém uma orientação realista, porém com desprezo pelo objeto, prefere paisagens e cenas da cidade nas quais a figura humana pode participar, mas como algo vivo e integrado ao ambiente, algo que nele se move e cujas formas e sombras coloridas se transformam sob a luz natural com o passar do dia. Ao falar da obra de Manet, precursor do movimento

¹⁵ Manet, embora precursor do movimento, não integrou oficialmente o grupo.

impressionista, Argan (1992, p. 92) destaca como as figuras e o espaço formam um único contexto, pois “Manet não vê as figuras dentro, e sim com o ambiente”.

Em 1921, Mansfield escreve uma carta¹⁶ para a amiga pintora Dorothy Brett, onde se diz profundamente interessada pelo que Dorothy sentia por Manet:

Durante anos, ele foi muito mais importante para mim do que qualquer outro daqueles pintores franceses. Ele satisfaz alguma coisa profunda em mim. Há uma espécie de *maturidade* belamente real em sua pintura, como se ele tomasse posse do que lhe pertence; e é uma rica herança (MANSFIELD, 1996, p. 225).

Muitas das concepções de espaço impressionista trazidas por Argan servem também à literatura, sobretudo no caso de Mansfield, e corroboram com o que foi dito nos capítulos anteriores. Como as referências ao trabalho de Degas e sua aspiração pela síntese entre espaço e movimento. Ele é apontado como o responsável por desvincular a sensação visual impressionista da emoção romântica — a sensação (ou impressão) visual impressionista é definida por Argan, não como uma renúncia à compreensão em favor de uma objetividade superior, mas como “um novo modo de compreender e permitir compreender coisas antes incompreendidas”, pois “o artista não é um aparato receptor, é um ser empenhado em se apropriar do espaço” (ARGAN, 1992, p. 106). Desse modo, o espaço, na sensação visual impressionista, não possui uma estrutura constante: é um espaço cuja extensão, a profundidade e o ritmo motor estão ligados à ação humana. E, assim como não há ação sem espaço, diz Argan, não há espaço, mas apenas extensão inerte e amorfa sem a ação humana.

2.2 Mansfield e o ímpeto impressionista

A arte impressionista preocupa-se em manter viva a *sensação visual*, que nada mais é que a representação de uma experiência, de uma experimentação: uma associação indissolúvel entre consciência e realidade. Os meios utilizados pela literatura diferem daqueles da pintura, mas os efeitos são os mesmos. Julia Van Gunsteren, autora de *Katherine Mansfield and Literary Impressionism* apresenta um resumo das principais tentativas teóricas de melhor definir a literatura impressionista

¹⁶ Em *Katherine Mansfield: Diários e Cartas*. Tradução de Julieta Cupertino, 1996.

enquanto categoria. Conforme a autora destaca, no final do século XIX, a discussão sobre o assunto se tornou acirrada na França, especialmente entre os escritores e críticos Ferdinand Brunetière e Louis Deprez.

Foi Brunetiere quem usou pela primeira vez o termo *literatura impressionista* em um artigo sobre o poeta francês Daudet, publicado em 1879, onde descreve a literatura impressionista como um desenvolvimento estilístico do naturalismo que incorpora os princípios básicos da pintura impressionismo (BRUNETIÈRE APUD GUNSTEREN, 1990, p 38). Apenas em 1899 a literatura impressionista é, pela primeira vez, tratada como uma nova e moderna visão da realidade, por outros dois críticos franceses: Petit de Juleville, o qual destaca a subjetividade da experiência, e M. Spronk, que enfatiza a presença de uma sensibilidade aumentada.

No início do século XX, a discussão ganhou espaço na Alemanha. Gunsteren (1990, p 39) destaca o primeiro estudo geral sobre o impressionismo incluindo a literatura impressionista: *Der Impressionismus in Leben und Kunst* (o impressionismo na vida e na arte), publicado por Richard Hamman em 1907. Mais tarde, o estudo de Hans Hoppe sobre os dois fenômenos coexistentes, o Impressionismo e o Expressionismo, demonstrou que, embora antagônicos, ambos convergem no princípio da subjetividade. De acordo com a pesquisa de Gunsteren, a conclusão a que chegam os estudos alemães, em meados do século XX, é a de que a literatura impressionista deve ser considerada meramente uma possibilidade estilística de classificação e introduzida incondicionalmente, sem ligação com um período histórico específico, ainda que ela diga respeito à representação de uma experiência de vida altamente sensível que se manifestou na literatura, principalmente, entre o final do século XIX e início do século XX (GUNSTEREN, 1990, p 40).

Ao final de sua análise cronológica sobre a conceitualização da literatura impressionista, Gunsteren aponta três possíveis correntes às quais os trabalhos sobre o assunto devem atentar: (1) o conceito de literatura impressionista deve traçar um paralelo com as condições sociais, filosóficas, artísticas, políticas e econômicas do período a que se refere; (2) deve ser analisada formalmente como uma classificação estilística, por meio de índices gramaticais e lexicais. E por último, (3) fusionando as duas primeiras possibilidades, o conceito de literatura impressionista deve ser analisado, descrito e codificado como uma *vontade de estilo*¹⁷ estético: deve identificar

¹⁷ Tradução livre para *an aesthetic 'will to style'*.

o que a própria Gunsteren chama de impulso impressionista e apontar por quais técnicas esse efeito é alcançado (GUNSTEREN, 1990, p 50).

Em artigo¹⁸ publicado pela Folha de São Paulo, Marcelo Coelho¹⁹ (1995) destaca a sensação impressionista causada pelos contos de Mansfield: “tudo é, de fato, transparente e tênue como num quadro impressionista”, diz ele. “Katherine Mansfield traduz para a literatura os efeitos das telas de Renoir ou Monet: é como se a vibração de cada momento fosse tão preciosa, como se cada percepção dos sentidos fosse tão importante, que mal desse tempo para registrá-la”. É comum que Mansfield seja descrita dessa forma. Como se observa também na matéria de capa da primeira edição da revista *Íbis — Literatura e Arte* (2012), na qual a Mansfield é apresentada como uma impressionista trágica, dizendo que “ela escrevia com pinceladas leves como as dos pintores impressionistas, mas imbuídas de um matiz sombrio [...] criava cenas “nuançadas de tons coloridos”, diz a matéria, “mas deixando visíveis nas entrelinhas as sombras onde a luz não passa”.²⁰

A jornalista Claire Tomalin, uma de suas principais biógrafas, alerta para o culto à figura trágica de Mansfield, “trágica e com uma língua afiada” — culto esse alimentado por muitos anos após a sua morte, principalmente, por seu marido e editor, John Middleton Murry, aponta a biógrafa. Nesse sentido, trabalhos dedicados a melhor compreender seu estilo reforçam o reconhecimento de Mansfield como uma verdadeira modernista, uma artista sintonizada com o pensar e o fazer artístico de seu tempo e uma pioneira “que mudou as regras da narrativa de histórias curtas”, como afirma a biógrafa (TOMALIN, 1988, p. 198).

Toda a aproximação feita entre literatura e pintura, à qual recorrem as tentativas de melhor estabelecer a literatura Impressionista como uma categoria, pode seguramente ser ampliada ao pós-impressionismo, pois, como sabemos, o impressionismo foi uma revolução artística, de modos, técnica e o estilo que delas resulta. Além disso, Will Gompertz, no capítulo 4 de *Isto é arte?*, destaca o caráter fictício e arbitrário do termo pós-impressionismo, pois

¹⁸ *Encanto incerto marca obra de Mansfield*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/05/ilustrada/22.html>

¹⁹ Motivado por diversas coletâneas de contos da autora, muitos até então inéditos no Brasil, na época traduzidos e publicados pela editora Revan.

²⁰ Disponível em http://ibisliteraturaearte.com/revista/edicao_1/katherine-mansfield/

nenhum dos quatro artistas que hoje conhecemos como pós-impressionistas teria se autodenominado assim. Não porque Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Georges Seurat e Paul Cézanne desdenhassem ou reprovassem a expressão. Ocorre simplesmente que ela foi cunhada muito depois de eles terem morrido (GOMPERTZ, 2013, p. 46).

Conforme Gompertz relembra, o termo “pós-Impressionismo” foi utilizado pela primeira vez pelo crítico de arte britânico Roger Eliot Fry para se referir às obras expostas na Grafton Galleries, Londres, em 1910, onde Fry realizou duas exposições. O termo surge da necessidade de nomear a exposição de forma a identificar um grupo de artistas que desenvolveram trabalhos singulares a partir das técnicas características do movimento impressionista. A exposição de 1910 em Londres teve grande destaque e atraiu a atenção, inclusive, do Grupo Bloomsbury, o qual dedicou a ela uma edição especial do seu jornal e convidou Fry para se unir a eles. Mansfield não integrava oficialmente o grupo, mas estava intimamente ligada a ele. As exposições pós-impressionistas em Londres também causaram profundo impacto em Mansfield, como vemos na carta escrita para sua amiga Dorothy Brett, em dezembro de 1921, onde ela escreve, referindo-se ao famoso quadro dos girassóis de Van Gogh:

Esse quadro pareceu revelar uma coisa que eu não imaginara antes de tê-lo visto. Isso viveu comigo depois. Ainda vive. Esse quadro é um outro, de um capitão do mar que usava o boné achatado. Eles me ensinaram uma coisa sobre escrever, algo estranho, uma espécie de liberdade — ou melhor, soltaram minhas amarras. (MANSFIELD, 1996, p. 245).

Diversos estudos discorrem sobre a influência da arte impressionista no trabalho de Katherine Mansfield e seus contemporâneos de escrita, como Virginia Woolf. É especificamente sobre o quadro que Mansfield comenta na carta à Dorothy Brett que se baseia a dissertação de Gabriella M. D'Angelo, intitulada *Van Gogh's Yellow Flowers: The Influence of PostImpressionism on Mansfield and Woolf*. Em seu estudo, D'Angelo (2019) aponta como o pós-impressionismo influenciou as autoras a aplicarem a teoria estética da pintura à forma literária: a emoção experimentada ao ver as pinturas francesas, diz D'Angelo, tornou-se o objetivo de ambas, buscando provocar em seus leitores uma reação emocional semelhante àquela sentida por elas diante dos quadros: “uma resposta emocional que poderia mover o público britânico, bem como o mundo, para uma perspectiva maior da realidade e um senso mais

profundo de si mesmos” (D’ANGELO, 2019, p. 5)²¹. Mansfield e Woolf entregam suas representações artísticas aderidas à forma pós-impressionista, afirma D’Angelo, onde os momentos são suspensos no tempo para ilustrar imagens específicas semelhantes às pinturas de natureza morta de Cézanne e Van Gogh.

Essa *suspensão* a que D’Angelo se refere equivale ao que Casertano chama de *percepção vertigo* e que vimos antes também com Weisstein ao demonstrar como Mansfield trabalha de acordo com a filosofia do impressionismo, nas quais “as coisas são apanhadas como se em um suave vórtex”²². Nos contos escolhidos como objeto desse trabalho, veremos como a autora conduz suas protagonistas a esse vórtex: esse momento clímax onde o tempo é suspenso e o espaço é sentido com intensidade tal qual num quadro impressionista.

²¹ Tradução livre para *an emotional response that would move the British public, as well as the world, to a greater perspective on reality and a deeper sense of the self.*

²² Tradução livre para *things are caught up as if in a gentle vortex* (Weisstein, 1982, p. 263).

3 KATHERINE MANSFIELD: ESCRITA É VIDA

*To be alive and to be a 'writer' is enough.
Estar viva e ser escritora é o bastante.*
— K.M., 30 de maio de 1917. Diário.

3.1 Nota biográfica

Kathleen Mansfield Beauchamp¹ nasceu em 14 de outubro de 1888, em uma família em plena ascensão econômica-social na Nova Zelândia, então colônia britânica: uma Nova Zelândia “mais inglesa que a própria Inglaterra”, como destaca o biógrafo Antony Alpers (1980), ainda assim, muito distante do centro cultural que Mansfield viria a almejar. Kass, como era chamada, foi a terceira dos seis filhos do casal Harold Beauchamp e Annie Burnell Dyer Beauchamp: quatro meninas, Vera, Charlotte, Kathleen e Jeanne, um bebê natimorto e um último menino, chamado Leslie. Kathleen deixa a ilha natal pela primeira vez aos 14 anos, junto a duas de suas irmãs, para estudar violoncelo no renomado Queen’s College, em Londres. Três anos depois, de volta a Wellington, seus diários e cartas registram a infelicidade com a vida pacata da colônia e o desejo de pertencimento àquele lugar de efervescência artística e cultural que era a Inglaterra.

Aos 20 anos, Mansfield retorna a Londres com uma modesta mesada do pai para estudar violoncelo no conservatório de música, embora já se aventurasse na escrita: sua primeira história foi publicada no jornal da escola, na Nova Zelândia, aos dez anos. Seu retorno a Londres é um turbilhão: naquele mesmo ano ela se casa e separa no dia seguinte, engravida e é forçada pela mãe, vinda da Nova Zelândia com esse único propósito, a passar uma temporada na Alemanha, a fim de evitar o escândalo. Lá ela sofre um aborto espontâneo² e escreve a maior parte dos contos publicados em seu primeiro livro, numa árdua crítica ao estilo de vida alemão. De volta à Inglaterra, *Numa pensão alemã* (*In a German pension*) foi publicado, em 1911, gerando uma grande e positiva repercussão. Assim Mansfield ingressou definitivamente na vida artístico-literária londrina, sempre entregue a novas experiências em sua ânsia por uma vida e uma escrita mais pulsantes.

¹ Seu nome de batismo homenageia sua mais querida avó, principal cuidadora e incentivadora.

² Os principais biógrafos de Mansfield (Alpers e Tomalin) concordam com essa versão, embora muitos críticos atuais gostem de dramatizá-la sob um velado juízo de caráter da mulher transgressora que pagou por sua liberdade sexual/libertinagem — o patriarcado não dá trégua.

É incrível pensar que no seu curto período de vida ela tenha escrito tanto: somando-se os três primeiros livros publicados em vida aos dois póstumos, Mansfield deixou 88 contos prontos e outros tantos inacabados. Não consigo deixar de pensar o que mais ela teria feito se não fosse interrompida? Em 1918, pouco antes de completar 30 anos, veio o diagnóstico de tuberculose. Por recomendação médica, era preciso sair da Inglaterra nos meses de inverno. Por essa razão, Mansfield passou a viver numa constante migração entre a França e a Inglaterra. Em 17 de novembro de 1919, ela registra em seu diário:

O frio me assusta. É sinistro. Eu o respiro e lá no fundo é como se fosse uma faca penetrando branda, muito brandamente e, dentro do meu peito, dissesse: 'Não tenha tanta certeza' (MANSFIELD, Katherine, 1996, p. 149).

Ainda que o clima da Nova Zelândia fosse mais favorável à sua saúde, Mansfield nunca mais deixaria a Europa, nem mesmo com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, na qual morre em serviço seu irmão mais novo e mais querido, Leslie Heron Beauchamp. O amor e a saudade de sua terra natal são expressos em muitos dos seus contos, passagens dos diários e registros de sonhos com a Nova Zelândia, sobretudo após a morte de Leslie. Seu único esboço de romance inacabado se passa nas paisagens de Kakori, na casa onde viveu a infância.

Em 1923, com o agravamento da doença, ela se recusa a procurar um sanatório, temendo que a rigidez e a assepsia do lugar pudessem impedi-la de escrever. Prefere recorrer a um tratamento inovador alternativo e, contrariando as orientações dos médicos e familiares, interna-se voluntariamente no “Instituto para o Desenvolvimento Harmonioso do Homem” de George Ivanovich Gurdjieff, em Fontainebleau (França). O tratamento envolvia sessões de dança, jardinagem e meditação. Seus contos mais famosos, como “A casa de bonecas” e “Festa no jardim”, foram escritos nesse período de convalescência no Instituto.

