

LETÍCIA DE SOUZA GONÇALVES

**A (DES)CONSTRUÇÃO DA NOÇÃO DE GÊNERO NOS CONTOS DE
KATHERINE MANSFIELD**

ASSIS
2014

LETÍCIA DE SOUZA GONÇALVES

**A (DES)CONSTRUÇÃO DA NOÇÃO DE GÊNERO NOS CONTOS DE
KATHERINE MANSFIELD**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista para a obtenção do título de
Doutora em Letras (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

ASSIS
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

G635d Gonçalves, Letícia de Souza
 A (des)construção da noção de gênero nos contos de
Katherine Mansfield / Letícia de Souza Gonçalves. – Assis,
2014
 190 f. : il.

Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de
Assis - Universidade Estadual Paulista.

Orientadora: Dr^a. Cleide Antonia Rapucci

1. Mansfield, Katherine, 1888 - 1923. 2. Gênero. 3. Mu-
lheres e literatura. 4. Literatura inglesa. I. Título.

CDD 823

Ao meu pai e herói, cuja presença se faz em cada sonho que realizo, em cada etapa que venço, em cada frase que articulo, em cada linha que escrevo, em cada melodia que ouço, em cada ensinamento que carrego... enfim, em cada fragmento de mim que tem um pouco dele.

AGRADECIMENTOS

Eis que, com esta tese, encerro, não apenas mais um ciclo de estudos sobre Katherine Mansfield, mas ainda, concluo uma etapa significativa da minha vida como um todo. Diante disso, devo agradecer às pessoas especiais e instituições que me auxiliaram e possibilitaram a execução deste trabalho.

Assim sendo, agradeço, primeiramente, ao meu pai Márcio Garcia Gonçalves (*in memoriam*) que, mesmo em sua simplicidade e saúde debilitada, sempre primou pela minha educação e pelo meu crescimento pessoal e intelectual, formando-me como leitora curiosa e pessoa dedicada;

À minha melhor amiga e mãe Ana Maria de Souza Gonçalves, que está ao meu lado em todas as circunstâncias da vida, oferecendo-me o melhor abraço, a melhor companhia e o melhor exemplo de mulher;

À Dra. Cleide Antonia Rapucci, que, em 2003, apresentou-me um certo conto chamado “*Bliss*” e, que, desde então, tem me acompanhado nessa fascinante trajetória mansfieldiana, mostrando-se não só uma competentíssima orientadora acadêmica, bem como uma amiga inestimável;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP – pelo apoio científico e financeiro, que possibilitou a divulgação deste trabalho e a troca de experiências em eventos acadêmicos no Brasil e no exterior, e que me propiciou aprofundar os estudos sobre Mansfield na Universidade de Glasgow, na Biblioteca Britânica e na *Katherine Mansfield Society*, mediante Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior – BEPE;

À Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira e ao Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves, membros da Banca de Qualificação, pelas valiosas contribuições e indicações bibliográficas para o seguimento e conclusão deste trabalho;

À Dra. Karen Benavente, que supervisionou parte desta pesquisa na Universidade de Glasgow, e realizou ricas leituras dos contos, apresentando-me uma faceta de Mansfield a qual eu não conhecia;

E aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e do Escritório de Pesquisa da UNESP de Assis, pelos serviços prestados, sempre com extrema eficiência profissional.

Enfim, muito obrigada!

“I’m a writer first and a woman after”

(Katherine Mansfield)

GONÇALVES, Letícia de Souza. **A (des)construção da noção de gênero nos contos de Katherine Mansfield**. 2014. 190f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências de Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis. 2014.

RESUMO

O presente trabalho pretende fazer uma análise dos contos da coletânea **Bliss & other stories** (1920), da autora neozelandesa Katherine Mansfield (1888 – 1923). Propomos a verificação da desconstrução da noção de gênero e dos discursos historicamente categorizados nas narrativas, considerando a constituição dos personagens dos sexos masculino e feminino e suas relações. Abordamos a relação entre personagens de ambos os sexos, os distintos focos narrativos, os símbolos, e, a partir de tais apontamentos, observamos que a categorização de gênero e de sexo é resultado de desdobramentos sociais. Ao ponderarmos a representação do gênero nas narrativas mansfieldianas, estamos ampliando a questão para as instâncias sociais, uma vez que a literatura é a representação de perspectivas do real. Tomamos como base teórica a crítica feminista de Virginia Woolf, a teoria da performatividade de Judith Butler e o conceito de “exotopia” de Mikhail Bakhtin, a fim de avaliarmos os aspectos culturais de gênero, a tradição literária de autoria feminina, as identificações ideológicas e a constituição de personagens ficcionais.

PALAVRAS-CHAVE: Katherine Mansfield. Gênero. Mulheres e Literatura. Literatura Inglesa.

GONÇALVES, Letícia de Souza. **The (de)construction of the notion of gender in Katherine Mansfield's short stories.** 190s. Thesis (Ph.D. in Literature – Literature and Social Life) – Faculty of Sciences and Languages of Assis, São Paulo State University, Assis, 2014.

ABSTRACT

This study analyzes of the short stories from the collection **Bliss & other stories** (1920), by the New Zealand author Katherine Mansfield (1888 – 1923), proposing the verification of the deconstruction of gender roles and of the historically categorized discourses in the narratives, and considering the constitution of male and female characters and their relationships. Therefore, we address the relationship between characters of both sexes, the different points of view, the symbols, and, from these concepts, we observe that the categorization of gender and sex is a result of social developments. In pondering the representation of gender in Mansfield's narratives, we expand the matter to social instances, since literature is the representation of the perspective on reality. We use, as a theoretical basis, Virginia Woolf's feminist criticism, Judith Butler's gender performativity and the concept of "exotopy" by Mikhail Bakhtin, in order to assess the cultural aspects of the gender issue, the literary tradition of women's writing, the ideological identifications and the creation of fictional characters.

KEYWORDS: Katherine Mansfield. Gender. Women and Literature. English Literature.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1. ASPECTOS CULTURAIS DA NOÇÃO DE GÊNERO	17
1.1. A construção do gênero e suas implicações na literatura	17
1.2. As artes e as ciências puras como (des)construtoras.....	25
1.3. O século XX e suas vertentes ideológicas: Ginocrítica X Androginia.....	42
1.4. Desconstruindo matrizes e parodiando gêneros.....	56
2. O “MASTER’S BUSINESS” DE KATHERINE MANSFIELD	68
2.1. Diário e Cartas: a arte da auto-recriação.....	68
2.2. Bliss & other stories: homens e mulheres em evasão.....	83
2.3. Realidade estética e realidade ético-cognitiva: uma leitura da teoria da exotopia bakhtiniana	98
2.4. Bliss & other stories e a exotopia dos atos de gênero.....	108
3. CONSTRUÇÃO DE SERES FICCIONAIS, DESCONSTRUÇÃO DE GÊNEROS	114
3.1. Mulheres ao vento e alegorias feministas	114
3.2. Pares performáticos e gêneros em mutação	126
3.3. Seres andróginos e discursos desmontados	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
REFERÊNCIAS	179
ANEXO A – Virginia Woolf (Vanessa Bell) – 1912	187
ANEXO B – Capa da primeira edição de Gender Trouble – 1990.....	188
ANEXO C – Solitude (Lord Frederick Leighton).....	189
ANEXO D – Deusa Nut	190

INTRODUÇÃO

A literatura, como a vida social, constitui uma das vertentes em que os seres do sexo masculino exerciam maior domínio e, logo, adquiriam espaço destacado. Indivíduos do sexo feminino, por sua vez, permaneciam sob uma sombra inexpressiva e impermeável em face de uma cultura que, posteriormente, foi denominada patriarcal. Foi justamente devido à ausência de vez e voz que as mulheres criaram um espaço próprio de troca de experiências e propostas de exaltação da feminilidade, como característica diferenciada. Surgiram, então, movimentos feministas com o propósito de, ora elevar, ora notar a mulher como indivíduo socialmente ativo, capaz de contribuir humanamente para a história e culturalmente para as artes.

Nesse sentido, com base nas denominações de Lúcia Zolin (2009, p. 225), podemos elencar algumas das principais facções do movimento feminista e suas implicações na sociedade. Ressaltando o aspecto humano e comportamental das mulheres, surgiu o feminismo liberal, cuja ênfase estava na opressão feminina e na desigualdade entre os sexos na sociedade. Tal facção defendia a igualdade de direitos entre homens e mulheres, fundamentando-se na revisão dos princípios legislativos. Enquanto isso, o feminismo radical seguia em dois sentidos, que são o desvencilhamento da figura feminina de seu papel como reprodutora e a desconstrução das oposições binárias e sua consequente afirmação de um ideal andrógino. Tal tendência pressupõe a exaltação da diferença como elemento basilar da cooperação entre os gêneros, não considerando tais aspectos femininos como inferiores ou extraordinários. Além desses, há o feminismo socialista, cujo fundamento está na desigualdade social e na hierarquia de classes como precursoras da segregação entre homens e mulheres. Exaltar a igualdade ou a diferença era um dos meios utilizados pelas mulheres a fim de conquistarem o tão disputado espaço social, cultural e, por conseguinte, literário.

Ao fazerem-se existir na literatura, algumas mulheres assumiram uma linguagem considerada intimista, peculiarmente constituída de aspirações interiores, que, ao ser situada como ponto de comparação com a produção ficcional de homens, foi denominada como uma escrita às avessas, na contramão da “norma”

patriarcal, em decorrência da maneira diferenciada de representar a realidade. Em vista disso, instituiu-se o estereótipo de que a literatura de mulheres dedicava-se aos planos sublime e imaginativo da vida, ao passo que a literatura de autoria masculina retratava a dinamicidade da realidade. A reiteração de tais visões preconceituosas moldou, não só a literatura de autoria feminina, bem como o gênero feminino e masculino, inserindo as mulheres e os homens em fôrmas discursivas permanentes.

Dessa forma, a dicotomia público/privado instaurava-se na sociedade, bem como na literatura, acompanhando a dicotomia de gênero masculino/feminino. Papéis de gênero vigoraram (ou ainda vigoram) na vida de homens e mulheres e, quase sempre, direcionaram comportamentos individuais, ao ponto de mulheres serem sistematicamente associadas ao irracional, à natureza, à mente, ao privado e, portanto, à feminilidade, e homens ao racional, à cultura, ao público e, assim, à masculinidade. Em meados do século XX, contudo, a escritora e feminista Simone de Beauvoir (1908 – 1986) lançava a questão do “nascer mulher” em oposição ao “tornar-se mulher” e a noção de gênero e as concepções biológicas de sexo começavam a ser repensadas.

Revisando as definições de gênero em relação à posição da mulher na sociedade, feministas engajadas nas referidas facções divulgavam seus ideais, ora de ruptura, ora de cooperação, como forma de transformarem o cenário histórico social em que viviam. O século XX foi significativo nesse sentido, uma vez que os estudos de gênero adquiriram uma via de análise ontológica e ultrapassaram as fronteiras do campo da sexualidade. Logo, as concepções existencialistas de Beauvoir, em **O Segundo Sexo** (1949), introduziram as bases políticas do movimento de reintegração da mulher socialmente marginalizada, desconstruindo rótulos que lhe negavam a atuação pública.

Décadas antes, no entanto, Virginia Woolf (1882 – 1941) já despontara no cenário feminista britânico com ideais inovadores acerca do fazer artístico e da escrita da mulher. Dissertando a respeito do tema “mulher e literatura”, Woolf promove, em **Um teto todo seu**, a ruptura dos discursos sobre a figura feminina e sobre a literatura de autoria feminina, pressupondo que a integridade de uma obra literária provém da neutralidade autoral e da coexistência mental dos gêneros masculino e feminino. A partir de tais apontamentos, também discutidos pelo grupo

de Bloomsbury (Londres), Woolf propõe o ideal andrógino na literatura como forma de expressão artística universal, sem barreiras de gênero e sexo.