Sua ânsia pela vida era também a ânsia pela escrita. Vida e escrita foram para ela indissociáveis. Em carta escrita à amiga e pintora Anne Estelle Rice, ela diz:

É um terrível transtorno amar a vida do modo que eu amo. Pareço amá-la mais, à proporção que o tempo passa, em vez de amá-la menos. Ela nunca se torna um hábito para mim - é sempre uma maravilha. Espero ficar nela o tempo necessário para produzir algum trabalho realmente bom (MANSFIELD, Katherine, 1996, p. 221).

FIGURA 1: Portrait of Katherine Mansfield, Anne Estelle Rice (1918)



FONTE: Museum of NZ Te Papa Tongarewa - collections.tepapa.govt.nz/object/41995

Durante a última visita de Murry ao Instituto, para mostrar ao marido o quanto se sentia bem, ela sobe correndo um lance de escada. Um acesso de tosse acompanhado por uma forte hemorragia lhe acomete instantaneamente. Kathleen Mansfield Beauchamp morre, naquela mesma noite de 9 de janeiro de 1923. Katherine Mansfield segue viva em seus contos, quase cem anos depois.

3.2 Um gato alienígena³ na vanguarda modernista londrina

As obras de Katherine Mansfield pertencem cronologicamente à fase da literatura feminina que Showalter batizou de *feminist*, compreendida entre os anos 1880 e 1920. Suas marcas fundamentais são o princípio do questionamento e ruptura com os valores vigentes, e a defesa dos direitos dos marginalizados. Entre os temas frequentemente abordados nos textos de Mansfield estão a desigualdade social, a repressão sexual e o sentimento de inadequação da mulher dentro dos papéis sociais a ela designados. Showalter, estudiosa da história da literatura feminista, cunhou o termo *gynocritics* (ginocrítica) e parametrizou a crítica literária feminista ao situar sua investigação sob dois pontos de vista: a mulher leitora e a mulher escritora.

Quando Mansfield iniciou sua carreira de escritora profissional, na primeira década do século XX, a Nova Zelândia estava há setenta anos integrada ao império britânico e esse império, no início da Primeira Guerra Mundial, dominava mais de um quarto da população mundial. Diferente do que acontecia em muitas colônias, nas quais a maioria da população tinha pouca autonomia e poder político, a elite que emergia de algumas delas podia transitar entre os dois lugares e, assim, muitos escritores e escritoras saíram de seus países e se estabeleceram na Inglaterra, como o fez Mansfield. A voz de algumas mulheres desse tempo refletiu uma nova perspectiva para a literatura, vinda do outro lado do império, que era a voz das mulheres multiplamente subordinadas pelo sexo, pela classe e pelo colonialismo (ABRAMS et al, 2006).

Conforme aponta Otto Maria Carpeaux (1968) em *As Revoltas Modernistas na Literatura*, o ano de 1914 é considerado como o verdadeiro marco do fim do século XIX, com o início da Primeira Guerra Mundial. A então chamada “nova literatura” que veio a ser mais tarde conhecida como modernismo, segundo ele, surgiu ainda antes e de forma autônoma, entre 1905 e 1910. Porém, apenas anos depois ela viria a ser percebida pelo público e pelos poderes correntes, tendo a revolução literária coincido com importantes acontecimentos e modificações na estrutura política e social do mundo. Ao tratar da vanguarda modernista inglesa, Carpeaux traz Mansfield entre Virginia Woolf, H. D. Lawrence, James Joyce, e cita a proximidade que a crítica

³ Referência à impressão registrada por Virginia Woolf em seu diário após conhecer Katherine, em 1917, onde ela escreve *she is of the cat kind, alien, composed, always solitary and observant* (WOOLF apud SAGE, 1997, p. 7).

especializada costuma apontar entre os contos de Mansfield e Tchekhov, dizendo que se o “drama sem enredo de Tchekhov simboliza a agonia da burguesia russa, o conto sem enredo de Mansfield é sintoma da dissolução do gênero tipicamente burguês do romance” (CARPEAUX, 1968, p. 213). Embora aquilo que Carpeaux considere “sem enredo” talvez seja, na verdade, o enredo trabalhado às margens do discurso, nas sutilezas, em camadas mais profundas da tessitura narrativa, algo no qual tanto Tchekhov quanto Mansfield atuam com engenho.

Lorna Sage (1997), em texto introdutório para a reedição da terceira coletânea de contos de Katherine Mansfield, *The Garden Party and other stories*, apresenta a consciência modernista de Mansfield refletida em sua escrita e estilo de vida: a voz autêntica da contista encontrando destaque entre os grandes nomes da sua época. Já na primeira página, Sage define o espírito de Mansfield, dizendo: "Ela era uma modernista consciente, uma experimentadora da vida e escritora"⁴.

O conceito de autor consciente é abordado por Júlio Cortázar (1974) em *Valise de cronópio*. A ficção e a crítica cortaziana trabalham com a ideia de uma "consciência lúcida da linguagem, capaz de construir uma poética no interior de uma obra ficcional" (CORTÁZAR, 1974, p. 121). Segundo o autor, em concordância com os preceitos de Edgar Allan Poe, sobretudo no ensaio “A filosofia do mobiliário” (1840), o conto deve partir da intenção de obter um efeito. Uma vez que o conto trabalha com uma limitação física em número de páginas, a fim de obter aquilo que Poe chamou de unidade de efeito, cabe ao escritor consciente cumprir sua missão narrativa com máxima economia de meios: "seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, para cima e para baixo do espaço literário" (CORTÁZAR, 1974, p. 152). Para ele, a boa utilização dos recursos narrativos é um dos princípios básicos da estrutura do conto. O autor traz Mansfield como exemplo de contista no que diz respeito à escolha de temas, material significativo com

a misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além de si mesmo, de modo que um vulgar episódio de vida doméstica, como ocorre em tantas admiráveis narrativas de Katherine Mansfield [...] se converta no resumo implacável de uma certa condição humana (CORTÁZAR, 1974, p. 153).

⁴ Tradução livre para *she was a conscious modernist, an experimenter in life and writer* (SAGE, 1997).

A atenção e o tratamento dados por Mansfield às trivialidades também são citados por Carpeaux (1968, p. 212), ao dizer que ela “dedicou-se à representação meticulosa de acontecimentos e sentimentos minúsculos, que não modificam a vida, mas indicam modificações imperceptíveis das vidas”. O que Mansfield faz de incomparável, segundo ele, é aplicar uma *análise infinitesimal* ao conto.

Rita Terezinha Schmidt (2017), no ensaio “Virginia Woolf: itinerários de vida e paixão”, lembra das dificuldades enfrentadas pelas mulheres durante a época vitoriana, período em que Woolf e Mansfield viveram parte da juventude, e os privilégios que favoreceram Woolf, beneficiada pelas condições de uma família da classe média alta londrina que lhe permitiu “uma liberdade um pouco maior do que a grande maioria das mulheres suas contemporâneas” (SCHMIDT, 2017, p. 429). A própria Woolf se coloca em face à questão:

com dinheiro e tempo livre a seu dispor, naturalmente as mulheres se dedicarão mais do que até aqui foi possível ao ofício das letras. Farão uso mais completo e sutil da ferramenta da escrita. Sua técnica será mais audaciosa e mais rica (WOOLF, 2019b, p. 18).

O mesmo vale para Mansfield: se ela migra sozinha para a Inglaterra em 1908, entrando no cenário literário europeu em pleno furor, é graças à permissividade e ao apoio financeiro do pai, Harold Beauchamp, um homem que ascendeu economicamente ao tornar-se banqueiro na Nova Zelândia. Porém, mesmo depois de aclamada como escritora, com o reconhecimento de seus pares, como Lawrence e Woolf, Mansfield continua uma estrangeira, um “gato alienígena”, como Woolf registra em seu diário, uma colonial exótica. Não à toa, apesar de sua proximidade com o Bloomsbury Group, Mansfield nunca foi convidada para integrá-lo.

A diáspora é descrita por Robin Cohen (1997) como o ato de viver no país no seio de uma coletividade, mas com o olhar sempre perfurando o tempo e o espaço à procura de um outro país ou lugar. Tomalin (1988) relaciona a solidão e o isolamento que habitam as personagens de Mansfield com o fato dela própria ter permanecido uma *outsider* nos círculos literários ingleses, apesar do sucesso conquistado. A biógrafa destaca ainda a incompreensão como um tema recorrente nas obras da autora, uma falha endêmica que suas personagens apresentam em compreender e serem compreendidas, como se fossem todas estrangeiras umas para as outras, pois a própria Mansfield

em sua vida, foi essencialmente uma solitária. Ela viajou tão longe dos limites do comportamento aceitável para sua família para sentir que era um *deles*, *mas* não encontrou um lar em nenhum outro grupo, nem fez uma família para si mesma (TOMALIN, 1988, p. 198).

E é através das sutilezas, do subtexto e das entrelinhas que Mansfield elabora a solidão e o sentimento de inadequação de suas personagens. A tentação de ler essas entrelinhas é apontada por Lorna Sage (1997) como outro efeito modernista. Sage (1997, p. 18)⁵ afirma que, em Mansfield, o que não é dito é tão vital quanto o que é dito, pois "se ela assume as vozes de diferentes personagens, ela também toma posse de seus silêncios, quando elas prendem a respiração e ficam sem palavras". Essa *suspensão do tempo* a que Sage se refere, nos leva novamente ao momento em que ocorre a percepção vertigo, conforme definida por Casertano, como vimos nos capítulos anteriores. Para Casertano (2000, p. 103), merece destaque também a forma como a ironia se manifesta nos contos de Mansfield, no aprimoramento da relação sujeito-objeto através do uso do espaço, das variadas distâncias, pressupondo mudanças de perspectiva, mesmo que parte dessas distâncias sejam interiorizadas. Podemos entender o terreno de dizeres e silêncios citado por Tomalin e as entrelinhas às quais Sage se refere na narrativa de Mansfield, como o dito e o sugerido característicos do duplo narrar. Esse duplo narrar é apontado pelo escritor e teórico Ricardo Piglia (2004) como característica oriunda do conto moderno e responsável por conduzir o leitor a diferentes profundidades de leituras, da superfície ao subtexto.

Em consonância com a tese da lucidez de Cortázar, Assis Brasil (2019), em *Escrever ficção*, afirma não haver espaço inocente na literatura, uma vez que, segundo ele, o espaço é uma decisão do ficcionista. A amplitude com que Assis Brasil define sua visão do espaço corrobora com as considerações de Osman Lins, trazidas no capítulo 1 deste trabalho. Para ambos, a construção do espaço literário abrange tudo o que, segundo a lição Aristotélica, *põe as coisas em estado de ação*⁶; tudo aquilo que é animado através da percepção de uma personagem:

⁵ *If she assumes the voices of different characters, she also takes possession of their silences, when they catch their breath and run out of words.*

⁶ Segundo Aristóteles, na *Retórica* (século IV a.C.)

a narrativa ficcional, por ser uma arte, não tem nenhum compromisso com o real [...] há sempre o olho do ficcionista por detrás da descrição, e isso dá sentido à mesa no enredo. Quero dizer: essa mesa será incorporada às intenções da narrativa e corresponderá sempre à perspectiva do personagem (BRASIL, 2019, p. 259).

Tal qual Lins, para Brasil a narrativa espacial não se limita a lugares e objeto, ela abrange tudo o que se impõe ao nosso conhecimento, desde que integrado às percepções sensoriais das personagens. Lins alerta aos estudiosos do espaço para que não se atenham à visualidade e observem em que proporção os demais sentidos interferem, pois “um lugar tende a adquirir mais corpo na medida em que evoca *sensações*” (LINS, 1978, p. 92).

Tais concepções do espaço advindas da narratologia nos interessam por sublinhar a estreita relação entre espaço e sentidos — fundamental também para o impressionismo — e espaço como indicativo do estado psíquico das personagens: “espaços descritos com intencionalidade conduzem o leitor a perceber por si mesmo o estado emocional dos personagens” (BRASIL, 2019, p. 270).

Assumimos que os espaços que iremos analisar são (1) narrados (não descritos) através da perspectiva e, sobretudo das *impressões* das personagens, (2) com ênfase para aquele espaço apresentado no clímax de uma narrativa em que (3) sua autora conduz conscientemente a um momento de crise, marcado em Mansfield por aquilo que chamaremos de *percepção vertigo*. É preciso, portanto, atentar para essas personagens, afinal, de quem é o olhar que nos serve de caleidoscópio para o espaço apresentado?

3.3 O lugar das mulheres: o espaço gendrado pelas protagonistas

Virgínia Woolf, em “Um teto todo seu” (1929), aponta as diferenças de gênero masculino e feminino como elementos determinantes no processo de escrita e de leitura, em função da assimetria dos papéis sexuais e sociais, nas esferas pública e privada, entre os fatores que tornam distintas as experiências de mundo para homens e mulheres. A autora discorre sobre a árdua caminhada da mulher-escritora na busca pela própria voz e de visibilidade dentro da crítica literária e da história da literatura, predominantemente masculinas. Woolf sinaliza ainda a indiferença da sociedade Londrina do século XX ante tais questões: “ninguém dava a mínima”, diz ela, sobre “o

desenvolvimento, na mulher comum, de um estilo de prosa que expressasse seu pensamento por completo" (WOOLF, 2014b, p. 135). Em seu ensaio "Mulheres e ficção", publicado em 1929, Woolf discorre sobre o papel das escritoras no início do século XX:

Pela primeira vez, essa região obscura começa a ser explorada na ficção; ao mesmo tempo, uma mulher tem também que registrar as mudanças nos hábitos e na mente das mulheres que decorreram da abertura das profissões. [...] se tentássemos então sintetizar as características da ficção das mulheres no atual momento, diríamos que ela é corajosa; é sincera; não se afasta do que as mulheres sentem [...] para além das relações pessoais e políticas, elas se voltaram para questões mais amplas que o poeta tenta resolver: as do nosso destino e sentido da vida (WOOLF, 2019b, p. 16-17).

Katherine Mansfield quis ser escritora desde cedo — e fez tudo o que era preciso para sê-lo. Tão cedo que, talvez por isso, o anjo do lar não tenha se instalado em sua vida. A metáfora do *anjo do lar* é apresentada por Virginia Woolf em seu texto de 1931, *Profissões para mulheres*, para abordar o sentimento de fraude⁷ e a insegurança que acometia (e ainda acomete) o trabalho das escritoras no século XX e de suas predecessoras. É preciso antes de tudo "*matar o anjo do lar*", dizia ela, esse é o primeiro desafio para que uma mulher se torne o que quiser (WOOLF, 2019a, p.11). É claro que não foi apenas por força de vontade que Mansfield conseguiu afastar de si o *anjo do lar*, a maior das barreiras imateriais: ser parte de uma elite financeira possibilitou a ela aproveitar o momento favorável da colônia em ascensão, mudar-se para Londres e, assim, se inserir no meio literário de maior influência em seu período. E lá, com a margem agora mais próxima do centro literário, estava a escritora mulher neozelandesa sendo aclamada ao narrar histórias de personagens femininas diversas e multifacetadas. A consciência desses privilégios se verifica na obra de Mansfield em contos mais biográficos como "Casa de bonecas" ("The Doll's House") e outros tantos, seja através da perspectiva de mulheres menos privilegiadas, como a protagonista Ada Moss (de "*Pictures*"), seja ao tecer acirradas críticas à alta sociedade e aos meios artísticos aos quais ela mesma frequentava, mas nunca de fato sentiu que pertencia.

A diversidade de arquétipos femininos nos contos de Mansfield remete ao

⁷ Equivalente ao que hoje chamamos de Síndrome da Impostora: termo cunhado pelas psicólogas norte-americanas, Pauline Clance e Suzanne Imes, em 1978.

Fonte: https://www.paulineroseclance.com/pdf/ip_high_achieving_women.pdf

grande desconforto cultural, como disse Nelson Vieira, ou desafio para uma cultura que se vê ideologicamente homogênea, sobretudo considerando a cultura “britânica” na qual a obra dela se insere (VIEIRA, 2003, p. 97). As aspas são de Stuart Hall (2006, p. 61) em *A identidade cultural na pós-modernidade*, ao tratar de hibridismo e colonização. Hall afirma não existir uma cultura britânica, uma vez que as diversas culturas componentes do Reino Unido só foram unificadas à força de um longo processo de conquista violenta. As nações modernas, diz Hall, são todas híbridos culturais. As identidades nacionais são fortemente generificadas, de forma que os valores identitários ingleses, ou, como Hall trata, valores da “inglesidade” (*englishness*), têm fortes associações masculinas, cabendo às mulheres papel secundário de guardiãs do lar e do clã e “mães” dos “filhos” (homens) da nação. Dito isso, melhor se evidencia o impacto da escrita de Mansfield como reivindicação de uma luta feminista.

A pesquisadora portuguesa Camila Santos⁸ destaca o papel dos estudos sobre o espaço no âmbito da crítica feminista, uma vez que refletir sobre a organização dos espaços reservados à mulher-personagem na literatura é refletir sobre a construção da identidade feminina e sua participação na cultura ocidental patriarcal:

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 (SANTOS, 2010, p. 7).

Já a teórica de cinema e da crítica feminista Teresa de Lauretis (2019) propõe, em “A tecnologia do gênero”, o conceito de espaços gendrados: “aqueles marcados por especificidades de gênero [...] nos quais a própria diferença sexual pudesse ser afirmada, tratada, analisada, especificada ou verificada” (p. 121). A autora sinaliza para o perigo de se limitar o conceito de gênero ao enfoque das diferenças — fortalecedoras da ideia de uma hegemonia dominante — e a necessidade de desamarrar a questão do gênero da crítica ao patriarcado, ou, valendo-se da metáfora de Audre Lorde, “deixar os limites da casa patriarcal”.

Conforme lembra Christine Delphy (2009) no *Dicionário Crítico do Feminismo*, os termos “patriarcado”, “sistema de gênero”, “relações sociais de gênero”, ou quaisquer

⁸ Em *Os Espaços na Ficção de Katherine Mansfield*, dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.

outros termos adotados em seu lugar, “não têm definição estrita e tampouco uma com a qual todos estejam de acordo” (DELPHY, 2009, p. 178). Para os objetivos deste trabalho, nos basta entender o patriarcado como “uma formação social em que os homens detêm o poder” (p. 173) perpetuando as diversas formas de opressão sofridas pelas mulheres. Nesse sentido, tomar emprestada a ideia de “casa patriarcal” de Audre Lorde não poderia ser mais apropriada às questões do espaço doméstico reservado às (e confinando as) mulheres nos contos de Mansfield.

Lauretis aponta como o gênero pode ser incluído na diferença sexual enquanto uma tecnologia de efeito da linguagem ou imaginário, não real, mas construído a partir de um *sujeito gendrado*: “um sujeito constituído no gênero [...] por meio de códigos linguísticos e representações culturais [...] múltiplo em vez de um único e contraditório, em vez de simplesmente dividido” (LAURETIS, 2019, p. 123). A autora atenta ainda para o problema comum a todas as pesquisadoras e professoras feministas, problema que remete às considerações de Woolf: a carência de teorias ou qualquer tipo de produção cultural construída fora das narrativas masculinas e heteronormativas que tendem a se reproduzir também nas teorias feministas. Como solução, para Lauretis, é de suma importância lançar um olhar crítico a todos os discursos, tanto quanto o esforço para se construir a visão daquilo que ela chama de um *outro lugar*, não um lugar distante, passado ou utópico, mas

o outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos cegos, ou o *space-off* de suas representações. Eu o imagino como espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições [...] nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder; e nas produções culturais das mulheres, feministas, que descrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recusando as fronteiras — e os limites — da(s) diferença(s) sexual(ais) (LAURETIS, 2019, p. 150).

Lauretis toma emprestada da teoria do cinema a expressão *space-off* para tratar do espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível; o *space-off* se torna visível ao se notar sua ausência no quadro. Da mesma forma, o movimento para dentro e para fora do gênero que, conforme a autora, caracteriza o feminino: “é um movimento de vai-e-vem entre a representação do gênero (dentro de seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui ou, mais exatamente, torna irrepresentável.” Um movimento entre o espaço discursivo (representado, hegemônico) e o *space-off*, o outro lugar — esses outros espaços tanto

sociais quanto discursivos, escritos nas margens, nas entrelinhas dos discursos hegemônicos (LAURETIS, 2019, p. 151).

A escrita de Mansfield desloca e subverte no sentido de tirar do *locus*, descentralizar. Entender como são en-gendrados os espaços pelas impressões dessas protagonistas e como se dá o movimento entre a narrativa espacial e o *space-off*, esse outro lugar onde o sujeito do feminismo se constrói, será de grande ajuda para esse trabalho — ainda que não seja o enfoque principal. Pois, sob essa perspectiva, poderemos vislumbrar a narrativa espacial como ferramenta para tramar no texto questões inerentes às protagonistas.

4 TENTATIVAS DE EMOLDURAR: A QUESTÃO DO ESPAÇO (E) DAS MULHERES NARRADAS EM DOIS CONTOS DE MANSFIELD

*What is it that happens in that moment of suspension?
O que é isso que acontece no momento da suspensão?*

— K.M., fevereiro de 1920. Diário.

As análises que serão apresentadas a neste capítulo buscam esmiuçar a forma como o espaço se apresenta em dois contos de Katherine Mansfield, são eles: “Êxtase” (“*Bliss*”) e “Cenas” (“*Pictures*”). Tais análises foram feitas a partir de uma série de leituras atentas e apoiadas no *corpus* teórico apresentado nos primeiros capítulos, mais alguns que surgirão no debate de temas específicos, serão destacadas passagens dos contos, especialmente àquelas através das quais as protagonistas são conduzidas em vórtex ao clímax: o momento de suspensão e fragmentação da realidade, o momento em que a narrativa mansfieldiana alcança seu mais forte efeito impressionista. Serão destacados também indícios do que podemos chamar de literatura impressionista ou dos efeitos pictóricos impressionistas alcançados pela autora por meio de diferentes recursos narrativos, tais como: cores e sentidos aumentados, minúcias narrativas, ruminações, (por meio de monólogo interior) e epifania. Para tanto, seguiremos as concepções de autoras como Casertano (2000), sobre a percepção vertigo, Gariglio (1990-1991) sobre epifania e paralisia, e Lauretis (2019) sobre *space-off*. O trabalho de Gunsteren (1990) sobre Katherine Mansfield e a literatura impressionista nos oferece outro grande alicerce.¹

O significado literário de epifania e de paralisia, termos a que Gariglio se refere, tem origem na obra de James Joyce, escritor irlandês que, como Mansfield, viveu e publicou na Inglaterra no início do século XX e cujas obras influenciaram muitos dos seus contemporâneos modernistas, incluindo ela. A epifania (*epiphany*), literalmente entendida como uma revelação, é abordada no romance póstumo *Stephen Hero*, onde Joyce incorpora à literatura a concepção religiosa do termo associado à aparição, dizendo: “por uma epifania, ele quis dizer uma manifestação espiritual repentina, seja

¹ Tais trabalhos, com exceção de Lauretis (2019), serão referenciados por meio de tradução livre.

na vulgaridade da fala ou do gesto, ou em um estado memorável da própria mente”² (JOYCE, 1963, p. 211). Já o termo paralisia (*paralysis*) foi usado por Joyce para se referir a personagens, em *Dubliners* (1914), presos à lentidão de suas rotinas e à falta de perspectivas, personagens que anseiam mudança, mas que demonstram inabilidade em escapar daquilo que impede a realização de seus anseios. Verificaremos como a paralisia e a epifania se manifestam nos contos de Mansfield.

Em busca de uma melhor compreensão dos recursos narrativos utilizados por Mansfield, o espaço será identificado quanto ao tipo de ambientação (segundo Lins, 1976) e outros elementos essenciais da narrativa curta, como enredo, clímax, personagem-protagonista e a focalização³ — seguindo o conceito atualizado por Brasil (2019), por atender satisfatoriamente ao caso de Mansfield que, conforme destaca Gunsteren (1990, p.95), faz uso de técnicas mistas de foco narrativo, dificilmente compatíveis com as classificações mais tradicionais, como a tipologia de Norman Friedman⁴.

A fim de comparar os efeitos alcançados por Mansfield e, assim, reforçar os resultados obtidos nesse estudo, os contos serão analisados em dois capítulos, segundo o espaço principal em que se dá transcorrem: 1) A mulher confinada no ambiente doméstico: Bertha Young (“Êxtase”/“*Bliss*”), tendo como espaço principal a casa, e (2) A mulher deslocada: Miss Ada Moss (“Cenas”/“*Pictures*”), que se passa pelas ruas da cidade. A fim de tornar a leitura mais dinâmica e acessível, optei por apresentar, no corpo do texto, versões traduzidas⁵ dos trechos em destaque, acompanhadas dos trechos em inglês nas notas de rodapé⁶. Minha análise baseou-se nas versões originais dos contos, i.e., em inglês. Algumas obras de arte impressionistas foram incluídas ao final de cada capítulo, por exibirem forte aproximação com os contos analisados. Espero com isso enriquecer a leitura de Mansfield e a epifania que ela nos oferece.

² Tradução Livre de *by an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.*

³ Termo proposto por Gérard Genette em *Figures II* (1972).

⁴ Escritor, historiador e crítico literário conhecido internacionalmente pela tipologia narrativa proposta em seu ensaio, *Point of view in fiction: the development of a critical concept* (1955).

⁵ As citações em português são retiradas de MANSFIELD, Katherine. *15 contos escolhidos de Katherine Mansfield*. Tradução Mônica Maia. Rio de Janeiro: Records, 2016.

⁶ As citações em inglês, dispostas nas notas de rodapé, são retiradas de: MANSFIELD, Katherine. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. London: Wordsworth Classics, 2006.

4.1 A mulher confinada no ambiente doméstico: Bertha Young (“Bliss”)

O conto “*Bliss*”⁷ foi traduzido no Brasil pela primeira vez por Érico Veríssimo, em 1937, e publicado pela editora Globo sob o título de “Felicidade”. Mais tarde, passou a ser tratado por “Êxtase”, desde a tradução de Ana Cristina César (1981). Sem um termo correspondente em português, Ana C. considerou *êxtase* uma emoção mais forte e próxima daquilo que *bliss* sugere. “*Bliss*” ou “Êxtase” é um dos contos mais famosos de Katherine Mansfield. Escrito e publicado pela primeira vez em agosto de 1918, foi reimpresso em *Bliss and other stories*, segundo livro de Katherine Mansfield, primeiro que ela considerou um trabalho maduro. Na mesma coletânea, foi publicado “*Pictures*” (“Cenas”), conto que será analisado no próximo capítulo.

Os contos analisados neste trabalho foram escritos logo após o fim da Primeira Guerra Mundial. Tomalin (1988) e Alpers (1980) lembram que, em 1918, ano da publicação de “*Bliss*”, o movimento sufragista tomava as ruas de Londres reivindicando o direito ao voto e a melhores condições para as mulheres; tais manifestações possibilitaram um número considerável de divórcios na Inglaterra naquele período, tornando mais fácil às mulheres, mais especificamente às mulheres brancas da classe alta, se libertarem de maridos violentos ou adúlteros. Porém, na prática, pouca coisa havia mudado na vida dessas mulheres.

“*Bliss*” acompanha um dia na rotina de Bertha Young, típica mulher burguesa, esposa e mãe, às voltas com um jantar que oferecerá na mesma noite, em sua casa. No primeiro parágrafo, Berta é apresentada como uma mulher radiante que sente uma vontade súbita de correr, “correr em vez de andar, dar passos de dança subindo e descendo da calçada [...] e apenas rir — à toa — simplesmente rir à toa” (p.11)⁸:

O que fazer se você tem trinta anos e, ao dobrar a esquina da própria rua, de repente é tomada por uma sensação de êxtase, êxtase absoluto! — como se tivesse engolido um pedaço luminoso daquele sol da tarde e que ardesse em seu peito, irradiando uma chuvinha de centelhas em cada partícula, até cada uma das pontas dos dedos...? (p.11).⁹

⁷ Fonte sobre as traduções de “*Bliss*” no Brasil: GREGÓRIO, Beatriz (2020).

⁸ *She still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement [...] and laugh at — nothing — at nothing, simply* (p. 69).

⁹ *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? ...* (p. 69).

Já nesse primeiro trecho, a sensação experimentada por Bertha é descrita numa explosão de cores e formas fortemente impressionistas: “como se tivesse engolido um pedaço luminoso daquele sol da tarde [...] irradiando uma chuvinha de centelhas em cada partícula, até cada uma das pontas dos dedos” (p. 11). Porém, um sentimento antagônico de insatisfação é apresentado à medida que Bertha se aproxima da casa, na metáfora do corpo (do corpo dela: do corpo daquela mulher) como um instrumento intocado: “Como a civilização é estúpida! Por que ter um corpo se é preciso mantê-lo fechado em um estojo como um raro, um raríssimo violino?” (p. 11)¹⁰. Na rápida mudança da primeira para a segunda cena, Bertha sobe correndo as escadas de casa, censurando o próprio pensamento: “Não, isso a respeito do violino não é exatamente o que quero dizer” pensou, ao correr degraus acima, tatear na bolsa em busca de uma chave – que ela esquecera, como sempre” (p. 11)¹¹ e então, ao entrar em casa, ela se ocupa com as tarefas referentes ao jantar e o pensamento se pulveriza. Nessa cena, temos a busca frustrada pelas chaves, bastante representativa do conflito de Bertha, e a autocensura que se repete muitas vezes ao longo do conto. Em outra passagem, durante o jantar: “Bertha precisou enfiar as unhas nas palmas das mãos para não rir muito” (p. 22)¹². O que nos indica, desde o princípio, o perfil dessa personagem: uma mulher contida, reprimida, que se ocupa e se preocupa com a aparência das coisas que pode controlar: as almofadas, as frutas na bandeja, o vestido, o jantar, enquanto dialoga consigo mesma, tentando se convencer dessa suposta perfeição de sua vida ou, ao menos, conter o êxtase que sente e não pode extravasar.

Tomaremos como exemplo algumas cenas que servem como índices emocionais de Bertha e são fundamentais para conduzi-la (e com ela o leitor) na espiral vertigo. Na primeira, Bertha se prepara para fazer um arranjo de frutas na mesa de jantar. A cena passa a ser narrada do ponto de vista dela, o que é indicado desde o momento em que Mary, a empregada, traz as frutas e pergunta a Bertha se pode acender as luzes, ao que ela responde: “Não, obrigada. Estou enxergando muito bem” (p. 12)¹³. A narrativa espacial do trecho a seguir mescla minúcia e sinestesia, com

¹⁰ *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?* (p. 69).

¹¹ *“No, that about the fiddle is not quite what I mean,” she thought, running up the steps and feeling in her bag for the key - she’d forgotten it, as usual* (p. 69).

¹² *Bertha had to dig her nails into her hands — so as not to laugh too much* (p. 77).

¹³ *No, thank you. I can see quite well* (p. 70).