Tendo em vista a propagação dos ideais de ruptura no processo literário, uma das bases de apreciação é a representação do outro na literatura, no que se refere à categoria de gênero. A questão do gênero não está somente na relação escritor(a)/estilo, mas ainda na representação de personagens de ficção dentro da própria obra literária. Na estética da criação verbal, Mikhail Bakhtin aponta a existência da dialética “contemplação-ação”, cujos sujeitos inseridos no todo da obra exercem uma força mútua de caracterização estética, denominada “exotopia”. O excedente de visão estética permite o reconhecimento de que somos seres inacabados e abertos, em constante construção e desconstrução.

Se somos seres inacabados e abertos, nunca haverá uma versão definitiva de nós mesmos, pois, à medida que o outro nos completa, adquirimos uma nova qualificação e uma nova concepção de “ser”. É a partir dessa categorização oscilante, que a filósofa norte-americana Judith Butler reúne conceitos sobre gênero e desestrutura categorias historicamente sistematizadas. Para Butler (2003), tanto gênero como sexo são entidades moldadas a partir da repetição de ideias sobre o “ser homem” e o “ser mulher” e, portanto, são passíveis de desconstrução. A autora dialoga com as concepções feministas woolfianas e instaura a performatividade de gênero, descaracterizando padrões culturalmente marcados de corpo, sexo, gênero e sexualidade, e repensando as compulsoriedades inerentes de tais esferas sociais.

Tendo isso em vista, este trabalho tem como objeto de estudo a obra da escritora neozelandesa Katherine Mansfield (1888 – 1923), especificamente seu segundo livro de contos **Bliss & other stories**, de 1920. Nele, podemos encontrar narrativas dotadas de esmero estilístico, seres ficcionais de extrema penetração psicológica e histórias com recortes de momentos únicos na vida. Apesar de sua vida breve, a autora neozelandesa possui uma vasta produção literária, composta em sua maioria de contos, e uma representatividade significativa no meio artístico do século XX. Sua obra literária é amplamente estudada no que se refere à sua tradução para outros idiomas, aos aspectos autobiográficos transmitidos indiretamente na constituição de personagens, às manifestações de feminilidade em seu estilo peculiar, aos diálogos entre sua literatura e demais literaturas de autoria feminina, entre outros aspectos.

Elencamos Katherine Mansfield e **Bliss & other stories** por tratar-se de uma escritora renomada em âmbito mundial, sendo considerada uma das maiores contistas de língua inglesa do século XX, alcançando, com essa segunda publicação, sua maturidade artística e estilística. Além disso, a coletânea aborda temas, personagens e símbolos que problematizam as questões de gênero relativas ao início de um século de intensas transformações ideológicas. Katherine Mansfield, com sua maestria literária na criação de seres ficcionais, e **Bliss & other stories**, com seu simultâneo direcionamento estético e político, constituem peças chave aos estudos sobre a mulher na literatura engajada e sobre a evolução das categorias de gênero e sexo.

Não há muitos estudos sobre Katherine Mansfield e sua obra no Brasil. Todavia, na Nova Zelândia e nos países europeus, a autora é amplamente estudada, sendo frequentemente tema principal de conferências e palestras. Um exemplo de divulgação acadêmica do trabalho da autora é a *Katherine Mansfield Society*. Fundada em 2008, a *Katherine Mansfield Society* é uma organização internacional, com sede na Nova Zelândia, baseada no estudo e apreciação da obra mansfieldiana. Anualmente, ela organiza eventos acadêmicos e reúne pesquisadores de vários países com o propósito de trocar informações a respeito da autora, enfatizando o andamento de pesquisas sobre a criação e recepção de sua obra literária. Dentre os membros mais notáveis, estão os professores especialistas em Katherine Mansfield, Vincent O'Sullivan, Angela Smith, C. K. Stead, Gerri Kimber e Sidney Janet Kaplan, cujas principais obras serviram de base para a execução deste trabalho e para o desenvolvimento de nossos estudos sobre a autora desde a iniciação científica.

Ponderando a abrangência científica sobre a autora no exterior, realizamos um levantamento das principais pesquisas desenvolvidas no Brasil. De acordo com o Banco de Teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), há quinze dissertações/teses defendidas no Brasil, cuja temática central seja Katherine Mansfield. Dentre elas, quatro são estudos comparativos entre a autora neozelandesa e Clarice Lispector no que se refere ao estilo e à prosa poética; seis abordam a tradução para o português de algumas de suas obras; e

cinco tratam de aspectos literários de sua ficção e obra confessional e sua relação com a literatura neozelandesa.

Temos trabalhado com a autora em questão desde 2003, quando iniciamos um projeto de iniciação científica, o qual analisava duas traduções para o português do conto “*Bliss*”. No mestrado, seguimos com os estudos tradutórios, ampliando o *corpus* da pesquisa para a análise de três contos e suas traduções para o português feitas por Érico Veríssimo. Aprofundando os estudos sobre Mansfield, temos verificado que a relação entre a autora e os estudos de gênero é um campo ainda pouco estudado no Brasil, sendo este trabalho o primeiro sobre o tema em nível de pós-graduação.

Sendo assim, esta tese visa estabelecer um estudo dos contos pertencentes à coletânea **Bliss & other stories**, no que diz respeito às relações de gênero implicadas nas personagens dos sexos masculino e feminino. Com isso, nossa tese principal é demonstrar que Katherine Mansfield antecipa concepções butlerianas, por meio da desmontagem das categorias “homem” e “mulher” e da desconstrução dos discursos historicamente sistematizados sobre gênero e sexo. Com a intenção de sugerir tal desmontagem, a autora faz uso de recursos estilísticos, como o emprego de símbolos, a sobreposição de perspectivas, o fluxo de consciência, o rebuscamento impressionista, entre outros. Ademais, pretendemos verificar a crítica mansfieldiana com relação aos movimentos feministas de sua época, mediante a representação da mulher em histórias cíclicas e discursos alegóricos. Nesse sentido, podemos afirmar que Mansfield antecipa concepções butlerianas sob o olhar do início do século XX, ou seja, desconstrói categorias de gênero por meio da apresentação de binarismos.

As narrativas trazem personagens magistralmente configuradas no aspecto psicológico que possibilitam aberturas analíticas para além da segregação masculino/feminino. Considerando que “a representação cria, suporta ou altera ideias sobre a identidade de gênero” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 165), pares dicotômicos como masculino/feminino e homem/mulher transformam-se em preceitos inexatos. É por meio das narrativas mansfieldianas que avaliaremos a relação existente entre os desdobramentos sociais repercutidos em seus consequentes desdobramentos de gênero, e a descategorização dos comportamentos sexuais. Logo, abordaremos toda a coletânea, enfatizando as

relações entre as personagens e o seu outro e a simbologia dos elementos que indicia o ideal andrógino woolfiano e a problematização dos binarismos conceituais.

A fim de uma melhor apreciação teórica em aplicação ao nosso objeto de estudo, este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro, intitulado “Aspectos culturais da noção de gênero”, apresenta a etimologia do termo “gênero”, a trajetória da categoria de gênero no século XX, as origens da androginia da mente como princípio literário, o tratamento dos termos “androginia” e “hermafroditismo” nas ciências puras e sexuais, os confrontos ideológicos entre “androginia” e “ginocrítica” e, por fim, os ecos woolfianos na teoria da performatividade de gênero de Judith Butler. Nesse capítulo, abordamos, primordialmente, o gênero visto sob a perspectiva da teoria da androginia de Virginia Woolf, explicitada em **Um teto todo seu** (1929), e sob a perspectiva butleriana da performatividade, defendida em **Problemas de Gênero** (1990)¹. Em seguida, aprofundamos a questão para a constituição dos movimentos feministas e a construção da identidade.

O segundo capítulo, cujo título é “O ‘*master’s business*’ de Katherine Mansfield”, aborda a escrita confessional, a atividade criadora de Katherine Mansfield e seu processo de construção de personalidades complexas, tangenciado pelo conceito de “exotopia” de Bakhtin em combinação com a teoria dos atos de gênero de Butler. Agregar Bakhtin e Butler amplia as possibilidades apreciativas das narrativas mansfieldianas à medida que a observação da representação do gênero nas realidades estética e ético-cognitiva possibilita verificar como o modo de formar da autora dirige o seu discurso sobre o mundo.

Finalmente, no terceiro capítulo, intitulado “Construção de seres ficcionais, desconstrução de gêneros”, reunimos apontamentos dos capítulos anteriores com o propósito de buscarmos, nas narrativas, os signos da totalidade inicial, ou seja, a partenogênese da androginia inicial. Para tanto, este capítulo está subdividido em três seções, que são “Mulheres ao vento e alegorias feministas”, “Pares performáticos e gêneros em mutação” e “Seres andróginos e discursos desmontados”. Tal subdivisão está baseada no eixo temático dos contos analisados, ou seja, realizamos a separação simbólica dos tipos de personagens no que se refere à disposição deles sozinhos, em pares cooperantes ou em pares contrastantes. Vale ressaltar que a sequência de análise não segue a ordem dos

¹ As datas referem-se à primeira edição das obras. Neste trabalho, no entanto, utilizamos as edições traduzidas para o português de 1985 e 2003, respectivamente.

contos disposta em **Bliss & other stories** e esta segregação por nós proposta não é homogênea, mas sim serve unicamente para organização do nosso trabalho em tópicos e para avaliação estrutural da coletânea, com base na recorrência temática.

Na primeira seção, analisamos os contos “*The wind blows*”, “*Pictures*”, “*The Little Governess*” e “*Revelations*”, em que as protagonistas são mulheres em busca de autonomia. Na segunda seção, por sua vez, verificamos o diálogo entre os princípios masculino e feminino nos contos “*Prelude*”, “*Bliss*”, “*Psychology*”, “*The man without a temperament*” e “*A Dill Pickle*”. Por fim, na terceira seção, apresentamos os pares contrastantes, a ambiguidade de gênero e o projeto andrógino em “*Je ne parle pas français*”, “*Mr Reginald Peacock's Day*”, “*Feuille d'Album*”, “*Sun and Moon*” e “*The Escape*”. Com isso, pretendemos verificar de quais formas e por quais meios a autora representa o gênero e fundamentar a tese de que Mansfield compartilhava da ideologia woolfiana.

Em suma, é por intermédio do seu modo de formar e criar seres ficcionais que Katherine Mansfield transmite a mensagem de que a arte e a vida são um processo, assim como a constituição da identidade e os atos de gênero. Com meticuloso senso de observação e talento literário no trato de questões sociais, Mansfield transita entre os universos real e imaginativo e apresenta, em **Bliss & other stories**, fragmentos de suas inúmeras máscaras colecionadas ao longo de sua experiência feminina e, acima de tudo, humana.

1. ASPECTOS CULTURAIS DA NOÇÃO DE GÊNERO

*I am coming! I am coming!
Here I am!
Neither a woman, nor a man
We are joined, we are one
With the human face²*

(Sally Potter)

1.1. A construção da noção de gênero e suas implicações na literatura

Entre o entretenimento e a missão, a literatura perpassa trajetórias ladeadas de ideologias seculares, capazes de reger e transformar costumes externos, como modos de se vestir e de falar, tangenciados por adaptações internas, como regras comportamentais dominadas por alterações psíquicas. O homem, inserido em um contexto social, está sujeito a acompanhar tendências, seguir ideologias e alternar comportamentos que, inconscientemente, constituem uma visão sincrônica da sociedade e, por conseguinte, diacrônica da humanidade. Tecendo com o homem a teia dos saberes, a literatura sintetiza princípios evolutivos das áreas do conhecimento e expressa tratados sócio-históricos com o artifício da estética. Em vista disso, a literatura tem a missão de entreter e entretém com uma missão, resultando, por vezes, em um compêndio científico dotado de artimanhas linguísticas e estéticas.

Pensar na questão do gênero sempre implicou um rol de apontamentos teóricos provenientes do campo biológico, psicológico, linguístico, filosófico, literário e cultural. À medida que o homem descobre-se um ser em transformação em um ambiente regido pela alternância de ideologias e por construções de subjetividades, a questão do gênero adquire novas perspectivas não só no meio acadêmico, bem como na prática social. Práticas sociais têm posto à tona o ser humano e seu meio

² Trecho da canção “*Coming*”, trilha sonora do filme **Orlando** (1992), de Sally Potter, baseado na obra homônima de Virginia Woolf.

em referência à diferenciação biológica, ao comportamento social, à construção de discursos, à voz narrativa ficcional, à orientação sexual, à prática dos direitos humanos, entre outros. Definir gênero pressupõe uma série de afirmações epistemológicas engajadas com setores sociais que, em detrimento de interesses peculiares, isolam o geral humano, impondo-lhe atributos categorizantes.

Diversas vertentes do conhecimento viram nos estudos de gênero uma forma de observar o homem sob o paradigma classificatório, implicando um sistema organizacional de categorias. Tal renitência em nomear comportamentos e estruturar meios envolve a hegemonia da objetividade em detrimento da subjetividade como modo de assegurar ideologias. Embora focadas no Homem enquanto ser social, as áreas do conhecimento têm abordado a noção de gênero em sua totalidade, partindo da subjetividade a fim de constituir objetividade. Incurções políticas e ideológicas podem originar objetividade que, por sua vez, origina as tradições culturais, sociais e as literárias, uma vez que a reiteração de ações e pensamentos cristaliza-se em um sistema.

Tais paradoxos social/individual e objetivo/subjetivo presentes na constituição ideológica permearam o pensamento dos séculos XIX e XX, abolindo a individualidade e retratando o homem como o reflexo de seu meio e parte de um conjunto. Partindo de um efeito unificado para se chegar a uma causa prevista, a comunidade científica clinicou patologias, apropriações congênitas, padrões discursivos e comportamentais sob a ótica objetiva do método em que a descoberta de um pressuposto dita a subjetividade. O advento da psicanálise freudiana foi a mola propulsora para o desenvolvimento desse pensamento, cuja premissa, baseada na investigação dos distúrbios neuróticos, era a construção de um método de análise linear.

Muitas das correntes de pensamento e as ciências humanas, influenciadas pela psicanálise, contribuíram para a formação de hierarquias, privilegiando a fixação fatídica de ordem patológica, congênita e comportamental e vislumbrando o Homem como uma peça na engrenagem social. Dessa forma, as áreas do conhecimento condensaram os elementos *gênero* e *sexo* por associação, massificando homens e mulheres por meio da categorização e da relação binária envolvendo poder, política e cultura. Pensamentos acerca de princípios morais, éticos, culturais e linguísticos passaram pelo viés freudiano e foram sistematizados e

universalizados à medida que a análise humana subjetiva era desenvolvida sob a perspectiva objetiva.

Nesse sentido, dá-se a *construção* das personalidades, das normas comportamentais, dos discursos gendrados, ou seja, dos conjuntos dos elementos subjetivos que sintetizam padrões materializados. A palavra *construção* aparece aqui em destaque a fim de ilustrar sua contraposição ao processo que este trabalho discute e no qual mulheres engajadas, tais como Virginia Woolf e Judith Butler, tiveram participação relevante. Frente a essa supremacia construtivista, a noção de gênero estabeleceu suas bases em conformidade à noção biológica de sexo e às demais vertentes de pensamento, como a religião, a psicologia e a filosofia.

Para tratar da questão do gênero e suas implicações nas instâncias cultural e literária, vale resgatar as origens do termo e a trajetória do movimento e crítica feminista. O termo, cuja raiz latina é *genus*, é utilizado em áreas distintas, porém com o mesmo sentido de classificação, conjunto, categoria, sendo que *genus* significa nascimento, descendência, raça, origem. Daí provém as palavras *gênese*, *genitor*, *degenerar*, *regenerar*, etc. De acordo com o **Dicionário Aurélio** (1995, p. 321), *gênero* significa um “conjunto de espécies que apresentam certo número de caracteres comuns convencionalmente estabelecidos”, “qualquer agrupamento de indivíduos, objetos, fatos, ideias, que tenham caracteres comuns”, “unidade taxionômica usada nos sistemas de classificação”, ou ainda, “categoria que indica, por meio de desinências, uma divisão dos nomes baseada em critérios tais como sexo e associações psicológicas”.

Tendo em vista tais concepções, tomamos como unidade de apreciação os próprios vocábulos empregados para definir *gênero*, que são o advérbio *convencionalmente*, o adjetivo *comum* e o substantivo *categoria*. Logo, temos convenções sociais, normas, costumes que são gerais, usuais, habituais de todos em um determinado grupo que obedece a uma hierarquia social. *Gênero* é posto como algo em conjunto, uma sucessão de características que, reiteradas, materializam-se inconscientemente no sistema cultural e compõem outro paradoxo: a agregação segregada. Agregando objetividades tem-se a segregação de subjetividades e a construção de contextos contra os quais os movimentos feministas sempre lutaram, como a hegemonia paternalista, a discriminação da mulher, a marginalização da literatura de autoria feminina, etc.

Considerando as definições temáticas apresentadas no verbete *gênero*, é pertinente uma exposição do movimento feminista e suas fases, principalmente no decorrer do século XX que foi um século representativo no âmbito dos estudos sobre sexualidade e gênero. Para tanto, pinçamos a última definição dicionarizada a fim de explicitar os motivos pelos quais o termo *gênero* tornou-se via de análise e assunto de discussões entre diversas vertentes do conhecimento. Tendo o “sexo” e as “associações psicológicas” como critério de divisão dos nomes, a categoria *gênero*, conforme tal definição do dicionário, sofreu – e ainda tem sofrido – uma série de “reformas” de sentido e de aplicação, até percorrer a via simultânea da *construção*, *desconstrução* e *reconstrução*.

Anteriormente sinônimo de “sexo” e relacionado a aspectos biológicos do corpo, o gênero adquiriu novas denominações conforme as evoluções da crítica feminista. Os estudos sobre ele e o pareamento com tais movimentos da crítica serviram tanto para aproximá-lo a favor das causas feministas hegemônicas, como distanciá-lo contra o papel da mulher na sociedade. Simone de Beauvoir (1908 – 1986), com a publicação de **O Segundo Sexo** em 1949, tornou-se uma figura marcante do movimento feminista com a afirmação de que “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Com essa frase, Beauvoir ilumina a questão do gênero, propondo a destruição de mitos femininos e da “essência imutável” e a ruptura entre destino biológico e o papel por ele desempenhado. Abordando temas não-convencionais para a mulher da época, como a insubordinação no casamento, a iniciação sexual, o lesbianismo e a prostituição, Beauvoir aponta aspectos datados da condição da mulher, incentivando a conversão de valores sociais, econômicos e culturais.

Beauvoir torna-se uma referência para os movimentos feministas posteriores, uma vez que **O Segundo Sexo** recorta a mulher do panorama patriarcal e a insere em um plano livre de convenções e padrões culturais, desmistificando a natureza masculina e feminina desvinculada do comportamento social. **O Segundo Sexo** parte da definição de “mulher” enquanto ser biologicamente constituído de ovários e útero, para a ação do verbo “tornar-se”, ou seja, o gênero feminino é socialmente construído de maneira a desprender-se da dialética biológico/psíquica, ou ainda, biológico/socioeconômica. Nesse sentido, Simone de Beauvoir desvincula *sexo* de *gênero* e, por meio do termo “tornar-se”, constrói a noção de masculino e feminino como produto de um sistema cultural de gênero.

Com a apresentação da mulher como sujeito principal da construção de seu papel social, Beauvoir está no cerne da representação feminista do século XX. Sendo assim, vejamos a evolução diacrônica da literatura de autoria feminina e, por conseguinte, da crítica feminista, da qual os estudos de gênero tiveram origem no âmbito epistemológico. A diacronia da crítica feminista está justamente em verificar que, a partir do contexto no qual está inserido este trabalho, é inviável categorizar a noção de *gênero*, tendo em vista a constante construção e reconstrução da subjetividade. Logo, é observando como a mulher lida com seu espaço social da época e ultrapassa as fronteiras daquele sistema, que é possível traçar a trajetória do gênero enquanto noção híbrida e instável.

Baseando-se na experiência das mulheres enquanto escritoras, no reflexo de tal experiência nas obras literárias, no relacionamento entre mulheres e homens e entre as próprias mulheres, na evolução da condição da mulher em relação à produção ficcional e nos efeitos da crítica literária sobre a literatura de autoria feminina, Elaine Showalter (1982) apresenta a história da produção ficcional de autoria feminina subdividida em três fases: Feminina (*Feminine*), Feminista (*Feminist*) e Fêmea/Mulher (*Female*)³. A tradição marginalizante das mulheres, enquanto seres sociais, implicou na também marginalização de suas produções literárias, devido ao conceito de universalidade embutido na tradição literária de até o final do século XIX. Categorizar uma obra literária no que se refere à autoria gendrada, de certa forma, desvalorizava-a artisticamente, uma vez que o estabelecimento de uma norma patriarcal inerente da sociedade impedia a exaltação de obras, cujos temas percorriam os espaços privados, reservados às mulheres.

Assim como as literaturas de grupos marginalizados, a produção literária de autoria feminina transitou por diferentes instantes sócio-históricos à medida que se descobria dotada de elementos linguísticos não-convencionais. Antes de tal descoberta e afirmação da condição da “diferença”, a literatura das mulheres permaneceu na fase de imitação, que pressupunha a observação das normas e temas literários dominantes e a repetição das mesmas, uma vez que, segundo o

³ Utilizamos as denominações das fases da tradição literária de autoria feminina elencadas por Elaine Showalter, na obra **A Literature of their own** (1982), por abordarem a trajetória literária inglesa, visto que nosso foco de estudo é a tradição inglesa. O percurso da literatura de autoria feminina no Brasil possui diferenças quanto à cronologia, porém apresenta especificidades semelhantes, conforme descreve Elódia Xavier no ensaio “Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória” (1998).

pensamento da época, uma mente criativa é assexuada. Essa fase, denominada *feminine* (1840 – 1880), representou a entrada das mulheres na *universalidade* do campo literário e a busca incessante pela adaptação ao meio a fim de serem aceitas nele. O processo de imitação da cultura hegemônica não se restringiu apenas ao âmbito estilístico literário, mas alcançou, em algumas circunstâncias, o âmbito sociocultural do universo masculino. Showalter lembra que foi durante esse período que muitas escritoras assumiram não apenas nomes, mas também vestimentas masculinas com o intuito de terem acesso “livre” ao contexto artístico da época, como foi o caso de George Sand, pseudônimo da francesa Amandine Aurore Lucile Dupin, e George Eliot, pseudônimo da inglesa Mary Ann Evans.

Conscientes de sua condição marginalizada, as escritoras iniciaram uma fase de protesto contra os valores patriarcais, intitulada, por Showalter, de *feminist* (1880 – 1920). O que prevalecia, nesse período, não era a cópia dos modelos preestabelecidos, mas sim a ênfase na autonomia literária, isto é, protestando contra a tradição cultural da época, as escritoras reivindicavam a igualdade de direitos na produção e veiculação de uma obra e o espaço igualitário de divulgação. Essa fase traçava sua rota primordialmente por vias políticas, sem iluminar diretamente a subjetividade da produção literária de mulheres, o que pecava em constituir uma tradição literária de autoria feminina.