ênfase nas cores, texturas e formas, o que, segundo WEISSTEIN (1982) é oriundo das técnicas impressionistas da pintura aplicadas à literatura:

Havia tangerinas e maçãs com manchas rosadas. Algumas peras amarelas, macias como seda, algumas uvas verdes cobertas por um brilho prateado e um cacho grande de uvas púrpuras. Estas, ela comprara para que combinassem com o tom do novo tapete da sala de jantar. [...] (p. 12).¹⁴

A ânsia por perfeição que Bertha manifesta ao organizar as frutas é reforçada pela forma piramidal que ela dá aos arranjos — “duas pirâmides com aquelas formas arredondadas e brilhantes” (p. 12)¹⁵ — e pelo gesto executado em outra cena, ao reordenar sobre o sofá as almofadas que Mary já havia organizado. Nazario (1993-1994, p. 197) sinaliza como essa passagem sugere uma busca patológica de Mary por harmonia e perfeição, demonstrando a insegurança de Bertha quanto à perfeição de sua própria vida. A autora considera patológica a escolha de Bertha por frutas cujas cores combinassem com o novo tapete da sala de jantar. Ao fim da cena das frutas, a narrativa espacial impregnada das impressões de Bertha assume um caráter pictórico quando ela se afasta da mesa e avalia o resultado do seu trabalho: “Como a mesa escura parecia se dissolver na penumbra, o prato de vidro e a tigela azul pareciam flutuar. Era tão incrivelmente bonito, de acordo com seu humor daquele momento, claro... e ela começou a rir” (p. 13)¹⁶. Os objetos que perdem o contorno e se dissolvem na penumbra, a suspensão da mesa, a valorização do instante em que o tempo dá lugar ao espaço e ao próprio êxtase da contemplação: eis o efeito impressionista.

Na cena seguinte, Bertha corre escada acima em direção ao quarto do bebê, fugindo do sentimento de êxtase que a acomete ao contemplar a mesa de frutas. O sobe e desce de escadas, assim como as mudanças bruscas de focalização exercem em “*Bliss*” um papel importante para a construção da espiral¹⁷ mansfieldiana. O espaço do quarto do bebê é descrito em terceira pessoa e nele são apresentadas *The Nurse* (A Babá) e a bebê, chamada apenas de *Little B* (Pequena B), ambas grafadas em letra maiúscula. A descrição é seguida por mais uma cena que evidencia o

¹⁴ *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 [...]* (p. 70).

¹⁵ [...] *two pyramids of these bright round shapes* (p. 70).

¹⁶ *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* (p. 71).

¹⁷ Os termos *espiral*, *vértice*, *vertigo* e *vórtex*, usados ao longo do texto, referem-se ao mesmo conceito, o da percepção *vertigo*: *vertigo perception* (Casertano, 2000).

sentimento de inadequação e repulsa de Bertha diante do papel social que lhe é atribuído. Destaque para as cores e texturas usadas com maestria:

A Babá estava sentada em uma mesa baixa dando o jantar à Pequena B, após o banho. O bebê usava uma camisola de flanela branca e um casaquinho de lã azul, o cabelo fino e escuro estava penteado, preso em um rabinho engraçado. Ao ver a mãe, ela olhou para cima e começou a pular. – Agora, minha linda, coma tudo e seja uma boa menina – disse a Babá, movendo os lábios de um jeito que Bertha conhecia, e aquilo significava que mais uma vez ela viera ao quarto do bebê no momento errado (p.13).¹⁸

Convém atentar à forma como é construída a frase dita pela babá na versão original “*eat it up like a good girl*” (p. 70), muito mais emblemática que o sugerido na tradução. “Coma tudo feito uma boa menina”¹⁹ soa muito diferente de “coma tudo e seja uma boa menina” (p. 13), na qual duas sentenças são conectadas, quando na verdade a fala da babá aconselha e revela, como uma obrigação passada de geração a geração, o ato inerente às boas garotas de comer tudo o que lhes é ofertado — em contraste aos dilemas de Bertha que, insatisfeita com o que lhe é ofertado, luta para esconder a ânsia por mais, a ânsia por algo que ela ainda não é capaz de definir.

Ao fim da cena que transcorre nesse lugar supostamente seguro e inofensivo que é o quarto do bebê, Bertha pergunta se pode ela mesma terminar de dar comida à filha e recebe a negativa da babá, sob a justificativa de que tal mudança perturbaria a bebê: “Bem, madame, não se deve trocar a pessoa que cuida dela quando está comendo [...] isso a deixa agitada, é bem capaz de perturbar a bebê” (p. 13)²⁰. Temos então acesso ao fluxo de pensamento de Bertha, que reclama “Como isso é absurdo. Por que, então, ter um bebê [...]” (p. 14)²¹ e retoma a metáfora do violino comparando o estojo que o guarda ao colo da babá, que se põe como um empecilho entre ela e a filha. É claro que a visão de Bertha é um tanto dramática e que a presença da babá, sem nome próprio, serve para mostrar não um problema real, mas um privilégio de classe. O fato de Bertha, a despeito das preocupações manifestadas pela babá, acabar assumindo a vez de alimentar a filha e, tomada de êxtase pelo momento,

¹⁸ Nurse sat at a low table giving Little B her supper after her bath. The baby had on a white flannel gown and a blue woollen jacket, and her dark, fine hair was brushed up into a funny little peak. She looked up when she saw her mother and began to jump. ‘Now, my lovey, eat it up like a good girl,’ said nurse, setting her lips in a way that Bertha knew, and that meant she had come into the nursery at another wrong moment (p. 70).

¹⁹ Tradução livre.

²⁰ Well. m’m, she oughtn’t to be changed hands while she’s eating [...] It unsettles her; it’s very likely to upset her (p. 71).

²¹ How absurd it was. Why have a baby [...] (p. 71).

devolvê-la aos cuidados da babá tão logo o marido chama ao telefone para tratar do jantar, reforça esse argumento. Sua performance como mãe afetuosa dura uma breve e importante cena, como era esperado das mães da alta sociedade britânica.

Em “*Bliss*”, como ocorre também em “*Pictures*”, Mansfield utiliza o recurso narrativo da focalização interna em terceira pessoa: a história é contada por um narrador observador que nos dá acesso aos pensamentos e sensações da protagonista, com algumas passagens, como a do arranjo de frutas, onde a focalização se internaliza na protagonista de tal forma que o narrador desaparece por completo e a narrativa passa ao discurso indireto livre. Assis Brasil (2019, p. 227) observa como toda a focalização interna em terceira pessoa traz sempre uma primeira pessoa oculta. Trata-se, portanto, de uma falsa terceira pessoa, algo bastante comum nas narrativas atuais, mas raro para a época em que “*Bliss*” foi escrito. É uma escolha que dá à autora uma maior liberdade de alterar distâncias, mesclando descrição e narrativa espacial, maior e menor intensidade emocional, conforme o efeito almejado em cada cena. Para Casertano (2000, p. 102), o ponto chave da percepção vertigo típica da ficção mansfieldiana está no aprimoramento da relação sujeito-objeto, alcançada por Mansfield através dessas mudanças bruscas de perspectiva. Ela aponta como Mansfield usa as mudanças de distâncias, perspectivas e ritmo na narrativa, com reiterações e elementos que sugerem verticalidade e horizontalidade, para gerar um movimento circular de progressão vertical semelhante a uma forma espiralada, que no cinema equivale ao *vertigo*²².

A figura da pereira (*pea tree*), apresentada na quinta cena de “*Bliss*”, serve como eixo em torno do qual gira a vértice dessa narrativa. Além disso, confere horizontalidade, tal qual as escadarias e a pirâmide de frutas sobre a mesa horizontal, e representa um símbolo, ou *correlato imagético*²³, que se explica dentro da própria narrativa: da sexualidade feminina, do êxtase contido em Bertha como os botões das flores à espera da primavera para eclodir. A narrativa de Mansfield é muitas vezes tratada como simbolista, porém, na visão de Gunsteren (1990, p. 172), ao contrário dos símbolos, de significado aberto, que apontam para fora do texto, o que Mansfield representa são figuras, objetos ou correlatos imagéticos cuja significação é sugerida

²² Referência ao filme de Hitchcock, de mesmo nome: *Vertigo*, (1958).

²³ I.e. *imagistic correlatives*, conforme Gunsteren aponta (1990, p. 172), referindo-se à citação de T.S. Eliot (1919): *The only way of expressing emotion in the form of art is by finding a 'objective correlative' [...] a set of objects, a situation, a chain of events, which shall be the formula of that particular emotion.*

dentro do próprio texto. Trata-se, portanto, de um recurso tipicamente impressionista para o qual a pereira de Bertha, e os gatos que participam da mesma cena, são um bom exemplo:

As janelas da sala de visitas se abriam para um balcão com vista para o jardim. E no outro lado, contra o muro, havia uma árvore alta e delgada, uma pereira na mais plena e generosa floração; erguia-se perfeita, como se pairasse contra o céu em tom de jade. Mesmo àquela distância, Bertha não pôde deixar de notar que não tinha um só botão ou pétala caídos. [...] Um gato cinzento rastejou pela relva, arrastando a barriga, e outro, negro, o seguiu como uma sombra. A aparição dos gatos, tão veloz e precisa, provocou em Bertha um estranho calafrio. [...] E ela parecia ver a maravilhosa pereira dentro de suas pálpebras com os botões completamente em flor como um símbolo da própria vida (p. 16-17).²⁴

As inseguranças de Bertha, referidas por Nazario (1993/1994) ao analisar a cena das frutas, se reforçam no fluxo de consciência que segue a apresentação da pereira e traz uma apresentação prévia dos convidados do jantar: o casal Norman Knight, ele acabara de inaugurar um teatro e ela, uma figura extravagante, como demonstra sua roupa estampada de macaquinhos, ocupada com decoração de interiores; o jovem e agradável poeta Eddie Warren e a convidada descrita como um “achado” (p. 15)²⁵ de Bertha no clube, chamada Miss Pearl Fulton. A mudança brusca de perspectiva que se dá de uma passagem para outra acompanha o movimento espiral do vórtex a que Bertha está sendo conduzida:

Sem dúvida – sem dúvida, ela tinha tudo. Era jovem. Harry e ela estavam apaixonados como sempre e se davam maravilhosamente bem, e eram mesmo bons companheiros. Tinha um bebê encantador. Não precisavam se preocupar com dinheiro. A casa e o jardim os satisfaziam plenamente. E os amigos – modernos, amigos incríveis, escritores e pintores e poetas ou pessoas interessadas em questões sociais: exatamente o tipo de amigos que desejavam ter. E havia os livros, e havia a música, e ela encontrou uma modista maravilhosa, e eles iriam para o exterior no verão e a nova cozinha deles fazia omeletes maravilhosas...
– Estou sendo ridícula. Ridícula! Ela se sentou, mas se sentiu muito tonta, quase embriagada. Deve ter sido a primavera.

²⁴ *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. [...] And she seemed to see on her eyelids the lovely pear tree with its wide open blossoms as a symbol of her own life (p. 72-73).*

²⁵ [...] a 'find' of Bertha's called Pearl Fulton (p. 72).

Sim, foi a primavera. Agora estava tão cansada que não podia se arrastar até o andar de cima para se vestir (p. 17).²⁶

A primavera como causa para o súbito mal-estar sentido por Bertha ao refletir sobre a própria vida reforça a proximidade que se estabelece entre ela e a árvore: “a maravilhosa pereira com os botões completamente em flor como um símbolo da própria vida” (p. 16)²⁷. Essa aproximação se torna mais óbvia quando Bertha se veste para o jantar e verbaliza que não foi intencional a escolha: “um vestido branco” (como as flores da pereira), “um colar de contas de jade, sapatos e meia.s verdes” (p. 17)²⁸, pois, segundo ela, a combinação foi pensada horas antes de sua visita à janela da sala de estar. Dessa forma, a autora enfatiza a ligação entre Bertha e a pereira. À essa mesma árvore se ligará outra importante personagem, Miss Pearl Fulton, como sugere a sonoridade do seu nome: *Pearl*, em comparação a *Pear Tree*.

Desde a primeira menção de Pearl Fulton, Bertha afirma ter se apaixonado “já que sempre caía de amores por mulheres bonitas que tinham algo estranho a respeito de si” (p. 15)²⁹. Para explicar a importância dessa frase, recorro a três aportes teóricos: o duplo narrar de Piglia, o *space-off* de Lauretis e a teoria da heterossexualidade compulsória de Adrienne Rich. Primeiro, de acordo com o duplo narrar, definido nas teses do conto de Piglia (2004, p. 89-94), um conto sempre traz duas histórias, uma narrada e uma secreta³⁰, sendo que na história secreta se encontra a chave para a forma do conto. Porém, no caso de uma narrativa que se debruça sobre questões pertinentes às mulheres, sobretudo da forma como Mansfield constrói a representação dessas mulheres, ocorre algo distinto. A “segunda história” em Mansfield não é cifrada ou secreta, como sugere Piglia, mas mostrada à margem da estrutura tradicional, da qual a autora faz uso e subverte conforme necessário. Esse estilo narrativo, tão

²⁶ *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... "I'm absurd. Absurd!" She sat up; but she felt quite dizzy, quite drunk. It must have been the spring. Yes, it was the spring. Now she was so tired she could not drag herself upstairs to dress (p. 73).*

²⁷ [...] *the lovely pear tree with its wide open blossoms as a symbol of her own life (p. 73).*

²⁸ *A white dress, a string of jade beads, green shoes and stockings. It wasn't intentional (p. 73).*

²⁹ *Bertha had fallen in love with her, as she always did fall in love with beautiful women who had something strange about them (p. 72).*

³⁰ Muito próximo ao que Ernest Hemingway concebeu, em 1923, como *teoria do iceberg*, na qual afirma que “a parte omitida fortalece a história”; publicada postumamente em *A Moveable Feast* (1964).

peculiar de Mansfield, parece estar mais próximo ao que Teresa de Lauretis³¹ (2019, p. 150) chama de *space-off*: um dizer às margens, nos pontos cegos do discurso hegemônico e de suas representações. Trata-se de uma prática da micropolítica do feminismo, um vaivém entre o espaço discursivo e esse *outro lugar*, tanto social quanto discursivo, pois é lá, nesse *outro lugar*, que o sujeito do feminismo é engendrado.

Dito isso, o terceiro conceito que busco para melhor analisar Bertha é o da heterossexualidade compulsória, na qual Adrienne Rich³² (2019, p.48) aborda o conjunto de forças dentro das quais as mulheres têm sido convencidas de que o casamento e a orientação heterossexual constituem o caminho natural e inevitável de suas vidas. Mesmo quando esses caminhos se mostram insatisfatórios e opressores. As cenas de “*Bliss*” que transcorrem durante o jantar e as interações de Bertha com seu marido, Harry, e com Miss Fulton, reforçam esse argumento. Embora o estado de excitação de Bertha, por vezes, esteja direcionado a tudo ao seu redor, como na passagem onde ela pensa na perfeição daquela noite: “Ah, por que ela sentia tanta ternura em relação ao mundo todo esta noite? [...] Tudo que acontecia parecia preencher novamente sua taça transbordante de êxtase” (p. 22)³³, é na interação com Miss Fulton que ela se mostra mais intensa:

O que havia no toque daquele braço frio que podia atizar – atizar – e começar a arder – a arder aquela chama do êxtase com a qual Bertha não sabia lidar? A Srta. Fulton não olhou para ela; mas raramente olhava para as pessoas diretamente. As pálpebras pesadas cobriam parte dos olhos e um meio sorriso estranho ia e vinha dos lábios como se vivesse mais de ouvir do que de ver. Mas de repente Bertha entendeu, como se o olhar mais longo e íntimo tivesse acontecido entre as duas, como se tivessem dito uma para a outra: “Você também?”, que Pearl Fulton, mexendo a bela sopa vermelha no prato cinza, estava sentindo exatamente o que ela sentia (p. 20-21).³⁴

O sentimento de cumplicidade e intimidade que Bertha assume sentir por Miss Fulton vai além da tensão erótica que uma primeira leitura sugere. Conforme afirma

³¹ Texto publicado originalmente em 1987 como *The Technologies of Gender*.

³² Texto publicado originalmente em 1980 como *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*.

³³ *Oh, why did she feel so tender towards the whole world tonight? Everything was good – was right. All that happened seemed to fill again her brimming cup of bliss* (p. 76).

³⁴ *What was there in the touch of that cool arm that could fan – start blazing – the fire of bliss that Bertha did not know what to do with? 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* (p. 75).