Pensando nisso, escritoras principiaram a fase de busca pela identidade com obras que tratavam de questões próprias das mulheres e possuíam um caráter mais intimista. Tal fase, denominada *female* (a partir de 1920), segue até os dias atuais, porém com inovações no que se refere à experiência e aos estudos de gênero nas décadas de 60 e seguintes. Esse processo diacrônico de *imitação – protesto – identidade* fez com que as mulheres engajadas na criação de uma tradição literária feminina fixassem suas bases no espaço público de produção e pincelassem a universalidade assexuada com a peculiaridade feminina. Logo, **O Segundo Sexo**, de Simone de Beauvoir, juntamente com outras obras isoladas como **Um teto todo seu**, de Virginia Woolf, que será abordado na seção seguinte, elevaram a mulher como não apenas integrante de uma tradição literária universal, bem como sujeito de sua própria tradição.

A busca incessante pela igualdade de direitos e espaço artístico implicou na constituição de uma crítica feminista voltada para as questões da mulher em

sociedade e na literatura. À medida que as mulheres mostravam-se ativas na produção literária e, contudo, inseguras na constatação ora da *igualdade*, ora da *diferença*, escritoras, professoras, editoras e críticas incursionaram no meio acadêmico com o objetivo de enfatizar a experiência da mulher enquanto leitora e escritora. Em meio à academia dominada pela hegemonia masculina e canônica, a crítica feminista passou a destacar a *diferença* como forma de subverter a ordem logocêntrica e reconstituir o feminino.

A partir das décadas de 60 e 70, o ativismo político nos Estados Unidos implicou na observação das questões sociais, políticas e artísticas da mulher. Essas observações adquiriram vigor analítico com a publicação de **A Política Sexual** (1970), da norte-americana Kate Millett. Transitando pela literatura do século XIX e pelas políticas públicas, Kate Millett expõe o cenário opressor do qual a mulher participava, apontando a misoginia dos setores sociais e a inclinação político-ideológica do cânone literário. Logo, a crítica feminista construiu-se sob dois pilares distintos, que são o ideológico, focado na diversidade de retratos da figura feminina, tanto na literatura produzida por homens, quanto na sociedade, e o fazer literário da mulher, cuja ênfase era primordialmente na experiência feminina enquanto autora de obras ficcionais.

Agregando *feminino* e prática da *crítica literária*, Elaine Showalter denomina como *ginocrítica* essa remessa textual que surge no final dos anos 70, propondo a auto-reflexão, a revelação do oculto e a conceituação de uma estética feminina, tendo em vista “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29). Por mais que a *ginocrítica* também tenha inserido certa universalidade dentro na subjetividade, ela representou a mola propulsora para a introdução dos estudos das relações de gênero, uma vez que a ênfase na *diferença* pressupõe a existência de um Outro e suas peculiaridades. Nessa subjetividade coletiva baseada na diferença e no corpo da mulher, a *écriture féminine*, proposta por Hélène Cixous (1988) em “O sorriso da medusa”, emergiu como produto da *ginocrítica*, sintetizando uma escrita de quesitos biológicos, linguísticos, psicanalíticos e culturais próprios.

Foi a partir da década de 80, após a emergência das causas das mulheres e dos estudos do corpo feminino, da luta de classes, da política de direitos igualitários e da expansão da psicanálise, que se romperam as fronteiras culturais e teóricas do

feminismo e iniciaram as análises da construção do gênero e da sexualidade. Considerando que toda construção pressupõe um sujeito e uma ideologia, os movimentos feministas tiveram grande relevância na des-coberta da diferença em detrimento do apagamento da igualdade. Dessa forma, esse período corresponde à desvinculação entre sexo e gênero, imobilizando o primeiro nos moldes naturais biológicos e construindo e contextualizando o segundo nos moldes ideológicos.

O que até a década de 70 era unilateral e homogêneo transformou-se em bilateral e heterogêneo na década de 80, vindo a ser polivalente e plurigênero a partir da década de 90 com a incorporação dos estudos acerca da homossexualidade e transfeminismo. A ênfase sistemática nas questões da mulher, proposta pela *ginocrítica*, dá o seu lugar à ênfase nas questões de gênero que, por sua vez, retomam apontamentos a respeito da androginia de Virginia Woolf, da desconstrução dos instintos biológicos de Simone de Beauvoir, até chegar ao rompimento da heterossexualidade compulsória de Gayle Rubin (1993) e, posteriormente, de Judith Butler.

O gênero permanece restrito em uma linha de pensamento objetivo e universal, relacionado à categorização comportamental. Como exemplo de tal cristalização, citamos os testes que circulam por revistas e/ou páginas da internet a fim de apontar o sexo do cérebro de um indivíduo, apresentando um rol de questionamentos sobre comportamento em determinadas situações. Partindo do pressuposto científico de que “a diferença neurológica gera diferenças de comportamentos, sentimentos e modos de pensar” (**Revista Época**, 2009), o teste elenca fatos e reações do cotidiano como a nítida percepção do detalhe na multidão, a ânsia por vencer, o espírito aventureiro, a simultaneidade de tarefas, a organização de objetos em categorias, o uso da intuição na resolução de problemas, entre outros, com o objetivo de rotular seres humanos em masculinos ou femininos em uma proporção gradativa.

De acordo com o teste, a logicidade, a aventura, o real, a mecanização, a orientação geográfica e o espírito competitivo estão ligados ao masculino, e, por sua vez, o emocional, a serenidade, a imaginação, o subjetivo e a neutralidade pertencem ao universo feminino. Essa vertente comportamental gendrada permanece no século XXI, causando atitudes discriminatórias, devido à ainda vigente distinção entre gênero e orientação sexual. É com esses apontamentos, que

apresentamos, nas seções seguintes, a antecipação das principais teorias sobre gênero feitas por Virginia Woolf em oposição à onda feminista e às ideologias disseminadas no século XX e o contexto sócio-histórico e científico da publicação de **Um teto todo seu**.

1.2. As artes e as ciências puras como (des)construtoras

A organização das áreas do conhecimento de acordo com o enfoque temático e seu objeto de estudo adquire novas possibilidades interdisciplinares à medida que as ciências abranjam suas fronteiras, fazendo com que o homem e seu meio sejam a base de qualquer teoria específica. Questionamentos acerca da origem e do fim do universo e as trajetórias sociais do homem e seu meio instigam e direcionam tanto a arte (literatura), quanto as ciências puras e/ou tecnológicas, a filosofia e a religião.

Seguindo a perspectiva sincrônica, tem-se um recorte de uma época em que os movimentos feministas ousavam trilhar caminhos distintos, distanciando da literatura das antecessoras. Uma abordagem diacrônica, por sua vez, permite o enfoque amplo das etapas pelas quais a literatura de autoria feminina transitou até o alcance de um ideal andrógino como totalidade estética. Em tal abordagem, é possível traçar uma linha evolutiva onde as ciências puras acompanham a produção e recepção da literatura do início do século XX. A realidade empírica e o método científico refletem na constituição das abordagens artísticas à proporção que o conhecimento do homem enquanto organismo vivo dialoga com a sociedade e a evolução do pensamento.

Logo, tal evolução inconsciente altera a formação de todas as áreas do conhecimento, sejam elas puramente científicas ou artísticas. Tomando como base teórica as implicações da teoria da androginia, de Virginia Woolf, na literatura produzida por mulheres, é possível verificar como as descobertas científicas, tanto da área da biomedicina, como da área da psicologia clínica, dialogam com a criação estética, originando obras literárias que perpassam indiretamente pelo viés científico, criando pontos de contato dentro da abordagem teórica. Tendo em vista tais intersecções, é pertinente situar a obra **Um teto todo seu** (1929), de Virginia Woolf,

no contexto sócio-histórico e científico, de modo a estabelecer relações entre as evoluções biomédicas do conceito de hermafroditismo e de androginia.

É necessário explicitar as primeiras aparições do termo “androginia” a fim de compreendermos a trajetória da teoria nos âmbitos mítico, filosófico e literário, além de médico. Mircea Eliade, em **Mefistófeles e o Andrógino** (1999), aborda a questão desde os primórdios da história humana, resgatando mitos e valores religiosos não-europeus em diálogo com as transformações da civilização ocidental. Tal levantamento histórico e mítico sintetiza-se na concepção de que tudo o que é perfeito é andrógino, ou seja, a perfeição humana provém da perfeição divina que, por sua vez, “consiste numa unidade-totalidade” (p. 111). No entanto, ao longo da história, a totalidade primordial atravessou períodos de fragmentação, até vir a ser uma espécie de parcialidade projetada, em que a ideia de duplo como singularidade de colaboração mútua transforma-se em fração imperfeita, porém com pretensão de completude. Entre uniões cooperativas e fragmentações obstrutoras, o gênero e o sexo vêm construindo-se e desconstruindo-se com a mesma dinamicidade com que o homem descobre-se ser em constante evolução.

Em **O Banquete**, escrito por volta de 380 a.C., Platão apresenta, em forma de diálogo, uma série de discursos a respeito do amor e suas formas, sendo uma delas a origem da busca incessante do homem pelo outro, como forma de alteridade e completude. De acordo com a referência mítica de Platão, havia três gêneros na humanidade: o homem – descendente do sol - , a mulher – descendente da terra – e o andrógino – ser superior descendente da lua. Esse último tinha uma forma diferenciada

[...] com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. [...] Eram por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham. (PLATÃO, 1970, p. 126)

Em virtude desse vigor e da grande presunção, os seres andróginos rebelaram-se contra os deuses, tentando uma escalada aos céus. Os deuses, por sua vez, objetivando enfraquecer os primeiros e torná-los mais numerosos, cortaram o corpo de cada um transformando-os em dois indivíduos com duas pernas e dois

braços. Para evitar a extinção da espécie, Zeus colocou os órgãos genitais na frente dos corpos e, assim, possibilitou a reprodução entre eles. Desde então, esses seres buscam a sua metade que lhes foi subtraída, uma vez que “cada um de nós [...] é uma tésseira complementar de um homem” (PLATÃO, 1970, p. 129).

Deparando-se com sua incompletude, o ser humano está constantemente à procura de outro ser que lhe preencha, tanto física, quanto socialmente, para, enfim, “unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só” (PLATÃO, 1970, p. 132). É com essas palavras d’**O Banquete** que se estabelece um compromisso conjugal e a necessidade de um pelo outro, também mencionado no Antigo Testamento, livro do Gênesis 2:23,24, da **Bíblia Sagrada** (1990), em que se pode ler: “Eis agora aqui, disse o homem, o osso de meus ossos e a carne de minha carne; ela se chamará mulher, porque foi tomada do homem; por isso o homem deixa o seu pai e sua mãe para se unir à sua mulher, e já não são mais que uma só carne”. Nesse sentido, pode-se considerar o caráter andrógino de Adão, devido ao mito da criação da mulher.

Semelhante ao mito do andrógino, porém não representando o amor ideal e a união espiritual, há o mito do deus Hermafrodito. Junção dos nomes dos pais Hermes e Afrodite, o garoto possuía uma beleza extrema pela qual uma das ninfas da corte de Ártemis, chamada Salmákis, sentiu-se atraída. A paixão incontrolável fez com que ela se atirasse ao lago onde ele estava e o agarrasse, suplicando aos deuses que não o deixassem escapar. Tendo seu pedido atendido, Salmákis uniu-se a ele e ambos tornaram-se literalmente um só corpo, originando o termo “Hermafrodito”. Enquanto que o mito do andrógino descrito n’ **O Banquete** apresenta uma visão idealizada do amor, em que o masculino e o feminino exercem forças mútuas e equivalentes, o mito de Hermafrodito é a expressão da desigualdade de gênero e o estabelecimento do central em detrimento do marginal.

Hermafrodito tornou-se um ser duplo, cuja força e vitalidade não são mais hegemônicas, mas sim aglutinadas à fragilidade inerente do sexo feminino. A miscigenação dos sexos biológicos implicou também na miscigenação dos papéis de gênero, dos comportamentos, dos desejos e de todos os aspectos tradicionalmente construídos e aplicados aos seres do sexo masculino e feminino. Assim, Hermafrodito representa o lado negativo e positivo da junção do ponto de vista dos

gêneros, ou seja, ocorreu o enfraquecimento do homem, e, no entanto, o fortalecimento e reconhecimento da mulher.

Contudo, tal paradoxo de enfraquecer fortalecendo pressupõe o surgimento de um ser extraordinário, cujas características vão de encontro à lógica estrutural e comum de homens e mulheres. Nesse caso, tanto o ato de enfraquecimento como o de fortalecimento, que se fazem presentes em Hermafrodito, anulam-se, pois, mesmo que se alternem as forças, esse ser de dois sexos passa a subverter a ordem humana. Considerando as diferentes abordagens dos mitos referidos e suas implicações na sociedade, os termos “andrógino” e “hermafrodita” foram aplicados nos campos das ciências e das artes de acordo com denominações culturais inerentes do contexto sócio-histórico.

Se, por um lado, a instabilidade e o equilíbrio do andrógino, baseados na completude por meio do acréscimo, ultrapassam as fronteiras do corpo a fim de constituir uma mente evoluída, ideal e benéfica, por outro lado, a linearidade e o desequilíbrio da figura do hermafrodito, focados na corporalidade e na presença simultânea dos genitais masculino e feminino, restringem as peculiaridades de gênero ao âmbito anatômico, gerando um ser “maldito” e uma realidade caótica.

Os ecos de Hermafrodito nessa concepção mítica estiveram presentes na sociedade desde a Antiguidade grega clássica até meados no século XVIII. Considerado simultaneamente símbolo de perfeição e de infortúnio, o hermafrodita criou raízes paradoxais conforme acepções das áreas do conhecimento humano. À medida que o ser hermafrodita carrega a totalidade dos sexos, e, portanto, está além de homens e mulheres comuns, congenitamente falando, ele é resultado da influência maligna e/ou do castigo dos deuses para com seus progenitores. Por isso, como relata Mircea Eliade (1999, p. 152), se uma criança nascesse com sinais de hermafroditismo na Antiguidade, era assassinada pelos pais, e até mesmo gêmeos eram denominados mau prenúncio. A ideia do duplo nascido daquilo que histórica e biologicamente deveria ser individual mantinha suas bases funcionais nas lendas e tradições míticas e populares, período este em que as ciências médicas ainda não haviam elucidado a questão dos distúrbios do desenvolvimento humano.

Homens e mulheres exerciam seus papéis delimitados de acordo com sua posição social e seu comportamento, ou seja, o gênero pressuposto era desempenhado pelos indivíduos, diferenciando-os conforme elementos externos

categorizantes, tais como vestimenta, postura, maneiras pensar e agir, entre outros. A distinção física/sexual não representava fator primordial de diferenciação, sendo considerada como nível de evolução. É com o advento da ciência sexual, no século XIX, que os aspectos corporais do homem e da mulher adquirem razão científica e, em vista disso, passam a interferir na constituição social e literária da época. O que anteriormente era regido por fatores externos e convencionais, a partir do século XIX, fixa sua base na anatomia, criando seres com determinadas cargas sociais por terem nascido sob o sexo masculino e vice-versa.

A partir de então, através do discurso médico-científico, homens e mulheres se distinguem menos pelo grau de espiritualidade e mais por seus “sexos” agora opostos, cujo reconhecimento vai da aparência dos genitais aos mais sutis elementos químicos encontrados no sangue; de uma pressuposta “natureza” humana inata, ao recém inventado inconsciente. O que era a alma, única e hierarquizada por seu grau de perfeição, dividiu-se em dois tipos de psique absolutamente estranhas uma à outra, a masculina e a feminina. (LEITE JR., 2009)

Nesse sentido, o hermafrodita conceitual passa a ser pesquisado sob a perspectiva médica e considerado resultado de malformação congênita. Juntamente com as demais pesquisas de casos, surgiu o termo “teratologia”⁴, o que contribuiu para os avanços experimentais da embriologia e da genética (CARLSON, 1996, p. 86). Tais avanços fisiológicos provocaram algumas mudanças na terminologia dos fenômenos do desenvolvimento humano, pois, a partir do século XIX, seres com ambos os sexos abarcaram primordialmente a questão biológica, ganhando a denominação de “pseudo-hermafroditas”, que, segundo Jorge Leite Jr. (2009), são filhos da “modernidade, da medicina e da ciência sexual”. A suposta base científica transformou a mítica crença na ira dos deuses em uma anomalia da diferenciação sexual, isto é, um desvio da natureza provocado por diversos fatores, dentre eles, o tratamento hormonal inadequado em mulheres grávidas, a produção excessiva de hormônios androgênicos, entre outros.

Objetos de estudo da teratologia, os pseudo-hermafroditas da medicina moderna dialogam com a trajetória cultural das artes e das ciências, uma vez que

⁴ Do grego *τερατολογία*, composto de *τερατο* (monstro) e *-λογία* (estudo). Ramo da ciência médica que estuda os distúrbios do desenvolvimento congênito.

sintetizam a segmentação tanto da visão estética do homem enquanto ser em evolução, quanto da visão empírica da malformação anatômica do homem causada por fatores genéticos e/ou hormonais. Incluindo os pseudo-hermafroditas ao grupo dos teratas, a biomedicina engloba esse grupo de seres humanos com deformidades congênicas e, de certa forma, diagnostica as causas de tais anomalias a fim de preveni-las. Concomitantemente a isso, avanços nos estudos da psique humana apontam cientificamente a duplicidade de gênero e a ambiguidade sexual independente do sexo biológico, abarcando as características simbólicas do andrógino ritual e, portanto, criando o termo “hermafrodita psíquico”.

A malformação congênita, antes considerada uma anomalia de origem desconhecida, tornou-se objeto de estudos da biomedicina e adquiriu bases empíricas para compreensão de suas causas. Dessa forma, a teratologia e as ciências puras estabeleceram critérios de distinção sexual, com o intuito de verificar as características específicas do sexo masculino e feminino em sua totalidade e, por conseguinte, ir ao encontro do “verdadeiro sexo” (LEITE JR., 2009), não somente ao sexo-natureza, mas também ao “sexo-história, ao sexo-significação, ao sexo-discurso” (FOUCAULT, 1988, p. 76). Apesar de tal busca pela segregação organizacional dos sexos, ecos do hibridismo biológico surgiram na psicologia clínica como forma de observar possíveis “desvios” de orientação sexual e comportamento de gênero. A ambiguidade sexual foi interiorizada e observada sob a perspectiva das ciências da psique como uma conjuntura híbrida geradora de princípios comportamentais atípicos para a época.

Tal conduta, exposta publicamente na transição dos séculos, foi denominada “hermafroditismo psíquico”. Definindo tal comportamento e associando-o à anomalia congênita de origem biológica, o termo “hermafrodita psíquico” surgiu na área da psicologia clínica no século XIX e instaurou novas questões aos estudos sobre sexualidade. Se o pseudo-hermafrodita era considerado uma anomalia em relação ao tripé sexo, gênero e sexualidade, o hermafrodita psíquico veio abarcar uma série de “desvios” de comportamento que, por sua vez, deram origem às identidades, sobre as quais se discute atualmente quando o enfoque é a desconstrução de gênero.

Jorge Leite Jr. (2009) salienta que o hermafrodita psíquico foi resultado de um “debate científico entre cirurgiões, endocrinologistas, psiquiatras, psicólogos e

psicanalistas” e representou o pai (e a mãe) de todas as categorias de gênero surgidas no decorrer do século XX até os dias atuais, tais como homossexuais, intersexuais, travestis, transexuais, “invertidos”, *crossdressers*, entre outras. Nesse sentido, descobre-se que não se tinha apenas o “desvio” do corpo, mas também o “desvio” na mente, iniciando, assim, um processo de desmembramento corpo/mente.

O que era unificado até o século XVIII, tornou-se distinto a partir do século XIX, ou seja, com o advento das ciências da psique e da psicanálise lacaniana, houve a separação científica entre corpo e mente e a autonomia do comportamento de gênero em detrimento da constituição biológica. Com a emergência das questões psicológicas, gradativamente, o cenário social sofreu transformações no que se refere aos estudos dos casos isolados e, por conseguinte, à descoberta do abismo subjetivo da mente humana. A ênfase na subjetividade propiciou a manifestação de novas categorias de gênero e uma maior amplitude nos estudos acerca do homem, não mais enquanto ser social regido por padrões externos, mas agora enquanto ser dotado de emoções, ideias e valores.

Herculine Barbin (1838 – 1868) é um exemplo dessa transição de foco do objetivo social para o subjetivo intimista, porém com restrições moralistas típicas do advento do desconhecido. Barbin nasceu em Saint-Jean-d’Angély, na França, e foi considerada do sexo feminino, educada como tal e cresceu entre meninas em um colégio de freiras. Aos 20 anos, começou a trabalhar como professora em um internato feminino, onde conheceu uma de suas melhores amigas que, posteriormente, seria sua amante. Em uma consulta médica rotineira aos 22 anos, Barbin foi diagnosticada como hermafrodita, uma vez que possuía ambos os órgãos genitais e apresentava estrutura corporal masculina. Visto sua orientação sexual e sua condição biológica, a lei obrigou-a a assumir uma identidade masculina e alterar todos os seus hábitos de gênero categorizados socialmente, tais como vestimenta e comportamento. Herculine Barbin passou a se chamar Abel Barbin, abandonou o trabalho e mudou-se para Paris, com o intuito de afastar-se das injúrias locais. Ali, começou a escrever suas memórias até que, em 1868, cometeu suicídio.

Tendo em vista as restrições moralistas e a imposição identitária, Barbin viu no suicídio a única maneira de banir a opressão social presente em um cenário onde, tanto o pseudo-hermafroditismo, quanto o hermafroditismo psíquico,

construíam suas bases ainda oscilantes. Sobre Herculine Barbin, Roberto Echavarren (2007, p. 19) afirma:

*Criatura sin nombre, criatura de sombra, dama duende (para recordar el título de una comedia de Calderón), su final trágico es un sacrificio gratuito que ella asume como propio y contribuye con su libra de carne, el sacrificio de su cuerpo al dispositivo binario, excluyente, de los géneros.*⁵⁵

Apesar do fim trágico, o caso de Herculine Barbin foi o primeiro passo de um percurso – que se estende até os dias atuais – de inclusão, congregação, harmonização das categorias de gênero. Tal binarismo perde suas forças à medida que a focalização parte do coletivo para o individual, uma vez que, objetivamente, tem-se uma massa sistemática regida por categorizações pré-estabelecidas, e subjetivamente, têm-se categorizações pré-estabelecidas em processo de desconstrução. No que se refere à incidência de nomenclaturas e denominações para tentar classificar o inclassificável, o século XIX e seu produto – o hermafrodita psíquico – significaram o prelúdio de uma composição desarmônica.

O século XIX e o nosso foram, antes de mais nada, a idade da multiplicação: uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação múltipla das “perversões”. Nossa época foi iniciadora de heterogeneidades sexuais. (FOUCAULT, 1988, p. 38).

Do mito à realidade, do andrógino ritual ao hermafrodita psíquico, essa dispersão de sexualidades gerou debates em vários setores sociais, tanto culturais, quanto científicos, e mobilizou estudiosos e literatos a lutarem pela valorização do discurso da diferença e da ruptura de hegemonias a partir do século XX. Especificamente no Reino Unido, onde imperava o enclausurante regime vitoriano, essa “implantação múltipla das perversões” deu-se não só no campo da sexualidade e da questão de gênero, mas ainda no modo de ponderar a vida social.

⁵⁵ “Criatura sem nome, criatura da sombra, dama invisível (para recordar o título de uma comédia de Calderón), seu fim trágico é um sacrifício gratuito que ela assume como próprio e contribui com a sua carne, o sacrifício de seu corpo ao binário dispositivo, excludente, dos gêneros”. (Todas as traduções são de minha autoria, com exceção de algumas, cujo tradutor e referência bibliográfica constam no texto).