Rich (2019, p. 81), a identificação entre as mulheres é “uma fonte de energia potencial de seu poder, cerceada e contida sob a instituição da heterossexualidade”. Rich reforça que a negação da paixão de mulheres por mulheres, da escolha de mulheres como aliadas e companheiras de vida e comunidade e a obrigação de que essas relações entre mulheres sejam dissimuladas e frágeis ao ponto de se desintegrarem sob pressão, gera danos incalculáveis.

Merece destaque a referência ao título do conto que aparece na passagem acima “a chama do êxtase” / “*the fire of bliss*” e as cores que compõem “a bela sopa vermelha no prato cinza” (p. 22), aludindo ao vermelho da paixão contido na frieza da superfície, tal qual ocorre com Bertha. O vermelho surge ainda na chama das lareiras: Bertha acende o fogo para esperar os convidados, observa o fogo no quarto do bebê, vê o fogo diminuir no final do jantar, em consonância com suas impressões. Já o cinza participa da descrição do figurino de Miss Fulton, que usa um vestido prata com uma fita prata nos cabelos loiros. Sua figura prateada é comparada por Bertha à lua, num fluxo de pensamento que costura início, meio e fim da narrativa ao retomar uma fala dita por outro convidado, o poeta, sobre a intensidade do branco de suas meias, maior desde que a lua aparecera, pois “– *há* uma lua, você sabe” (p. 19)³⁵, disse ele direcionado-se diretamente à Bertha. Nazario (1993-1994) destaca como a lua e a pêra, fruto suculento da pereira, são ligados à simbologia da sexualidade feminina. Ao retomar a fala do poeta, Bertha faz uma analogia tripla, entre o prateado da lua, de Miss Fulton, cuja pele “parece emitir luz”, e da pereira à luz ao luar.

Gariglio (1990-1991) aponta a importância dessas rumações que, juntamente com as incongruências manifestadas pelo fluxo de consciência da protagonista, servem de momentos preparatórios para a epifania final – o momento em que ocorrerá a suspensão e a impressão de realidade será fragmentada. Nas páginas finais do conto, a pereira é retomada numa frequência cada vez maior, marcando o ritmo da narrativa que acelera conforme o clímax se aproxima. Um dos momentos mais icônicos e impressionistas da narrativa espacial de “*Bliss*” é quando as duas personagens, Bertha e Miss Fulton, observam juntas o jardim:

E as duas mulheres ficaram de pé lado a lado olhando a esguia árvore florida. Embora estivesse parada, como a chama de uma vela, parecia alongar-se, esticar-se para cima, tremer no ar puro, ficar cada vez mais e mais alta aos olhos atentos – como se fosse tocar a borda da lua redonda e prateada.

³⁵ *There 'is' a moon, you know* (p. 74).

Quanto tempo elas passaram de pé ali? Como se ambas tivessem sido capturadas pelo círculo de luz extraterrena, entendendo perfeitamente uma a outra, criaturas do outro mundo, e imaginando o que fariam com todo esse tesouro extasiante que queimava dentro do peito e caía de seus cabelos e de suas mãos em flores prateadas?

Para sempre – por um momento? E a Srta. Fulton murmurou:-

– Sim. É exatamente isso. Ou Bertha havia sonhado? (p. 23).³⁶

A frase que interrompe a cena “Então a luz foi acesa” (p. 23), da forma como escrita em inglês “*Then the light was snapped on*” (p. 77) sugere não apenas que a luz foi acesa, mas que foi acesa como um estalo que desperta abruptamente daquele momento onírico que as duas mulheres partilhavam. Enquanto os convidados fumam, conversam, e tomam café após o jantar, Harry, o marido, começa a ser revelado como um homem arrogante e machista, típico da sua época. Ao exemplo do comentário perturbador que ele tece sobre a própria filha: “[...] não me pergunte pelo meu bebê. Nunca a vejo. Não vou me interessar nem um pouco até que tenha um amante” (p. 23-24)³⁷. Essa estranha passagem revela mais do que o machismo de Harry e a paternidade ausente, típica da parentalidade naquela alta sociedade londrina: parece omitir uma opinião velada de Harry sobre Bertha e oferecer uma dica do que o conto está prestes a revelar.

Nesse ponto da história, o narrador quase desaparece, dando lugar à perspectiva de Bertha. Enquanto observa a interação dos convidados, ela se preocupa que Harry possa não gostar de alguém que significa tanto para ela, como Miss Fulton. E planeja contar a ele, mais tarde, na cama, tudo o que ambas têm compartilhado. Tal pensamento desperta em Bertha, como resposta automática, o desejo por Harry. Então, noutra das incongruências da personagem que está quase no centro da espiral vertigo, ela corre ao piano e lamenta, repetindo duas vezes: “Que pena que ninguém toque!” (p. 25)³⁸. O sentimento de Bertha representado em “*Bliss*” na metáfora dos instrumentos musicais não tocados, reflete o que Hauser (1998, p. 914) destaca como inerente ao impressionismo: o sentimento de náusea em face à monotonia da vida

³⁶ *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? (p. 77).*

³⁷ [...] *don’t ask me about my baby. I never see her. I shan’t feel the slightest interest in her until she has a lover (p. 77).*

³⁸ *‘What a pity someone does not play!’ she cried. ‘What a pity somebody does not play’ (p. 78).*

que, para ele, explica a tentativa dos impressionistas de reter o momento, de viver o momento, de ser absorvido por ele, resultando em uma manifestação de oposição e rebeldia contra a disciplina burguesa. Ao contrário do violino encerrado na pequena caixa, agora o imenso piano se exhibe na sala diante dos convidados e, mesmo assim, segue intocado.

Nesse momento, a voz da narradora assume e revela que, pela primeira vez na vida, Bertha Young deseja o marido. Com essa mudança brusca de perspectiva, Mansfield opera, outra vez, a técnica de movimento narrativo apontada por Casertano (2000) como base da percepção vertigo. Retorno à teoria da heterossexualidade compulsória, de Adrienne Rich, para explicar a forma como Bertha direciona ao marido o desejo que parece sentir por Miss Fulton. Conforme lembra Rich (2019, p. 48), algumas formas pelas quais o poder dos homens se manifesta demonstram mais claramente do que outras a imposição da heterossexualidade às mulheres. Oprimir, cercear, explorar o seu trabalho, privar de acesso ao conhecimento e ao dinheiro, negar às mulheres sua própria sexualidade no mito da frigidez materna – como no caso de Bertha que “ficou terrivelmente preocupada ao descobrir que era fria, mas depois de algum tempo isso não pareceu importar” (p. 25)³⁹ – são formas mais elaboradas de violência às quais muitas mulheres (ainda) são submetidas pelo patriarcado. Bertha vive sob opressão constante, vive uma vida de mentiras e sente culpa por não estar satisfeita com todos os confortos materiais que usufrui, como se isso tivesse que bastar. A mentira, diz Rich, “mantém inúmeras mulheres aprisionadas psicologicamente, tentando encaixar mente, espírito e sexualidade num roteiro prescrito porque não podem olhar além dos parâmetros aceitáveis” (RICH, 2019, p. 82). Também Silvia Federici⁴⁰ (2019, p. 56) aponta a heterossexualidade imposta às mulheres como o único comportamento sexual aceitável dentro daquilo que a autora chama de “moralidade burguesa”, na qual a sexualidade das mulheres está atrelada a fins reprodutivos capitalistas, o que torna o contato sexual entre mulheres algo visto como não natural, pervertido, obsceno. Por essas razões é possível interpretar que Bertha não deseja o marido pela primeira vez. O que Mansfield parece sugerir é que

³⁹ *It had worried her dreadfully at first to find that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter* (p. 78).

⁴⁰ Publicação original: *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle* (2012).

Bertha direciona ao marido seu desejo, seu êxtase, todo o seu *bliss* por ser ele o único alvo aceitável.

Porém, a grande revelação ainda está por vir. A narrativa atinge seu clímax quando os convidados estão de saída e Bertha flagra, de longe, uma troca de carícias e de palavras reveladoras como “amanhã”, “sim”, entre seu marido e Miss Fulton. Eis a fragmentação da realidade e das certezas, eis a personagem suspensa ao fim do vórtex. A suspensão é tamanha que, por quase toda a passagem, Bertha silencia. Sem perceber o flagra, Miss Fulton ainda retorna para se despedir de Bertha. E nessa cena, duas figuras são retomadas, fechando definitivamente a espiral, a pereira e os gatos, que agora adquirem outro relevo:

Srta. Fulton segurou a mão dela por um instante a mais.
 – Sua pereira é linda! – murmurou.
 E então foi embora, com Eddie a seguindo, como o gato negro seguindo o gato cinzento. [...]
 “Sua árvore é linda – linda – linda!”
 Bertha simplesmente correu até as amplas janelas.
 – Ah, o que vai acontecer agora? – gritou.
 Mas a pereira estava linda, repleta de flores e imóvel como sempre. (p. 27).⁴¹

Gariglio (1990-1991) sugere que os gatos em “*Bliss*” representem o masculino-feminino, sendo que o gato cinzento equivaleria à Pearl Fulton (que, apesar de fria ao toque, vive sua sexualidade, diferente de Bertha) e o gato preto, aos homens que seguem o seu rastro. Porém, essa interpretação reforça os binarismos de gênero e me parece dissonante daquilo que Mansfield constrói ao longo da narrativa de Bertha. Dissonante também de seus métodos impressionistas. Considerando os indícios presentes na cena em que os gatos são apresentados e a afirmativa de Gunsteren (1990) de que, na narrativa impressionista, os símbolos se revelam dentro da própria história, os gatos podem ser entendidos como um presságio da dupla, do casal revelado ao final do conto: os gatos rolam sob a pereira que permanece imóvel, mesmo repleta de flores. A traição dupla sentida por Bertha soma a infidelidade conjugal e a desintegração do vínculo que supostamente havia se criado entre as duas mulheres, segundo a imaginação de Bertha.

⁴¹ *Miss Fulton held her hand a moment longer. "Your lovely pear tree!" she murmured. And then she was gone, with Eddie following, like the black cat following the grey cat. [...] "Your lovely pear tree – pear tree – pear tree!" Bertha simply ran over to the long windows. "Oh, what is going to happen now?" she cried. But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still (p. 80).*

Muito significativo é o efeito hipnótico que o comentário final de Miss Fulton exerce em Bertha, ecoando enquanto Pearl se afasta "Sua pereira é linda – linda – linda" (p. 27)⁴². Casertano (2000, p. 105) identifica essa passagem como o momento em que a figura horizontal da árvore se fragmenta e sua queda acompanha a de Bertha, suspensa na percepção vertigo. A frase é também o estopim para a epifania de Bertha. O crítico David Lodge (2011, p. 155) destaca como esse efeito se dá nas ficções modernas, nas quais, além de trazer a revelação indicada por Joyce, a epifania geralmente está associada ao clímax ou resolução de uma história ou, pode ainda relacionar-se a um anticlímax: derrotas, frustrações ou acontecimentos triviais que são transformados em um momento de revelação para o protagonista, para o leitor, ou para ambos. O anticlímax epifânico gerado pelo flagrante é verificado no gesto de Berta de correr à janela e gritar para Miss Fulton "Ah, o que vai acontecer agora?" (p. 27)⁴³, o que demonstra, por fim, o estado de atordoamento em que Bertha se encontra diante da fragmentação daquela realidade pseudoperfeita que ela conhecia.

⁴² *Your lovely pear tree – pear tree – pear tree!* (p. 80).

⁴³ *'Oh, what is going to happen now?' she cried* (p. 80).

FIGURA 2: Woman in the Garden. Sante-Adresse, Claude Monet (1866)



FONTE: The State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Rússia. www.hermitagemuseum.org

Agora que o conto foi esmiuçado, vale um adendo sobre a proximidade sonora que tem as palavras *Pearl*⁴⁴ e *pear*⁴⁵, as quais parecem estabelecer uma relação com a palavra *pair* (casal). A intencionalidade de Mansfield na escolha desses termos é sugerida também no sobrenome da protagonista: Bertha *Young* (jovem). O trinômio formado por *Pearl*, *pear* e *pair* merece destaque por oferecer um indício importante do que resultará na epifania final. Porém, ao afastar e aproximar a perspectiva para o centro e para as margens do discurso ao longo de toda a narrativa, Mansfield garante um aumento gradual na intensidade do efeito impressionista vertiginoso de “*Bliss*”. Tais sugestões não se tornam óbvias, tampouco o desfecho previsível. As peras de Bertha “macias como seda” permanecem suspensas no anseio da mordida.

⁴⁴ *Pearl*: primeiro nome de Miss Fulton, Pearl Fulton

⁴⁵ *Pear*: nome da árvore, pereira: pear tree

FIGURA 3: Still Life with Flowers and Fruit, Claude Monet (1869)



FONTE: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, EUA. www.getty.edu/museum

Havia tangerinas e maçãs com manchas rosadas. Algumas peras amarelas, macias como seda, algumas uvas verdes cobertas por um brilho prateado e um cacho grande de uvas púrpuras. Estas, ela comprara para que combinassem com o tom do novo tapete da sala de jantar. [...] (p. 12).⁴⁶

⁴⁶ *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 [...] (p. 70).*

FIGURA 4: Arrangement in Pink and Gray (Afternoon Tea), Edmund Charles Tarbell (1894)



FONTE: www.wikiart.org

Ah, não há uma maneira de explicar isso sem soar 'embriagada e confusa'. Como a civilização é estúpida! Por que ter um corpo se é preciso mantê-lo fechado em um estojo como um raro, um raríssimo violino?" – Bertha Young, "Êxtase" (p. 11).⁴⁷

⁴⁷ 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? (p. 69).

4.2 A mulher deslocada: Miss Ada Moss (“*Pictures*”)

“*Pictures*” é um conto de 1917 de Katherine Mansfield, publicado pela primeira vez sob o título “The Common Round” na revista britânica *New Age*, depois como “*The Pictures*”, em *Art and Letters*, no outono de 1919, e reimpresso como “*Pictures*” na segunda coletânea de contos da autora, *Bliss and other stories* (1920). No Brasil, “*Pictures*” foi traduzido pela primeira vez apenas em 2016, como “Cenas” e, ao contrário de “*Bliss*”, ainda é um conto pouco conhecido pelo público e pela crítica. Nele, acompanhamos a árdua jornada de Miss Ada Moss, uma cantora desempregada que precisa de dinheiro para pagar o aluguel até às 8 horas da noite. Diferente de Bertha, uma dama, mãe e esposa da alta sociedade, Ada é uma artista que tenta sobreviver sozinha na Londres da década de 20. É interessante notar como Mansfield sublinha o estado civil da personagem ao tratá-la como *Miss Ada Moss*, da mesma forma que o faz em “*Bliss*”, com *Miss Pearl Fulton*. Bem distante dos confortos materiais que cercam Bertha, Ada vive numa situação precária e extremamente vulnerável. Ao aluguel atrasado, problema motor da narrativa, soma-se o frio e a fome, evidenciados já na primeira página:

“Ah, meu Deus”, pensou a Srta. Moss, “Estou com frio. Gostaria de saber por que acordo com tanto frio pela manhã. Meus joelhos, meus pés e minhas costas, especialmente minhas costas, estão como uma lâmina de gelo. Antigamente, eu costumava estar sempre aquecida. Não é que eu esteja magra, mantenho a mesma aparência de antes. Não, é porque eu não faço uma boa refeição quente na hora do jantar.”
Um desfile de bons jantares passou pelo teto, cada um deles acompanhado por uma garrafa de cerveja escura e forte... (p. 231).⁴⁸

Deitada em sua cama de ferro preta, Ada Moss olha para o teto do seu quarto nos fundos do último andar de um velho prédio em *Bloomsbury* – o local que serve como pano de fundo para a narrativa é um distrito londrino famoso por ceder numerosas instituições acadêmicas e culturais, como a Biblioteca Britânica e o Museu Britânico, além de casas de espetáculo, companhias cinematográficas e outros lugares mencionados na narrativa. Por essa razão, reunia uma grande comunidade

⁴⁸ “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...* (p. 92).

de artistas⁴⁹, muitos dos quais, na década de 20, enfrentavam o desemprego e outras mazelas deixadas pela Primeira Guerra.