É nesse contexto cultural e científico que nasce a proeminente figura da geração de literatas, propagadora de ideais ousados, porém reveladores da condição feminina na literatura e na sociedade. Virginia Woolf associou prática e teoria de uma forma que sua vida pessoal não mais poderia ser desvinculada da profissional, na qual propagou grande parte das suas aceções ideológicas direta e indiretamente por meio do grupo de Bloomsbury. Filha do rígido editor, historiador e professor britânico Leslie Stephen, Woolf viveu em um ambiente opressor, onde questões como androginia e hermafroditismo eram refutadas e atacadas. Embora tenha sido iniciada nas letras desde os primeiros anos, Virginia Woolf vivia sob o tradicionalismo paterno vinculado à Era Vitoriana.

O grupo de Bloomsbury surgiu em 1904, quando a irmã de Woolf, Vanessa Bell, mudou-se com os irmãos Thoby, Virginia e Adrian para 46 *Gordon Square*, em Bloomsbury, Londres, logo após a morte de Leslie Stephen. De certa forma, pode-se dizer que a morte de seu pai deu origem ao grupo de Bloomsbury, uma vez que significou o rompimento das barreiras ideológicas não apenas para a família Stephen, como também para a Era Vitoriana. Como forma de desvencilhar-se desta, Vanessa decorou o apartamento na *Gordon Square* com cores vivas, utilizando a padronagem indiana em contraste com o branco das paredes. A decoração exótica para os padrões da época foi o primeiro passo para o nascimento de um grupo de amigos dispostos a discutir novas formas, não só de arte, como também de visões de mundo. Segundo Frances Spalding (2013, p. 7), o grupo pretendia desconstruir concepções tradicionais da sociedade britânica, desde as minúcias domésticas, até as questões de ordem ideológica. Virginia Woolf faz referência a essa ideia desestruturizante quando afirma:

*We were full of experiments and reforms. We were going to do without table napkins... We were going to paint; to write; to have coffee after dinner instead of tea at nine o'clock. Everything was going to be new; everything was going to be different. Everything was on trial*⁶ (WOOLF, 1976, p. 162 – 163).

⁶ “Nós estávamos repletos de experimentos e reformas. Nós eliminaríamos os guardanapos... Nós iríamos pintar; escrever; tomar café depois do jantar, ao invés do chá às nove horas. Tudo seria novo. Tudo seria diferente. Tudo estava em teste”.

Tudo o que estava estagnado aos moldes Vitorianos passou a ser observado com olhares transformadores, como forma de subverter a ordem tradicional no campo político, social e artístico, transparecendo em seus participantes um rol de práticas comportamentais condizentes com os ideais propagados. A formação do grupo deu-se gradativamente por amigos de Thoby Stephen que pertenciam a uma comunidade estudantil em Cambridge, cujo princípio filosófico baseava-se em um pensamento liberal e em uma nova vivência ideológica. O ponto de diferenciação entre a Era Vitoriana e Bloomsbury encontrava-se na ênfase à subjetividade em detrimento da objetividade, ou seja, o pensamento coletivo e a categorização presentes no século XIX cederam seu lugar para o individual e, por conseguinte, para os discursos da diferença.

Reuniões frequentes em 46 *Gordon Square* foram intituladas por seus membros como “*at homes*”, em que pensadores aprendizes de Cambridge, juntamente com Vanessa e Virginia, exerciam seus poderes argumentativos em prol da emergência da subjetividade. A fim de estabelecer princípios inovadores para a vivência pós-vitoriana, o grupo levantava questões presentes em uma obra recém-publicada do filósofo britânico G. E. Moore, **Principia Ethica** (1903). Moore parte da indefinição do “bom” para argumentar a respeito da moralidade e da ética sociais, salientando que não há regência e consequência das ações humanas, a não ser a própria consciência. Em sua filosofia antimaterialista, Moore enfatiza os estados da mente em detrimento da ação e potencializa uma visão de mundo reversa ao cenário moralista britânico do século XIX. Considerada a Bíblia de Bloomsbury, **Principia Ethica** instaurou a ênfase na subjetividade, segregando ações pessoais de consequências coletivas.

Nesse sentido, o grupo firmou-se sobre um paradoxo típico de um movimento vanguardista de desconstrução, ou seja, objetiva transformar o meio, pertencendo a ele e contribuindo com ele, criando, assim, uma relação simbiótica.

They lived in a peculiar atmosphere of influence, manners and respectability. This was the background from which Bloomsbury drew its strength and against which it rebelled, enjoying, like many an avant-garde, a symbiotic relationship with the establishment. This paradox underlies Raymond Williams's observation that central to its achievement is Bloomsbury's

*“significant and sustained combination of dissenting influence and influential connection”*⁷ (SPALDING, 2013, p. 11).

É por meio dessa força paradoxal de atração e repulsa que Bloomsbury instaurou-se no cenário social do início do século XX, embora tenha sofrido críticas por parte de intelectuais da época. Consideravam-se aspectos biográficos dos integrantes do grupo, no que se referem a práticas homossexuais e hábitos considerados promíscuos, como forma de promoção da descategorização e reafirmação da filosofia de Moore. Tal transição ideológica implicou num choque para uma sociedade regida por proibições disciplinadoras e preconceitos tão enraizados quanto os preceitos vitorianos. O rompimento das fronteiras entre o teorizar e o praticar pode ter sido interpretado negativamente por seus contemporâneos, porém, conforme afirma Frances Spalding (2013, p. 11), diferenciar vida e obra tornou-se inviável para análise de Bloomsbury, uma vez que biografias, nesse caso, auxiliam-nos na compreensão da história do grupo e suas “relações interpessoais formam um importante ingrediente de estruturação”.

Com a morte de Thoby Stephen dois anos após o início do grupo, surgiram novas alianças e uniões criativas, tais como o casamento de Vanessa com Clive Bell e de Virginia com Leonard Woolf, além da inclusão do pintor e crítico de arte Roger Eliot Fry (1866 – 1934). Fry foi o responsável por introduzir a arte de vanguarda francesa a Bloomsbury, após ser o curador de uma exposição artística na *Grafton Galleries*, em Londres, onde reuniu obras de Vincent Van Gogh, Paul Cézanne e Paul Gauguin. Com o intuito de estimular a curiosidade do público já imerso no movimento impressionista para uma nova técnica artística, Fry intitulou tal exposição de “Manet e os Pós-Impressionistas” (1910) e lançou uma coleção de pintores que se distanciavam do Impressionismo com o uso de formas e contornos mais precisos.

Embora a cultura francesa não fosse apreciada pelos ingleses até o final do século XIX, Roger Fry popularizou o Pós-Impressionismo francês entre os membros de Bloomsbury. Frances Spalding destaca o impacto que o Pós-Impressionismo francês teve nos artistas ingleses, quando compara o autorretrato de Duncan Grant

⁷ “Eles viviam em uma atmosfera peculiar de influência, costumes e respeitabilidade. Este foi o pano de fundo a partir do qual Bloomsbury criou a sua força e contra o qual se rebelou, apreciando, como muitos em uma vanguarda, uma relação simbiótica com a sociedade. Este paradoxo é a base da observação de Raymond Williams de que fundamental para a realização do grupo é a ‘combinação significativa e persistente de influência dissidente e ligação influente”.

pintado em 1909, com o retrato de Vanessa Bell pintado nove anos depois. A própria Vanessa Bell aplicou tais técnicas à suas pinturas, ocultando detalhes representativos das faces de seus retratados. A sequência de representações de rostos vazios reforçava a ideia de que o caráter e a subjetividade eram os fatores que, de fato, deveriam ser refletidos.

Uma de suas obras mais renomadas, “Virginia Woolf”⁸ (1912), é a representação da irmã sentada em uma poltrona, desenvolvendo um trabalho manual. Com cores vivas e jogos de luz e sombra, a pintura apresenta contornos distorcidos e imprecisos e um rosto apagado. Vanessa indicia, com essa obra, a profundidade emocional da irmã, ressaltando o que está implícito, o que não está representado, o que não está dito. Nesse sentido, as obras “sem face” baseavam-se em um princípio paradoxal de aproximação e distanciamento simultâneos, pois, à medida que distanciam o espectador do objeto retratado, aumentam seu senso de intimidade.

Tais obras de Vanessa Bell, Duncan Grant, entre outros, fazem parte do acervo artístico da casa de campo Charleston, em Lewes, Sussex, Reino Unido. Em 1916, Vanessa e a família mudaram-se para Charleston, onde, atualmente, representa a história viva do grupo de Bloomsbury. T. S. Eliot, D. H. Lawrence, Vita Sackville-West e Katherine Mansfield começavam a participar das reuniões e, assim, o grupo desenvolveu-se nas discussões literárias e aplicação de técnicas estilísticas peculiares.

Acompanhando o desenvolvimento da técnica pós-impressionista na arte da irmã, Virginia Woolf entregou-se a uma nova fase criativa de adaptação da mesma técnica à arte literária. Não representar comportamentos, diálogos e tampouco aparência física das personagens, fez vir à tona o recôndito das relações humanas e o diálogo maior que se encontrava nas entrelinhas. Baseando-se no ofuscamento exterior para o avivamento interior, Woolf salientou a imaginação e os pensamentos de suas personagens por meio de pontuação desordenada e do ritmo textual caótico, a fim de expressar o “fluxo de consciência”. A princípio como experimentação artística, a ênfase do não dito transformou, não somente a obra woolfiana, bem como as produções artísticas do grupo de Bloomsbury. Logo, o princípio antimaterialista de G. E. Moore e a estética pós-impressionista francesa

⁸ Ver anexo A.

asseguraram uma força ideológica a Bloomsbury carregada de teorias progressistas e práticas consideradas deturpadoras.

Tais teorias e práticas dizem respeito à construção de uma nova entidade até então não discutida abertamente na sociedade, mas já difundida na psicologia. O hermafrodita psíquico foi o ponto de partida para o trânsito de questionamentos acerca dessa ambiguidade de gênero inerente do homem, que, no grupo de Bloomsbury, foi vista como indício de prática homossexual e bissexual. Embora alguns de seus integrantes estivessem incluídos nessa prática, o grupo apossou-se da ideia do hermafroditismo psíquico como forma de difundir e assumir uma constituição humana diferenciada daquela do século XIX, em que o corpo anatômico regia a dissociação social.

Representante dessa teoria na literatura de autoria feminina, Virginia Woolf adotou o ideal andrógino, que pressupõe a simultaneidade de gênero na produção literária como forma de atingir a integridade de uma obra. O feminismo de protesto regido pela segregação gendrada e alusão das diferenças não era o foco dessa geração de Virginia Woolf. O círculo intelectual da época rompeu visões tradicionais da arte, promovendo hibridismo de gêneros e conversões conceituais. Dentre estas, encontram-se os apontamentos woolfianos a respeito da constituição do(a) escritor(a) em seu processo de criação e, por conseguinte, da obra literária em seu caráter independente e ilimitado.

Desconstruindo pares dicotômicos como branco/negro, central/periférico, público/privado e homem/mulher, em que a prevalência de um pressupõe a marginalização do outro, tem-se a equivalência dos níveis e a ausência de padrão hegemônico. O excêntrico adquire papel relevante na ordem social e as diferenças não são ignoradas, mas sim repensadas a fim de miscigenarem-se. Tal miscigenação, ressaltada por Virginia Woolf no âmbito masculino e feminino, é capaz de promover uma espécie de igualdade de diferenças, já que a peculiaridade de cada gênero está presente no ser humano consciente de sua condição “criativa, incandescente e indivisa” (WOOLF, 1985, p. 129). Observa-se, portanto, que desconstruindo hierarquias e assimilando a variabilidade de gêneros no processo criativo, a literatura alicerça suas bases na realidade, e não em homens e mulheres.