O quarto de Ada “cheira a fuligem, pó de arroz e ao papel de batatas fritas que trouxera para o jantar na véspera” (p. 231)⁵⁰. Ela pensa no café da manhã e um desfile de cafés da manhã segue os jantares no teto guiados por um pernil enorme. Ada se mete sob as cobertas e então é surpreendida pela senhoria do imóvel, Sra. Pine, que chega trazendo uma carta. O fato da protagonista ser apresentada deitada, a descrição lúgubre do quarto e o gesto de Ada quando “deu de ombros e desapareceu debaixo das cobertas” (p. 231)⁵¹ são característicos da paralisia (*paralysis*) nomeada por Joyce para descrever personagens que estão presos à lentidão de suas rotinas e à falta de perspectivas, inábeis em escapar daquilo que os limita. Conforme aponta Gariglio (1990-1991, p. 8), a paralisia, juntamente com a incongruência, ruminações, fragmentação, atenção a trivialidades, mudanças bruscas e associação psicológica são pertinentes à construção da epifania literária.

Gunsteren (1990, p. 180) reforça que, embora o estilo de Mansfield pareça por vezes englobar elementos oriundos do simbolismo, como no desfile de comidas no teto de Ada Moss, uma interpretação simbolista não pode ser endossada pela leitura de seus contos. Para a pesquisadora, as cartas e registros nos diários de Mansfield explicam a busca da autora por métodos indiretos de representação e rejeitam o uso proposital de métodos simbolistas, ao mesmo tempo em que enfatizam a busca por meios de expressar emoções e sensações. E, nos contos, o que se verifica é o uso de símbolos (que Gunsteren prefere chamar de figuras ou correlatos imagéticos) como parte do tratamento dado às minúcias, tão peculiar da narrativa mansfieldiana. Para Gunsteren, emoções íntimas podem ser melhor ilustradas por pequenos gestos. Nesse sentido, o desfile de pratos funciona como uma representação onírica da fome de Ada e anuncia o hábito que será repetido por toda a narrativa, de usar a imaginação como refúgio perante os problemas.

O otimismo de Ada é a principal incongruência identificada em “*Pictures*”. Ao interagir com estranhos e conhecidos em sua andança pela cidade, Ada enfatiza, diversas vezes, que a busca de trabalhos como atriz é um desvio temporário de sua

⁴⁹ Entre eles o *Bloomsbury group*, formado por Virginia Woolf, E. M. Forster, Aldous Huxley e outros; Mansfield, embora próxima deles, nunca fez parte do grupo.

⁵⁰ *Her room [...] smelled of soot and face powder and the paper of fried potatoes she brought in for supper the night before* (p. 92).

⁵¹ *Miss Moss shuddered and disappeared under the bedclothes* (p. 92).

real profissão, de cantora de ópera, pela qual ela demonstra um orgulho exacerbado, considerando seu anonimato e a real situação em que se encontra. O comportamento de Ada e o frágil otimismo reforçado a todo instante pelas mentiras que ela conta a si mesma lembram muito um aforismo que se popularizou na linguagem corporativa: *"Fake it until you make it"* / "Finja até conseguir", segundo o qual, ao fingir confiança, competência e positividade, qualquer pessoa seria capaz de atingir os resultados entendidos como sucesso.

A entrada da senhoria no quarto de Ada sinaliza o primeiro conflito e a saída abrupta de Ada da paralisia para a ação forçada pela ameaça de despejo. A carta, que Ada se vê forçada pela senhoria a abrir, traz a negativa de um produtor cinematográfico para um papel a que ela havia se candidatado, informação que Ada tenta esconder atuando, de forma nada convincente, como se tivesse recebido uma resposta positiva. Senhora Pine arranca a carta das mãos de Ada – da mesma forma abrupta como invadiu a peça – e, diante dos fatos, lança o ultimato.

Na passagem que ocorre entre a saída da senhora Pine e o momento em que Ada deixa o quarto em busca de emprego, temos a visão de Ada sobre si mesma. Primeiro, ao sentar-se na cama e olhar para "as grossas coxas brancas com seus grandes emaranhados de veias azuis-esverdeadas" (p. 233) e então, trazendo uma mudança abrupta de sentido sinestésico e lexical à narrativa, Ada exclama: "Uma barata! Isso que ela é. Uma barata" (p. 233)⁵², referindo-se à senhoria por ter lhe roubado a carta. Depois, uma cena muito reveladora, de Ada diante do espelho:

Ela foi até a cômoda procurar um alfinete, e, ao se olhar no espelho com um sorriso ambíguo, balançou a cabeça. – Bem, velha amiga – murmurou ela. – Você vai enfrentar isso de novo, e sem cometer erros. Mas a pessoa no espelho fez uma cara feia para ela (p. 234).⁵³

Gariglio (1990-1991, p. 11) destaca esse momento crucial e recorrente nos contos de Mansfield, em que a protagonista contempla sua própria imagem diante do espelho antes de alguma importante revelação. Em *"Pictures"* esse momento se repete ainda mais uma vez, quando Ada enxerga a própria imagem no reflexo de uma vitrine. A cena traz uma descrição da personagem e de sua indumentária e reitera a

⁵² [...] *she stared at her fat white legs with their great knots of greeny-blue veins.*

'Cockroach! That's what she is. She's a cockroach!' (p. 93-94)

⁵³ *She went over to the chest of drawers for a safety-pin, and seeing herself in the glass she gave a vague smile and shook her head. "Well, old girl," she murmured, "you're up against it this time, and no mistake" But the person in the glass made an ugly face at her* (p. 94).

careta que o reflexo lhe devolve, sublinhando a duplicidade daquela mulher, bem como a distância entre aquela que ela pretende ser e a outra que o reflexo apresenta:

uma mulher corpulenta vestida de sarja azul, com um buquê de violetas artificiais no peitilho, chapéu preto coberto com amores-perfeitos roxos, luvas brancas, botas de cano branco e uma nécessaire com algumas coisas [...] Mas a pessoa na vitrine lhe fez uma careta, e a Srta. Moss foi embora. (p. 234).⁵⁴

Em sua jornada, Ada percorre seis lugares em busca de uma oportunidade de trabalho. Recebe cinco recusas, um aceite para o qual se submete por não ver escapatória e uma série de humilhações relacionadas ao seu peso, idade e aparência física. A rejeição é o tema mais marcante em *"Pictures"*, acompanhado da determinação de Ada testada repetidas vezes, até quebrar. A invisibilidade como uma rejeição extrema é evidente já no primeiro lugar que ela visita. Apesar de encontrar a porta aberta na lanchonete e de ter contado antes as moedas, planejando tomar um chá quente quando lá chegasse, nenhuma das duas mulheres atrás do balcão se dispõe a atendê-la. Elas conversam sobre o presente que a garçonete ganhara do namorado. Uma delas quase tomba em Ada, antes de dispensá-la, pois, apesar da porta aberta, eles ainda estavam fechados. Também o entregador passa desviando de Ada: "Então o homem com os pãozinhos retornou outra vez, desviando dela" (p. 235)⁵⁵. A figura do homem carregando uma bandeja de pães remete à fartura e é bastante sugestiva do que está por vir.

No caminho para o segundo lugar, Ada fantasia que o Sr. Kadgit tem uma oportunidade perfeita para ela, justo para ela que chegou tão cedo, "Mas não havia ninguém na *Kig & Kadgit*, exceto a faxineira enxugando o piso de linóleo no corredor" (p. 236)⁵⁶. A breve cena da faxineira que engatinha na direção dela enquanto esfrega o piso e avisa que "Senhô Kadgit" nunca chega antes das onze e meia nos sábados e "Tem vez que nem vem [...] cuidado com os pés, por favor, senhorita" mostra a alteridade dessa outra mulher que, assim como as moças na lanchonete, é a primeira a chegar para fazer o seu serviço, no tipo de subemprego sobre o qual Ada em

⁵⁴ [...] *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 [...] But the person in the glass made a face at her, and Miss Moss went out* (p. 94).

⁵⁵ *Then the man with the rolls came in again, swerving past her* (p. 95).

⁵⁶ *But there was nobody at Kig and Kadgit's except the char-woman wiping over the "lino" in the passage* (p. 95).

nenhum momento parece cogitar. O fato de Ada conversar com ela “tentando se esquivar do balde e do esfregão” (p. 236)⁵⁷ reforça esse argumento.

Apenas o terceiro lugar está funcionando quando Ada chega. O que corrobora com a ideia de que Ada é uma mulher deslocada em tempo e espaço: tudo parece inadequado para ela, muito cedo, muito tarde, muito velha, muito gorda. Enquanto os primeiros lugares não estavam sequer funcionando ainda, a sala de espera da *Beit & Bithems* está cheia. Uma longa fila de moças e rapazes, assim descritos, aguarda sua vez com o Sr. Bithem que, apesar de ter visto Ada “apenas quatro vezes por semana nas últimas... quantas semanas?” (p. 238)⁵⁸, não se recorda dela. Durante a espera, uma garota morena e triste comenta com Ada que perdera um ótimo trabalho por não ser robusta o bastante. Ada se identifica com ela, e a explicação disso é dada na narrativa minuciosa de um chapéu: “Ela olhou para a Srta. Moss, e a rosa suja, vermelho-escura, na aba do chapéu dela parecia, de certo modo, compartilhar do mesmo ar da sua, e também estava aniquilada” (p. 237)⁵⁹. Porém, quando Ada indaga sobre o trabalho em questão, a garota diz: “Ah, não é bom para você, minha querida [...] Ele queria alguém jovem, sabe? Um tipo morena espanhola, meu estilo, porém mais corpulenta, foi isso” (p. 237)⁶⁰.

A inspiração para Miss Moss e o detalhe do chapéu são encontrados nos Diários de Mansfield (2016, p. 150), na entrada de 27 de janeiro de 1915, onde ela relata ter se encantado por uma figura em um passeio ao cinema: uma mulher com dentes amarelos, cabelo maltratado, rosas cor-de-rosa no chapéu e olhos adoráveis ou solitários. “Eu não a esquecerei. Não não. Ela era maravilhosa”⁶¹, escreveu Mansfield. Porém, a intencionalidade da escolha do sobrenome da protagonista de *Pictures* é nítida, assim como ocorre com Bertha *Young* e outros personagens em “*Bliss*”: *Moss* significa “musgo”, um tipo de planta (briófita) que cresce em tufo sobre telhados, rachaduras e outras superfícies úmidas, se espalha na ausência do sol. Remete ao abandono, à ruína e reitera a decadência e a rejeição a que a protagonista de “*Pictures*” é submetida.

⁵⁷ ‘Oh, isn’t Mr. Kadgit here?’ said Miss Moss, trying to dodge the pail and brush (p. 95).

⁵⁸ He had only seen Miss Moss four times a week for the past—how many weeks? (p. 97).

⁵⁹ 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 (p. 96).

⁶⁰ ‘Oh, no good to you, my dear [...] He wanted someone young, you know—a dark Spanish type—my style’ (p. 96).

⁶¹ Her old yellow teeth [?] and pink roses in her hat and hollow lovely [lonely?] eyes and battered hair. I shall not forget her. No, no. She was wonderful. Fonte: KIMBER, G.; DAVISON, C. (Eds.). *The Diaries of Katherine Mansfield*. Edinburgh University Press, 2016

Os próximos lugares vão se mostrando cada vez mais inacessíveis. Enquanto na *North-East Film Company*, uma multidão se aglomera nas escadas, havia apenas uma janelinha redonda na *Bitter Orange Company*. Na primeira, Ada conversa com “uma mulherzinha formosa de uns trinta anos” (p. 238)⁶², de chapéu de renda adornado com cerejas na volta, que lhe informa sobre uma chamada recentemente aberta para garotas *atraentes*⁶³. Embora a idade de Ada Moss não seja dita, essa passagem sugere que ela tenha bem mais de 30 anos. Assim como sugere a vasta descrição de suas experiências profissionais, como cantora contralto premiada que é, não uma atriz profissional, como ela faz questão de esclarecer: “Bem, não sou uma atriz profissional [...]. Sou uma cantora contralto. Mas a situação tem estado tão ruim ultimamente que tenho atuado um pouco” (p. 239)⁶⁴. Já na janelinha da Bitter Orange Company não havia ninguém, além de uma garota com ar sonolento e cenho franzido que atende quando Ada Moss bate e, pela janela, lhe entrega um formulário. O formulário serve de estopim para Ada ao se deparar com as seguintes perguntas: “você é capaz de pilotar um avião, mergulhar, dirigir um carro, dominar um cavalo de rodeio, atirar?” (p. 240)⁶⁵.

“*Pictures*” é uma narrativa labiríntica e, portanto, vertiginosa. Nela, a protagonista é conduzida gradualmente por um caminho que se afunila, de uma forma muito menos sutil que aquela observada em “*Bliss*”. Segundo Gunsteren (1990, p. 147), a presença de cenas fragmentadas e ligadas entre si por detalhes aparentemente casuais, é um efeito da literatura impressionista, por meio do qual se estabelece um modelo interno de referências, criando uma unidade entre os blocos narrativos. Enquanto em “*Bliss*” isso se dá através de reiterações dos mesmos símbolos, especialmente da árvore, em “*Pictures*”, Mansfield espalha referências náuticas, aparentemente sem maior sentido, mas que se revelam importantes no final, sugerindo que Ada esteja prestes a embarcar rumo a um lugar desconhecido. Não é difícil comparar a janelinha redonda na *Bitter Orange Company* a uma escotilha, depois de reconhecer a referência ao *Hearts of Oak*, hino da marinha britânica⁶⁶ e da menção à sensação de assistir a um naufrágio, referida por Ada nas primeiras cenas

⁶² *A fair little baby thing about thirty* (p. 97).

⁶³ Grifo da autora em: *attractive girls* (p. 97).

⁶⁴ ‘*Well, I’m not an actress by profession [...] I’m a contralto singer. But things have been so bad lately that I’ve been doing a little*’ (p. 97).

⁶⁵ *Can you aviate – high-dive – drive a car – buckjump – shoot?* (p. 98).

⁶⁶ “*Hearts of oak, dear lady*” [...] *hearts of oak!*”, (p. 97).

na rua, ao ver um velho gato marrom sem rabo bebendo numa poça de leite derramado: “Isso deu à Srta. Moss uma desconcertante sensação de assistir... a um naufrágio, como se poderia dizer” (p. 234)⁶⁷.

A aparição repentina do animal, lembra os gatos também presentes em “*Bliss*”. Porém aqui, a ausência do rabo pode ser comparada com a carência material e afetiva experimentada por Ada. Ainda mais considerando as funções de equilíbrio, agilidade e comunicação associadas à cauda nos felinos: o gato sem rabo em “*Pictures*” acompanha a decadência das ruas por onde Ada transita e nos serve como um símbolo da decadência em que a ela mesma se encontra.

Outra possível referência náutica sutilmente ancorando os blocos narrativos pode ser identificada na cena da lanchonete, primeiro local que Ada visita. Ao ouvir uma conversa entre as atendentes enquanto espera, Ada atenta a uma palavra “*Dieppe*”, escrita no broche que uma das mulheres relata ter ganhado do namorado. Palavra essa que Ada repete mentalmente enquanto deixa o lugar sem ter sido atendida: “*Dieppe*” (p. 235). Considerando o jogo de impressões sonoras adotado por Mansfield, “*Dieppe*” assemelha-se à palavra usada, na língua inglesa, para dizer “profundo, profundidade, profundezas”: “*deep*”, remetendo à sensação de estar à deriva, ou de naufrágio, como Ada manifesta na cena anterior, quando assiste ao gato bebendo leite do chão e sente “uma desconcertante sensação” como se assistisse a um naufrágio (p. 234). A palavra “*Dieppe*” poderia servir também como onomatopeia para o som⁶⁸ de apito que fazem os navios. O que surge com mais nitidez em outra cena, quando o som dos pássaros é representado pela onomatopeia “*Cheep. Cheep*” (p. 98), traduzida para o português como “*Piii, piii*” (p. 240). É possível estabelecer ainda uma proximidade sonora entre a palavra “*Cheep*” e as palavras “navio” (*ship*) e “barato” (*cheap*) – a última, numa possível alusão à situação financeira e à desvalorização da própria Ada, finalmente sentida na cena em questão, quando seu otimismo fraqueja, pouco antes de seguir para o Café de Madri.

A percepção vertigo se encaminha para seu ponto alto após o recebimento do formulário. Ada vagueia pelas ruas ruminando sobre as perícias demandadas no formulário, como se estivesse em transe, suspensa na percepção vertigo, quando um

⁶⁷ *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* (p. 94).

⁶⁸ O que melhor se sustenta pela ocorrência de recurso semelhante identificado em “*Bliss*”, relacionando as palavras *Pear*: *Pearl*: *Pair*.

vento forte bate em seu rosto: “havia um vento forte e gelado que a arrastava, batia no seu rosto, provocava” (p. 240)⁶⁹. Assim como o espelho, o vento é apontado por Casertano (2000, p. 110) como outro elemento frequentemente evocado nas narrativas de Mansfield na proximidade de alguma revelação. Ele participa, portanto, tanto da percepção vertigo, quanto da epifania, pois ambos os efeitos operam simultaneamente. Após o “tapa” do vento, o otimismo de Ada dá lugar a uma revelação que vai muito além do formulário: ela assume para si mesma que não é capaz de corresponder àquilo e, logo em seguida, encontra uma cesta de lixo no *Square Gardens* para jogar o formulário. O espaço aberto do *Square Gardens* serve como um refúgio momentâneo onde a protagonista, tomada pela exaustão, despe-se de sua carapaça de otimismo e desaba. O espelho também participa da cena, pouco antes do desdobramento dessa revelação rumo ao clímax da narrativa:

Então se sentou em um dos bancos para empoar o nariz. Mas a pessoa no espelhinho de bolsa fez uma careta horrível para ela, e aquilo foi além da conta para a Srta. Moss; ela chorou com vontade. Isso a animou de um modo admirável.

– Bem, acabou – soluçou. – É reconfortante descansar os pés. E meu nariz logo desinchará ao ar livre... é muito bonito aqui. Veja os pardais. Piii, piii. Como eles chegam perto. Espero que alguém os alimente. Não, não tenho nada para vocês, criaturinhas insolentes...

Ela olhou para longe deles. O que era o prédio grande do lado oposto... o Café de Madri? Meu Deus, que palmada aquela criancinha levou e caiu! Pobre criancinha! Não se importe – de pé de novo... às oito horas esta noite... Café de Madri (p. 240).⁷⁰

No trecho em destaque, a mudança brusca no foco narrativo, da terceira pessoa para um fluxo de consciência alucinante de Ada, acompanha o momento da epifania, refletindo melhor o estado perceptivo desordenado em que se encontra a mente da protagonista, conforme indicaram Gariglio (1990-1991) e Gunsteren (1990) com base nas considerações de Joyce. Passado esse trecho, a epifania dá lugar a um gesto de resolução e os pensamentos de Ada, aos poucos, voltam a se apresentar

⁶⁹ *There was a high, cold wind blowing; it tugged at her, slapped her face, jeered* (p. 98).

⁷⁰ *And then she sat down on one of the benches to powder her nose. But the person in the pocket mirror made a hideous face at her, and that was too much for Miss Moss; she had a good cry. It cheered her wonderfully. "Well, that's over," she sighed. "It's one comfort to be off my feet. And my nose will soon get cool in the air... It's very nice in here. Look at the sparrows. Cheep. Cheep. How close they come. I expect somebody feeds them. No, I've nothing for you, you cheeky little things. "She looked away from them. 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* (p. 98).

de forma mais clara e organizada, por meio de monólogo interior. As rumações de Ada giram agora em torno do Café de Madri:

Eu podia apenas ir lá, sentar e tomar um café. Só isso. [...] Posso ter um golpe de sorte... Um cavalheiro moreno elegante com um casaco de pele chega com um amigo, e talvez sente na minha mesa. 'Não, companheiro, procurei uma contralto em Londres e não encontrei uma alma. Sabe, a música é difícil; veja só.' E então a senhorita se ouviu dizendo: "Com licença, por acaso sou contralto, e cantei nesse papel muitas vezes... Extraordinário!" [...] 'Venha ao meu estúdio e vamos testar a sua voz agora'... Dez libras por semana...* (p. 240)⁷¹.

A capacidade de Ada em usar a imaginação como forma de suportar a realidade é o que torna aceitável para ela ir ao Café de Madri em busca de uma solução imediata para o seu problema: "Por que devo ficar nervosa? Não é nervosismo. Por que não devo ir ao Café de Madri? Sou uma mulher respeitável... sou uma cantora contralto. E estou tremendo apenas porque não comi nada hoje" (p. 92)⁷². E ela a encontra. Embora uma solução muito distante daquela que ela persegue, exaustivamente, durante toda a sua jornada.

A presença desse desfecho remete à afirmativa de Feredici (2019) sobre o trabalho sexual, na qual ela diz que "vender a vagina não é pior do que vender o cérebro" ou estar sujeita a outras tantas formas de exploração às quais as mulheres estão – sobretudo aquelas que vivem nas classes menos privilegiadas da sociedade capitalista, como é o caso de Ada Moss. E de fato, o conto sinaliza para diversos tipos de opressão que uma mulher à margem da sociedade pode experimentar: etarismo, gordofobia, preconceito de classe e, é claro, sexismo.

A narrativa do espaço interno do Café de Madri é feita em terceira pessoa, porém se dá a partir da perspectiva de Ada, o que se verifica pela forma desconexa como o lugar é descrito, com palavras soltas, como em flashes de olhos nervosos que se acostumam ao escuro e outros sentidos alterados: "Estava quase escuro no café.

⁷¹ *I could just go in and sit there and have a coffee, that's all [...] I might just have a stroke of luck... A dark handsome gentleman in a fur coat comes in with a friend, and sits at my table, perhaps. 'No, old chap, I've searched London for a contralto and I can't find a soul' You see, the music is difficult; have a look at it.'" And Miss Moss heard herself saying: "Excuse me, I happen to be a contralto, and I have sung that part many times... Extraordinary!" [...] 'Come back to my studio and I'll try your voice now.'... Ten pounds a week... (p. 98).*

⁷² *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 (p. 98).*

Homens, palmas, poltronas vermelhas aveludadas, mesas de mármore branco, garçons de avental” (p. 241)⁷³. As cores e texturas condizem com o intuito do local.

Na cena final, a fumaça do cigarro que o homem sentado com Ada sopra em seu rosto sugere o estado enevoado dos seus pensamentos, além de trazer, mais uma vez, o sentido do olfato na narrativa, tornando a cena ainda mais sinestésica. A metáfora náutica que se desenvolve desde o início do conto, enfim se completa no “cavalheiro corpulento usando um pequenino chapéu que flutuava no alto da cabeça como um iatezinho” (p. 241)⁷⁴. Ele então chama o garçon com seu “dedo parecido com uma linguiça” (p. 241)⁷⁵, depois se inclina e sopra uma baforada de fumaça de charuto no rosto de Ada, enquanto diz: “Este é um exemplar tentador [...] Gosto de mulheres robustas e bem-fornidas” (p. 242)⁷⁶.

A rapidez do diálogo entre o casal e a facilidade com que a negociação é selada são contrárias à morosidade que envolve Ada ao longo do dia, nas dificuldades e negativas encontradas na busca por um trabalho como atriz. E, embora a cena em que Ada se sujeita ao meretrício possa ser entendida também como outro tipo de atuação por parte dela, seus pensamentos demonstram uma satisfação genuína: “A Srta. Moss ruborizou até que uma vibração que jamais sentira martelou no alto de sua cabeça [...] A Srta. Moss deu uma risada desrespeitosa e alta, surpreendendo-se” (p. 242)⁷⁷. Tal sensação cresce e culmina no desfecho final, quando ela decide seguir com ele, e sai do café “deslizando logo atrás do iatezinho” (p. 242)⁷⁸.

A reação demonstrada por Ada no final da narrativa pode ser proveniente da aceitação finalmente recebida, da possibilidade de pagar o aluguel e não ser despejada, ou de ambos, porém é a única satisfação real demonstrada por ela durante toda a história. A epifania de Ada ao observar o chapéu-barco do homem que a acompanha funciona como uma revelação, pouco a pouco anunciada nas cenas da narrativa. A comparação do chapéu com um barco torna o homem algo como um meio de transporte que conduz Ada para fora (do Café e) do dilema em que ela se encontra.

⁷³ *It was almost dark in the café. Men, palms, red plush seats, white marble tables, waiters in aprons* (p. 99).

⁷⁴ *A very stout gentleman wearing a very small hat that floated on the top of his head like a little yacht* (p. 99).

⁷⁵ *He crooked a sausage finger at the waiter* (p. 99).

⁷⁶ *That's a tempting bit o' ribbon! [...] I like 'em firm and well covered* (p. 99).

⁷⁷ *Miss Moss blushed until a pulse at the top of her head that she never had felt before pounded away [...] Miss Moss, to her surprise, gave a loud snigger* (p. 99).

⁷⁸ *"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* (p. 99).

As decisões e movimentos de Ada nos trechos finais de "*Pictures*" são antagônicas à estagnação em que ela se encontra no início da narrativa, deitada na cama, inerte, movida apenas pela chegada de uma negativa (a carta) e de um problema (a ameaça de despejo). É um final diferente de "*Bliss*", onde a epifania de Bertha gera um anticlímax sem resposta. Em "*Pictures*" a resposta vem, embora de um lugar muito distante daquele almejado por Ada, mas vem.

Figura 5: Woman at a dressing table, Gustave Caillebotte (1873)



FONTE: www.wikiart.org

Ela foi até a cômoda procurar um alfinete, e, ao se olhar no espelho com um sorriso ambíguo, balançou a cabeça.

– Bem, velha amiga – murmurou ela. – Você vai enfrentar isso de novo, e sem cometer erros.

Mas a pessoa no espelho fez uma careta feia para ela.

– Sua tola – ralhou a Srta. Moss. – De que adianta chorar agora? Apenas ficará com o nariz vermelho. Não, coloque umas roupas, saia e tente a sorte... é isso que precisa fazer (p. 233-234).⁷⁹

⁷⁹ *She went over to the chest of drawers for a safety-pin, and seeing herself in the glass she gave a vague smile and shook her head. "Well, old girl," she murmured, "you're up against it this time, and no mistake" But the person in the glass made an ugly face at her. "You silly thing," scolded Miss Moss. "Now what's the good of crying: you'll only make your nose red. No, you get dressed and go out and try your luck—that's what you've got to do" (p. 94).*

Figura 6: Street in Venice, John Singer Sargent (1882)



FONTE: National Gallery of Art, Washington DC, EUA. www.nga.gov

“Eu podia apenas ir lá, sentar e tomar um café. Só isso”, pensou Srta. Moss. Lá também é um tipo de lugar para artistas. Eu posso ter um golpe de sorte...” – Srta. Ada Moss, “Cenas”.⁸⁰

⁸⁰ Tradução livre para: “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. I might just have a stroke of luck...” (p. 98).

Figura 7: L'absinthe, Edgar Degas (1876)



FONTE: Musées d'Orsay, Paris, França. www.musee-orsay.fr

Sweet-heart, remember when days are forlorn.

It al-ways is dar-kest before the dawn (p.234).⁸¹

⁸¹ Tradução para o trecho da música fictícia cantada pela protagonista de “*Pictures*”, Srta. Ada Moss (p. 234/p.94): “Querida, lembre-se quando os dias estiverem tristes/Sempre é mais escuro antes do amanhecer” – o segundo verso é uma frase atribuída ao escritor, teólogo e historiador inglês, Thomas Fuller (1608-1661).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: DA VERTIGEM EM QUE ESTAMOS SUSPENSAS

Conforme afirma Weisstein, os métodos impressionistas utilizados por Mansfield são eficazes em arrastar o leitor para um mundo fugaz e essencialmente frágil de sensações em que “a percepção é frágil, a reflexão dolorosa e a memória, tão instável que os indivíduos, desprovidos de sua personalidade, tendem a esquecer quem são e onde estão” (WEISSTEIN, 1982, p. 263). Esse efeito de instabilidade e confusão verifica-se nos contos analisados como o momento de suspensão que as protagonistas experimentam no clímax das narrativas, ao qual elas são conduzidas gradualmente, culminando no efeito que Casertano (2000) chamou de “percepção vertigo” (*vertigo perception*). O mesmo efeito, ao atingir seu auge no clímax ou anticlímax da narrativa, tem grande proximidade com a epifania (*epiphany*) descrita por Joyce como um momento de grande revelação para uma personagem.

Um dos elementos utilizados por Mansfield, para conduzir suas protagonistas à epifania, é o espelho. Gariglio (1990-1991, p. 11) destaca o momento crucial e recorrente nos contos de Mansfield, em que a protagonista contempla sua própria imagem diante do espelho antes de alguma importante revelação. Em “*Pictures*” esse momento ocorre duas vezes: a primeira, no início da narrativa, quando Ada contempla a si mesma, ainda apática, sentada sobre a cama de ferro na decadência do seu quarto alugado, do qual está prestes a ser despejada; a segunda, já na rua em busca de emprego, quando Ada enxerga a própria imagem no reflexo de uma vitrine, mas “a pessoa na vitrine lhe fez uma careta, e Srta Moss for embora” (p. 234)¹. Ambas as passagens de Ada diante do espelho reforçam o caráter fragmentário de seu eu: ela, a mulher que sente e percebe e nos apresenta o seu mundo e ela, a outra, aquela que já não se reconhece no próprio reflexo.

Em “*Bliss*”, o momento do espelho também está presente, já nas primeiras cenas, quando Bertha entra em casa, tomada pela euforia experimentada na rua. Mas, ao contrário do que ocorre com Ada, o que Bertha vê é “uma mulher radiante, sorrindo, com lábios trêmulos, com grandes olhos escuros, e um ar de escuta, de espera por algo... divino... e ela sabia que algo aconteceria... inevitavelmente.” (p. 12)². Segundo

¹ *But the person in the glass made a face at her, and Miss Moss went out.* (p. 94).

² *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.* (p. 69-70).

Casertano (2000), o espelho e as superfícies reflexivas são elementos envolvidos também com a percepção vertigo.

Apesar dos confrontos de Ada com o próprio reflexo, no decorrer de “*Pictures*” a realidade é evitada a todo o instante. O otimismo incongruente de Ada Moss atua como um mecanismo de autodefesa e remete a algo que ocorre também com Bertha, em “*Bliss*”. Porém, enquanto Bertha reprime suas ambições, desviando o pensamento, Ada as amplia. Em comum, ambas desviam seus desejos para alvos mais viáveis e mentem para si mesmas para suportar a própria realidade. A manipulação da realidade e a consciência de sua fragilidade são traços que marcam todo o pensamento e, conseqüentemente, a arte moderna, como destacam Argan em “A realidade e a consciência” e Hauser (1998, p. 900), ao tratar da visão impressionista, na qual tudo o que era estável e coerente assume caráter inacabado e fragmentário.

Quanto ao tipo de Ambientação verificado tanto em “*Pictures*”, quanto em “*Bliss*”, Mansfield faz uso de um processo misto, sendo mais frequentes a Ambientação Reflexiva e a Oblíqua ou Dissimulada. De acordo com Lins (1976, p. 84), em ambas, *as coisas* são percebidas através da perspectiva da personagem: na primeira com passividade, enquanto na segunda, por meio de uma personagem ativa se dá o enlace entre espaço e ação, de forma que os atos da personagem façam surgir o que a cerca, “como se o espaço nascesse de seus próprios gestos” (LINS, 1976, p. 90). O autor alerta ainda para o fato de que, em obras modernas, síntese e minúcia coexistem na ambientação, sendo comum ocorrer gradações variadas na mesma narrativa, oriundas de motivos que nem sempre a análise crítica poderá identificar com segurança. Das possíveis razões sugeridas, as mais condizentes com a narrativa de Mansfield seriam: (a) iluminar o espaço em que ocorrerá a parte mais significativa da história, deixando à sombra o que é passageiro ou secundário, ou ainda (b) enfatizar a ânsia da personagem de fugir das limitações em que vive e ingressar numa realidade mais ampla, servindo o espaço como uma caixa de ressonância (LINS, 1976, p. 92).