É com esse espírito unificador que a geração de escritoras adeptas de Woolf do início do século XX pretendia abolir a excentricidade de uma suposta escrita

feminina, transpondo para a sua literatura elementos representativos desse hermafroditismo psíquico ou, ainda, androginia da mente, como o grupo denominava. A androginia da mente e a androginia do texto tornaram-se, assim, fatores indissociáveis à medida que a primeira irrompe a fertilização criativa. Logo, a reavaliação psicológica da categoria andrógina resultou na referida desconstrução dos pares dicotômicos no âmbito textual, pois, de acordo com Woolf, o amadurecimento humano anula a crença em lados distintos, fazendo-os um todo unificado.

Na revisão que Virginia Woolf faz da trajetória da literatura escrita por mulheres, ela dá-se conta de que esta continuava arraigada às visões que a própria mulher refletia na sociedade dominada pelo sexo masculino. Tais visões advindas tanto das artes, quanto das ciências puras, mantiveram a mulher no espaço segregado e inferiorizado como que simbolizando o sexo não evoluído. Com o pensamento de que as mulheres deveriam escrever como mulheres, porém esquecendo-se de que são mulheres, Woolf volta-se para a questão biológica e mítica, ou seja, abole a dissociação social com base na diferença anatômica e rompe os laços da tradição mítica de que a aglutinação dos sexos acarreta a perda da hegemonia masculina. O que Woolf e seu grupo buscam resgatar é o ideal andrógino, em que masculino e feminino são agentes igualitários sem a superioridade de um pelo outro.

A escritora inglesa indicia o ideal andrógino em sua obra ficcional, como é o caso do romance **Orlando**, de 1928, em que um jovem inglês acorda como mulher e perpassa a história britânica experimentando as peculiaridades dos dois sexos. Entretanto, é por meio de **Um teto todo seu** (1929) que Woolf expressa seu verdadeiro ideal literário e social, transpondo para esse compêndio de palestras documentadas o ponto chave de conversão pelo qual a literatura feminina necessitava passar naquela época. Mesclando ficção e não ficção, **Um teto todo seu** traz consigo não apenas a autora em tom confessional e profético, mas também uma espécie de síntese documental da sociedade iniciante no século XX e, por conseguinte, iniciante no trato para com o pseudo-hermafrodita da biomedicina e o hermafrodita psíquico da psicologia clínica.

O ensaio é uma reunião de dois documentos lidos pela autora perante a Sociedade das Artes em 1928 e apresenta reflexões acerca do estado da mulher

enquanto escritora em uma sociedade cientificamente em processo de transformação e politicamente paternalista. Após apontamentos sobre o contexto social da época, entre eles o fato de que mulheres eram impedidas de entrar na biblioteca da Universidade de Cambridge, na qual seu próprio pai possuía manuscritos autorais, Virginia Woolf expõe sua insatisfação perante um espaço físico e um círculo acadêmico interdito às mulheres. Nesse sentido, Woolf assume sua autoridade anônima de mulher e transforma constrangimento em intrepidez, quando declara: “Tranque suas bibliotecas, se quiser, mas não há portão, nem fechadura, nem trinco que você consiga colocar na liberdade de minha mente” (WOOLF, 1985, p.99).

Tendo em vista a relação entrincheirada entre os sexos, Woolf propõe a convivência intelectual pacífica quando introduz a “unidade de espírito” e o ideal andrógino a partir de uma cena ordinária das ruas de Londres. Um casal tomando um taxi despertou em Woolf o espírito da cooperação psíquica entre os sexos e significou a porta de entrada para o resgate de uma teoria aplicada ao contexto dos movimentos feministas do início do século XX. Intitulado “feminismo desconstrutivista”, o conceito de Woolf apresentado em **Um teto todo seu** inaugura o século das inovações na literatura produzida por mulheres como forma de acompanhar as modificações científicas dos termos *homem* e *mulher*.

O incentivo para as escritoras baixarem as bandeiras, não como rendição à condição, mas sim como abrangência da totalidade humana, não foi bem visto pelo movimento feminista de exaltação do feminino, dentre eles a *ginocrítica*, denominada por Elaine Showalter. A ambiguidade de gênero não pertencia àquela geração de mulheres anterior e também posterior a Woolf que, da margem, exaltava a anatomia feminina com pouco avanço em direção ao centro. Contra as atitudes consideradas radicais, Virginia Woolf (1985, p. 97 – 98) afirma que:

Basta examinar superficialmente os velhos romances esquecidos e ouvir o tom de voz em que foram escritos para adivinhar que a escritora estava recebendo críticas [...]. Estava admitindo que era “apenas uma mulher”, ou protestando ser “tão boa quanto um homem”. Enfrentava a crítica como ditasse seu temperamento, com docilidade e acanhamento ou com raiva e ênfase. [...] A mulher havia alterado seus próprios valores em respeito à opinião alheia.

A mudança viria das próprias mulheres e alteraria a “opinião alheia” formada a partir de uma tradição construída com base nas áreas do conhecimento, dentre elas a arte e a ciência. Ao atingir o ideal andrógino, escritores e escritoras serão capazes de usar a literatura como arte e não como expressão pessoal, já que os romances elencados como cânones universais são aqueles cuja integridade do romancista é revelada, apresentando “a totalidade dos poderes mágicos religiosos solidários dos dois sexos” (ELIADE, 1999, p. 144).

A solidariedade implica mútua ação e equivalência de valores, tomando características peculiares de cada sexo em separado. Woolf, com isso, não pregava a igualdade de gênero, mas sim a própria diferença dele, a fim de que a criação estética abranja a universalidade humana e retrate integralmente a vida real. Um gênio literário, portanto, seria andrógino, pois tem a arte assexuada como seu objetivo e traz consigo a “insuficiência” de cada sexo, compondo um ser completo no âmbito literário e artístico.

Seria mil vezes lastimável se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como os homens, ou se parecessem com os homens, pois se dois sexos são bem insuficientes, considerando-se a vastidão e a variedade do mundo, como nos arranjariamos com apenas um? Não deveria a educação revelar e fortalecer as diferenças, e não as similaridades? (WOOLF, 1985, p. 116).

Implicações a respeito do pseudo-hermafrodita, estudado pela teratologia, e do hermafrodita psíquico, da psicologia, são abordadas em **Um teto todo seu** como forma de assegurar a pertinência do ideal andrógino nessa variedade do mundo. O encontro dos dois sexos em um só corpo para uma provável autofertilização é visto por Woolf no aspecto psicológico, manifestando a segregação conceitual entre sexo, gênero e orientação sexual. Enquanto que no pseudo-hermafroditismo a autofertilização não se procede devido à incompletude dos sistemas reprodutores internos, nos seres andróginos woolfianos, o princípio do hermafroditismo dá-se na mente, isto é, o encontro dos gêneros/papéis sociais em autofertilização psicológica origina um ser “masculinamente feminino” ou “femininamente masculino”. Nesse sentido, “é quando ocorre essa fusão que a mente é integralmente fertilizada e usa todas as suas faculdades. Talvez uma mente puramente masculina não consiga criar, do mesmo modo que uma mente puramente feminina” (WOOLF, 1985, p. 129).

Alcançando o ideal andrógino, não apenas escritoras, mas também escritores fixam suas bases na realidade e compreendem que a ambiguidade de gênero é inerente do processo de criação artística. Aproximando o ideal andrógino da crítica feminista, Virginia Woolf desnivelou a balança de gêneros, já que adicionou masculinidade à feminilidade pura e feminilidade à masculinidade hegemônica. Tal apagamento de fronteiras aplicado à vivência feminina e à literatura resultou na negação dos princípios de cunho feminista, cujo intuito era a manifestação da mulher romancista pela elevação dos instintos do corpo e de uma peculiaridade psíquica.

Embora tenha sido praticada por muitas escritoras da geração de Virginia Woolf, a teoria da androginia, em sua acepção feminista, adquiriu seu real valor cultural somente quatro décadas após a publicação de **Um teto todo seu**. Não presenciando o sucesso imediato de sua obra e a conclusão do seu ideal literário e artístico, Virginia Woolf viveu o desespero de uma vida pessoal e profissional conturbada, dominada por essa difícil jornada social de se expor como mulher, esposa e escritora engajada. Logo, a autora inglesa cometeu suicídio em 1941, atirando-se no Rio Ouse, com os bolsos do casaco repletos de pedras. O período que se seguiu após sua morte foi regido por grandes mudanças sociais, no que se refere à (des)construção da noção de gênero e à concepção do ideal andrógino. O hermafrodita psíquico, tão discutido durante os séculos XVIII e XIX, adquiriu ramificações conceituais, derivando-se naquelas identidades “transgêneras” dos séculos XX e XXI.

Entre a Antiguidade grega clássica e o século XIX, aconteceram mudanças de ordem conceitual que abrangem desde a arte até as ciências puras. Os termos “andrógino” e “hermafrodita” perpassaram por circuitos culturais, conforme a arte, a ciência, a filosofia e a religião desenvolvessem subsídios teóricos para explicitar o papel do ser humano na sociedade. Para tanto, o mito representou o estopim do ideal de representação de gênero e a base de apreciação do que, até os tempos atuais, segue em constante desmembramento e restauração. Conforme salienta Mircea Eliade (1999, p. 127), tais mitos e apontamentos acerca dessa fragmentação e junção da totalidade inicial revelam um sentimento de dilaceração e separação, e “uma profunda insatisfação do homem com a sua situação atual, com aquilo que se chama condição humana”.

Nesse sentido, procuram-se meios de adaptação a essa nova condição e de recuperação de uma “unidade perdida” com o intuito de “transcender os contrários”. A diferenciação entre sexo e gênero começa a surgir no momento em que a ciência sexual aprimora os estudos acerca do corpo e suas possíveis malformações congênitas, categorizando o pseudo-hermafrodita. A noção de gênero, por sua vez, desvencilha-se do sexo biológico à medida que estudos da psique humana associam a ambiguidade sexual com relação ao papel social.

Sendo assim, Virginia Woolf e **Um teto todo seu** inserem-se em um contexto de assimilação dessa nova ordem social e literária, que direciona a humanidade para uma compreensão mais plena de sua realidade. Homens e mulheres no mesmo espaço da arte dissertando a respeito de suas vivências enquanto seres humanos sociais e não mais enquanto indivíduos presos à sua condição biológica. Influenciada pelo advento de uma nova ordem científica, Woolf teve a missão de veicular o ideal andrógino na literatura como forma de despertar nas mulheres a carreira profissional por meio da criação estética. Considerando tais apontamentos, vejamos a teoria da androginia e a concepção de *ginocrítica* de Showalter e o choque de ideologias no século XX.

1.3. O século XX e suas vertentes ideológicas: Ginocrítica X Androginia

Acompanhados pelos movimentos feministas ao longo do século XX, os estudos de gênero seguiram linhas distintas conforme vertentes teóricas vigentes em grupos isolados. O choque de teorias dentro dos próprios movimentos feministas acarretou e, ainda hoje acarreta, uma série de conflitos de pensamento no que se refere ao sistema sociocultural-literário de gênero. Se a ênfase nas questões da *mulher* foi substituída pela conscientização das questões de *gênero* somente na década de 80, qual foi a trajetória da concepção woolfiana nesses 50 anos? O que a teoria da androginia significou para os movimentos feministas posteriores e como a *ginocrítica* a concebia? Qual era o contexto sócio-histórico da publicação de **Bliss & other stories**, de Katherine Mansfield? Em que medida tal obra dialoga com o conceito woolfiano e que tipo de relacionamento Mansfield possuía com Woolf?

Lançando esses questionamentos, analisemos as intersecções das teorias e a constituição do ser empírico e do ser ficcional, com base na noção de gênero.

Mesmo transcorridos 50 anos da publicação de **Um teto todo seu** para a conversão dos movimentos feministas nas vias da noção de gênero, a *ginocrítica* de Showalter privilegia a diferença e a peculiaridade do texto escrito por mulheres e enclausura-se no princípio de que a diferenciação biológica rege uma possível diferenciação criativa. Portanto, vejamos as teorias de Woolf e Showalter nas perspectivas sincrônica, a fim de observá-las em seu contexto separadamente, e diacrônica, a fim de acompanharmos suas evoluções ou involuções no decorrer do último século até o presente momento.