O espaço em que ocorre a parte mais significativa em cada um dos contos analisados foi determinante para a divisão da análise em dois capítulos: enquanto Bertha representa “a mulher confinada no ambiente doméstico”, Ada representa “a mulher deslocada”, não apenas por passar a maior parte da narrativa deslocando-se pela cidade em busca de trabalho. O deslocamento de Ada se dá em um sentido

maior, na inadequação experimentada por ela em quase todos os espaços, mesmo no início do conto, quando a protagonista é apresentada no lugar onde mora. A ameaça de despejo e o caráter provisório de sua moradia demonstram seu não pertencimento a parte alguma. Sozinha, deslocada e rejeitada, Ada faz da própria imaginação uma fonte de resiliência. É relevante atentar ao tipo de casa de cada uma das protagonistas e aos espaços em que estas transitam.

Segundo a classificação proposta por Elódia Xavier (2012), em *A casa na ficção de autoria feminina*, em “*Bliss*”, a casa de Bertha poderia ser considerada uma casa de espera, pois nela nada acontece e “a angústia dessa espera se alastra pelos cantos” (p. 97), com alguns elementos sutis da casa inóspita, aquela onde a personagem-moradora se sente repelida, ainda que a opressão enfrentada por Bertha percorra caminhos mais sutis. A casa de Ada Moss em “*Pictures*”, por sua vez, corresponde ao que Xavier chama de casa hospedaria: “Nada nos devidos lugares faz desse espaço provisório [...] onde se está de passagem, em perfeita sintonia com a liquidez identitária” (p. 140). A casa hospedaria, diz ela, é o espaço provisório de seres provisórios.

Xavier (p. 98) destaca ainda a dicotomia casa/rua, elemento fundamental de diversos romances escritos por mulheres, e como o contraste entre casa-abrigo e rua-perigo pode ser subvertido, como ocorre em “*Bliss*”. Já em “*Pictures*”, não há abrigo. Para Ada Moss, mesmo essa casa-não-casa está ameaçada. Isso reflete a precariedade de sua situação, sua solidão, seu deslocamento e o seu não pertencimento a lugar algum. A maior parte de “*Pictures*” ocorre na rua, com Ada indo de lugar em lugar em busca de uma oportunidade de trabalho como atriz. O espaço de rua é apresentado em tons de cinza e ruídos metálicos, bem diferente das cores quentes e fagulhas experimentadas por Bertha. A hostilidade sentida por Ada é representada na frieza das cores e sons e também nos gritos que ela escuta, ao atravessar a rua: “cuidado, gordinha, não durma no ponto” (p. 236)³ e que ela finge não ouvir.

Entre as funções do espaço ficcional, Lins destaca seu valor de índice psicológico ou social e, por essa razão, “alcançam, em geral, vibração mais intensa aquelas obras onde o espaço atua com seu peso” (LINS, 1976, p. 65), como ocorre em Mansfield. Vimos com Bertha Young e Ada Moss, segundo as teorias de Adrienne

³ ‘Look out, Fattie; don’t go to sleep!’ yelled a taxi driver (p. 95).

Rich e Silvia Federici, como os espaços de mulheres diferentes podem ser igualmente opressores e como essa opressão afeta a mente e atravessa o corpo dessas mulheres. Ou, em outras palavras: como a exploração capitalista e a repressão patriarcal encontram meios diversos de agir sobre mulheres diversas.

A utilização dos elementos sonoros feita por Mansfield é outro forte traço impressionista de seu estilo. Segundo Weisstein (1982, p. 263) a literatura impressionista é uma arte sensorial que trabalha com muitos sentidos além da visão, por não ser uma arte visual como é a pintura. O jogo de palavras feito em “*Bliss*” entre *Pearl* (nome da personagem Miss Pearl Fulton), *pear* (o fruto da pereira, árvore que serve de eixo da narrativa) e *pair* (par; casal) merece destaque por oferecer um importante indício do que será o clímax de “*Bliss*”, quando Bertha flagra a interação romântica entre seu marido e Miss Fulton, resultando na epifania final da protagonista.

Técnica semelhante é usada em “*Pictures*”, com a sonoridade das palavras “*Dieppe*” (p. 235/p. 95) e “*Cheep*” (p. 98)⁴. Além de ambas aludirem a outras palavras⁵ indicativas do estado emocional da protagonista, elas são trazidas como onomatopeias que se somam a outras referências náuticas sutilmente inseridas ao longo do texto, conectando os blocos narrativos e culminando na grande revelação: quando Ada abandona seu estado à deriva, e a sensação de naufrágio experimentada durante as tentativas frustradas de conseguir trabalho, e segue atrás do homem cujo chapéu “flutua como um iatezinho” (p. 241)⁶.

Com técnicas como essas, nos dois contos analisados, a autora afasta e aproxima a perspectiva para o centro e para as margens do discurso, conduzindo leitoras e personagens por uma espiral vertiginosa cuja intensidade aumenta gradualmente gerando um efeito impressionista que culmina na epifania final. Conforme Julia Van Gunsteren afirma em *Katherine Mansfield and Literary Impressionism*⁷, a obra de Mansfield, se interpretada dentro das concepções impressionistas, revela uma contribuição multifacetada bastante diferente daquela até então conhecida (GUNSTEREN, 1990, p. 28).

O estudo aqui apresentado se vale ainda de contribuições do comparativismo literário ao considerar as influências da arte impressionista nos meios adotados e

⁴ Traduzido para o português como “Piii” (p. 240).

⁵ *Dieppe*: deep; *Cheep*: ship: cheap.

⁶ [...] a very small hat that floated on the top of his head like a little yacht (p. 99).

⁷ Resultado de sua tese de doutorado (1990) na Universidade Livre de Amsterdã.

efeitos alcançados por Mansfield, de acordo com a amplitude de campos e modos defendida por Weisstein (1982) para a literatura comparada. As concepções sobre literatura comparada mudaram muito desde as primeiras tentativas de sistematizar os princípios e as modalidades de atuação da área. Como bem destaca Tânia Franco Carvalhal (1991), a especificidade da literatura comparada passou a ser atribuída justamente ao seu caráter interdisciplinar, ou seja, “sua possibilidade de atuar entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, próprios aos objetos que ela coloca em relação” (p. 10). Este novo modo de entendimento, diz ela, “acentua um traço de mobilidade na atuação comparativista enquanto preserva sua natureza “mediadora”, intermediária, característica de um procedimento crítico que se move “entre” dois ou vários elementos, explorando nexos e relações” (1991, p. 10). Podemos assumir o presente estudo como comparativista na medida em que corresponde à definição de Carvalhal: “uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural” (1991, p. 13). Na visão de Wesstein, em consonância com Remak e Carvalhal, o grande mérito dos estudos comparativistas está naquilo que eles têm a oferecer para os estudos literários com sua interdisciplinaridade.

Em comum com outros escritores modernistas, Mansfield apresenta o questionamento da realidade, a valorização da consciência, a reflexão sobre como uma pessoa comum – uma mulher comum – faz para suportar uma realidade em constante declínio e fragmentação. O protagonismo feminino, a diversidade de arquétipos, a opressão e a solidão que as mulheres experimentam, são marcas de toda a sua obra. Sua escrita é pictórica, visto que se utiliza de uma riqueza de detalhes, cores e formas, criando imagens vívidas, quase palpáveis, criando espaços impregnados das impressões da personagem. Nos dois contos analisados, o espaço é retratado com técnicas mistas de focalização e uma mescla de narração e descrição, síntese e minúcia, de forma a conduzir a leitura a uma sensação de vertigem, tal qual suas protagonistas, culminando em uma epifania semelhante àquela que Mansfield relatou sentir diante de um quadro impressionista.

Dos métodos impressionistas, ela traz ainda a construção de um espaço instável, rico em sensações, um espaço que se transforma e deforma conforme o olhar e a luz recebida. Embora algumas de suas técnicas e temas se assemelhem às de suas contemporâneas e contemporâneos da literatura inglesa, como Woolf e Joyce, há em seu estilo, e nos efeitos pictóricos que ela alcança, uma parcela única e

inigualável. Seu estilo vai além da literatura inglesa na qual ela tem sido classificada. Ler seus contos à luz do impressionismo e de teorias da crítica literária feminista trouxe importantes revelações, especialmente no que se refere à relevância do espaço ocupado por Katherine Mansfield na história da literatura. As possibilidades de abordagem dos contos de Mansfield, além de proporcionarem leituras variadas e criativas, favorecem, por exemplo, interpretações à luz da psicanálise ou de teorias cinematográficas. Estou certa de que seriam experiências transformadoras, que impulsionariam o reconhecimento do papel da ficção mansfieldiana com sua marca inigualável no campo historiográfico

Com este trabalho, meu desejo foi aprofundar o entendimento das técnicas narrativas utilizadas por Mansfield e da maneira como a literatura dela se utiliza de recursos pertinentes a outras formas de arte para, com a riqueza de efeitos alcançados, fazer leitoras e leitores experimentarem a epifania, revelando dilemas ainda tão comuns às mulheres do nosso tempo. Terminei satisfeita e com a certeza de que são muitas as contribuições que ela tem a oferecer aos estudos acadêmicos sob o olhar de hoje, mais de um século depois de publicada pela primeira vez. É uma leitura que não se esgota: nos oitenta e oito contos que Katherine Mansfield nos deixou, vejo dois infinitos erguidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, Meyer Howard et al. *The Norton anthology of English Literature*. New York: W. W. Norton & Company, 2006. v. 2
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Espaço. In: COSER, Stelamaris. *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES, 2016. p. 98-104.
- ALPERS, Antony. *The Life of Katherine Mansfield*. 2nd ed. Viking Adult: 1980.
- ARGAN, Giulio Carlo. A realidade e a consciência. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. 2. ed. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 75-152.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 75-152.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e o cronotopo*. 1. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013. p. 58-72.
- CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ediouro. 1968. (Coleção Biblioteca Mentor Cultural).
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista brasileira de literatura comparada*. Vol. 1, n. 1, p. 9-21, mar. 1991. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/1/1> Acesso em: set. 2021.
- CASERTANO, Renata. Katherine Mansfield: Distance, Irony, and the Vertigo Perception. *Journal of New Zealand Literature: JNZL*, n. 18/19, p. 100–113, 2000. Disponível em: JSTOR, www.jstor.org/stable/20112326 Acesso em: nov. 2019.
- COELHO, Marcelo. Encanto incerto marca obra de Mansfield. *Folha de São Paulo*. 05 de abr. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/05/ilustrada/22.html> Acesso em jan. 2020.
- COHEN, Robin. *Global diasporas: an introduction*. London: UCL Press, 1997
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- D'ANGELO, Gabriela M. *Van Gogh's Yellow Flowers: The Influence of PostImpressionism on Mansfield and Woolf*. 39 f. Dissertação (Mestre em Artes). Department of English, Seton Hall University, 2019. Disponível em: <https://scholarship.shu.edu/dissertations/2663> Acesso em: 20 jun. 2020.
- DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, Helena et al (Org.). *Dicionário*

Crítico do Feminismo. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 173-178.

FEDERICI, Silvia. Por que sexualidade é trabalho (1975). In: FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019. p. 55-61.

FEDERICI, Silvia. *Vender a vagina não é pior do que vender o cérebro*. [Entrevista concedida a] Thais Reis Oliveira. CartaCapital. São Paulo, 14 out. 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/silvia-federici-vender-a-vagina-nao-e-pior-do-que-vender-o-cerebro/>. Acesso em: jul. 2021.

FOUCAULT, Michael. De espaços outros. *Estudos avançados: USP*. Vol. 27, n.79, p. 113-122, jan. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285> Acesso em: 31 mar. 2019.

GARIGLIO, Cristina. Last Night: the epiphany of the reader of Katherine Mansfield's story. *Estudos anglo-americanos: ABRAPUI*, n. 14/15, p. 8-12, 1990-1991.

GENETTE, Gérard. *Figuras II*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Ática, 1976. p. 45-61.

GOMPERTZ, Will. *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. 1. ed. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. São Paulo: Zahar, 2013.

GREGÓRIO, Beatriz. *O conto Bliss, de Katherine Mansfield, e três de suas traduções para o português brasileiro: uma análise feminista*. Campinas: TL224 Publicações, 2020.

GUNSTEREN, Julia Van. Katherine Mansfield and Literary Impressionism. Amsterdam: Rodopi, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAUSER, Arnold. Naturalismo e Impressionismo. In: HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 894-955.

JOYCE, James. *Stephen Hero*. 2nd ed. New York City: New Directions Publishing Corporation, 1963.

KATHERINE Mansfield: matéria de capa. *Ibis literatura e arte*: [s.l.], vol. 01, 2012. Disponível em: http://ibisliteraturaearte.com/revista/edicao_1/katherine-mansfield/# Acesso em: jan. 2020.

KIMBER, Gerri; DAVISON, Claire; (Eds.). *The Diaries of Katherine Mansfield: including miscellaneous works*. Edinburgh University Press, 2016.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 120-155.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2011.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.

MANSFIELD, Katherine. Bliss. In: MANSFIELD, Katherine. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. London: Wordsworth Classics, 2006. p. 69-80.

MANSFIELD, Katherine. Cenas. In: MANSFIELD, Katherine. *15 contos escolhidos de Katherine Mansfield*. Tradução de Mônica Maia. Rio de Janeiro: Records, 2016. p. 231-242.

MANSFIELD, Katherine. Êxtase. In: MANSFIELD, Katherine. *15 contos escolhidos de Katherine Mansfield*. Tradução de Mônica Maia. Rio de Janeiro: Records, 2016. p. 11-27.

MANSFIELD, Katherine. Pictures. In: MANSFIELD, Katherine. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. London: Wordsworth Classics, 2006. p. 92-99.

MANSFIELD, Katherine. *Diários e Cartas*. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NAZARIO, Julian F. Katherine Mansfield and the creation of reality in Bliss. *Estudos anglo-americanos*: ABRAPUL, n. 17/18, p. 196-2020, 1993-1994.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.

REIMER, Melissa C. *Katherine Mansfield: A Colonial Impressionist*. 239 f. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Canterbury, 2010. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/35465079.pdf> Acesso em: 10 mai. 2020.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175-190.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica (1980). In: RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios*.

Tradução de Angélica Freitas e Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019. p. 25-108.

SAGE, Lorna. Introduction and notes. *In*: MANSFIELD, Katherine. *The Garden Party and Other Stories*. London: Penguin Books, 1997.

SANTOS, Camila Carmo dos. *Os Espaços na Ficção de Katherine Mansfield*. 72 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-Americanos). Universidade do Porto, 2010. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/55959>
Acesso em: 20 de maio de 2019.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Virginia Woolf: itinerários de vida e paixão. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/Convergências*: ensaios de crítica. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017. p. 425-442.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica de cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

TOMALIN, Claire. *Katherine Mansfield: a secret life*. London: Penguin Books, 1988.

VIEIRA, Nelson H. Hibridismo e alteridade: estratégias para repensar a história literária. *In*: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 95-114.

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2018.

WEISSTEIN, Ulrich. Literature and Visual Arts. *In*: BARRICELLI, Jean-Pierre e GIBALDI, Joseph. *Interrelations of Literature*. New York: MLA, 1982. p. 251-277.

WEISSTEIN, Ulrich. Literatura comparada: definição. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 308-333.

WELLEK, René. A crise na literatura comparada. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 109-119.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2019a.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e Ficção*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019b.