A princípio, o binarismo está na *androginia* como presença e ação do duplo. A junção dos vocábulos gregos “*andro*” (masculino) e “*gino*” (feminino) compôs uma categoria diferenciada de gênero bivalente que, aplicada às concepções feministas das primeiras décadas do século XX, via-se intratável. Abandonando a imitação dos padrões hegemônicos paternalistas, as escritoras partiam da auto-avaliação social e política com o propósito de pregar a igualdade de direitos e resgatar a fração “*gino*” do termo. A sucessão de condições determinadas regidas por uma ideologia desconstruía-se à proporção que uma organização de pessoas, constituída em um movimento, escapava às regras hegemônicas. Assim, o patriarcado vinha sendo desconstruído pelas questões da mulher que, por sua vez, vinha sendo desconstruído pelas questões de gênero que, por sinal, já havia sido desconstruído por Woolf e o grupo de Bloomsbury na década de 20.

Para desconstruir a noção de gênero, Woolf parte do contexto da mulher escritora, cujo ambiente de produção não favorecia a criação. Um teto todo seu e quinhentas libras por ano era o que a mulher necessitava para desenvolver seu trabalho artístico. A tranquilidade oferecida pelo bem material era o ponto de partida para a escritora alcançar a totalidade e a integridade de um romance, ou seja, a estabilidade financeira e o espaço íntimo de criação estimulam a produtividade artística e a observação aguçada da realidade, proporcionando a completude de seu produto. Tendo isso em vista, Woolf amplia a discussão, mencionando a restrição da escrita literária quando a mesma mostra-se unissexuada, e lança a seguinte questão: “Será que a realidade de seu sexo interferiria de algum modo na

integridade de uma romancista, nessa integridade que considero ser a espinha dorsal do escritor?” (WOOLF, 1985, p. 96).

Para responder tal questão, Woolf retoma o poeta, crítico e ensaísta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834) que diz que “grandes mentes devem ser andróginas”. Woolf propõe a existência hipotética da irmã de William Shakespeare, chamada Judith Shakespeare, apontando o desfalque intelectual implícito no espaço privado, tipicamente feminino, e a abertura de horizontes implícita no espaço público, tipicamente masculino. Com uma irmã hipotética de Shakespeare, talentosa e dotada de sensibilidade artística, Woolf disserta a respeito do espaço que priva e bloqueia a entrada da mulher no mundo masculino das artes. Por outro lado, Shakespeare que se mostrava sem expressão artística na infância, segundo a hipótese de Woolf, torna-se um grande dramaturgo devido à exposição e ao contato público no meio artístico e literário.

Remetendo-se à colocação de Coleridge, Woolf introduz a teoria da androginia na literatura, vinculada ao movimento feminista, afirmando que a mente de Shakespeare poderia ser considerada andrógina, devido à integridade de suas obras. A androginia da mente foi estudada mais a fundo no campo da psicologia analítica pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875 – 1961). Experimentando sonhos e visões com um significado científico de auto-análise, Jung descreve, em sua autobiografia **Memórias, Sonhos e Reflexões** (1963), a presença invisível de uma voz feminina que o instiga a questionar a origem de suas fantasias. Entre a ciência e a arte, e entre o consciente e o inconsciente, Jung formula o conceito de *anima* e *animus*, cujo princípio está na intersecção dos pólos.

Sentia-me extremamente interessado pelo fato de que uma mulher, que provinha de meu íntimo, se imiscuísse em meus pensamentos. Refleti que provavelmente se tratava da “alma”, no sentido primitivo do termo e perguntei a mim mesmo por que a alma foi designada com o nome de *anima*. Por que é representada como sendo feminina? Compreendi mais tarde que esta figuração feminina em mim correspondia a uma personificação típica ou arquetípica no inconsciente do homem, designei-a pelo termo de *anima*. A figura correspondente, no inconsciente da mulher, chamei *animus*. (JUNG, 1963, p. 165)

Às voltas com os arquétipos, Jung personifica sua experiência parapsicológica, inter-relacionando imagens psíquicas relativas à razão e ao instinto, ao ser empírico e ao ser psíquico, à *anima* e *animus* e ao masculino e feminino. O equilíbrio da possessão da *anima* ou do *animus* resulta do contato com o sexo oposto e da abertura à manifestação do “não-eu”. Segundo Jung, um homem, estimulando seu “não-eu” psíquico, liberta a *anima* e vive o que se encontra fora de si próprio, propriedade de sua alma e seu espírito. O mesmo ocorre com o ser “não-eu” de uma mulher que, dialogando com sua imagem psíquica de *animus*, atinge sua personalidade integralmente.

Foi o que Virginia Woolf expressou com ser masculinamente feminina ou femininamente masculino em 1928-29 durante as conferências para mulheres inglesas. O que a autora denomina “planta da alma” refere-se a essa interação psíquica sobre a qual se discutiu no decorrer do século XX, com a psicanálise freudiana e a psicologia junguiana.

[...] em cada um de nós, presidiriam dois sexos, um masculino e um feminino; e, no cérebro do homem, o homem predomina sobre a mulher, e, no cérebro da mulher, a mulher predomina sobre o homem. O estado normal e confortável é aquele em os dois convivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente. (WOOLF, 1985, p. 128)

Ao longo dos 50 anos entre a publicação de **Um teto todo seu** e os primeiros estudos a respeito da noção de gênero, muitos teóricos da área excluíram a crítica Virginia Woolf dos círculos literários por verem, no ideal andrógino, uma forma de prática subversiva da homossexualidade. Além disso, Woolf pregava a ausência da voz autoral, o que representou um sacrifício por parte das romancistas partidárias do “feminismo da identidade”, pois a escrita unissexuada implicava no engajamento político de emergência da mulher. Sendo assim, abordamos a recepção da teoria da androginia woolfiana na tradição literária feminista de suas contemporâneas, com o intuito de ilustrar o confronto de ideias que imperava no século XX e o conseqüente atraso cronológico no reconhecimento de uma teoria reveladora, não só à literatura, como também à vida social.

É com base na linha tênue entre vida e obra de Virginia Woolf que Elaine Showalter elenca alguns dos motivos pelos quais o projeto do ideal andrógino não

obteve representatividade perante o movimento feminista. Por outro lado, de acordo com uma das principais defensoras da androginia como prática feminista na década de 70, Carolyn Heilbrun (1973, p. 135), a natureza andrógina é necessária para a civilização, e a percepção de Virginia Woolf e do grupo de Bloomsbury sobre tal necessidade estava incorporada não apenas nas suas obras literárias e críticas, bem como na vida de cada integrante. Nesse sentido, Showalter e Heilbrun apresentam-se, respectivamente, como contrária e condizente à busca pelo ideal andrógino woolfiano, apoiando-se na vida pessoal como extensão da profissional.

Elaine Showalter (1982, p. 281) afirma que a ênfase nessa escrita impessoal, assexuada e andrógina simboliza a luta de Woolf em busca de sua auto-definição e sua própria voz abafada por forças externas. Além disso, o conceito da androginia representaria um ideal utópico que logo se enfraqueceria em decorrência da carência de “entusiasmo e energia” (1982, p. 263). Showalter declara, ainda, que o suicídio de Virginia Woolf representou o fracasso da androginia, apontando ocorrências conjugais, sexuais e psicológicas da ensaísta inglesa como fatores contraditórios à teoria. Se, para Showalter, o texto deve refletir a experiência da escritora e sua integridade está intimamente relacionada à autenticidade dessa experiência refletida na ficção, Virginia Woolf, como crítica literária, falhou na aplicação da teoria da androginia, uma vez que sua natureza feminina não condizia com os princípios da androginia da mente e, por conseguinte, do texto.

Destacando possíveis “irregularidades” no ciclo feminino de Woolf, Showalter apoia-se na concepção de que o estado de espírito e a debilitada saúde mental da ensaísta inglesa foram ocasionados, principalmente, pelos fracassos da vida como mulher. Os modelos masculino e feminino que Woolf obtinha dos pais também contribuíram para que a escritora lançasse, na teoria da androginia, o equilíbrio criativo que não possuía nas figuras paterna e materna, já que, de acordo com Showalter (1982, p. 266), “*Woolf’s androgyny was a struggle to keep two rival forces in balance without succumbing to either*”⁹. Pregar a teoria da androginia seria, então, uma maneira de equilibrar sua vida pessoal e “negar” sua identidade feminina conturbada por distúrbios de ordem biológica que, por sua vez, resultaram distúrbios psicológicos. A primeira menstruação, o não-exercício da maternidade e a

⁹ “A androginia de Woolf representou uma luta para manter duas forças rivais em equilíbrio, sem sucumbir a nenhuma delas.”

menopausa, correlacionados a fatos traumáticos da vida pessoal, representariam etapas da natureza feminina de Woolf que Showalter considera motivos para a não concretização do ideal andrógino.

Showalter aponta uma série de impertinências em **Um teto todo seu** e conclui que:

The androgynous mind is, finally, a utopian projection of the ideal artist: calm, stable, unimpeded by consciousness of sex. Woolf meant it to be a luminous and fulfilling idea; but, like other utopian projections, her vision is inhuman. Whatever else one may say of androgyny, it represents an escape from the confrontation with femaleness or maleness. Her ideal artist mystically transcends sex, or has none¹⁰ (SHOWALTER, 1982, p. 289).

Justificar uma possível aplicação inadequada de uma teoria com aspectos controversos da vida pessoal daquele que lhe propagou é, no mínimo, incoerente. Showalter, ao apontar ocorrências biológicas de Virginia Woolf como causas do “fracasso” da androginia, funde corpo e mente, materialidade e psicologia, limitando ideologias à substância física. Talvez, tais críticas de Showalter estejam embasadas em seu conceito de *ginocrítica*, cuja união de corpo e mente resulta na identidade e origem de uma obra literária, já que minha mente deve escrever especificidades do meu corpo. Relacionar ideologias com circunstâncias biológicas demonstra o quão equivocados eram alguns movimentos feministas, no que se referem à prática social e à causa política das mulheres, conforme aponta Judith Butler em **Problemas de Gênero**.

Elevar o masculino e o feminino na produção artística como forma criativa pecava contra “o tumultuoso e intrigante campo selvagem da própria diferença”, conforme Showalter (1994, p. 54). Contudo, Woolf não exaltava a igualdade entre os gêneros, mas sim a manifestação harmoniosa da diferença, com o objetivo de universalizar e humanizar a arte e torná-la leve e sem marcas sociais categorizantes de seu (sua) autor(a). Nesse sentido, Virginia Woolf antecipou conceitos literários contemporâneos como o desconstrutivismo, difundido pelo filósofo franco-argelino

¹⁰ “A mente andrógina é, finalmente, uma projeção utópica do artista ideal: calmo, estável, desimpedido pela consciência do sexo. Woolf gostaria que fosse uma ideia luminosa e gratificante; contudo, como outras projeções utópicas, sua visão é inumana. Qualquer outra coisa que se pode dizer sobre a androginia representa uma fuga do confronto com a feminilidade ou masculinidade. Seu artista ideal misticamente transcende sexo, ou não tem nenhum.”

Jacques Derrida (1930 – 2004) apenas nas décadas de 70 e 80. Tal conceito, cujas palavras-chaves são “decomposição” e “desmontagem”, caminha de encontro ao Estruturalismo, no que tange a existência de uma origem reconhecível e a estabilidade de um centro.

Propondo uma crítica ao conceito de “estrutura”, Derrida analisa a formação dos discursos, cuja base mantém-se na afirmação de um fato e na conseqüente negação do que passa a ser considerado seu oposto. Para Derrida, o Estruturalismo “acaba por manter a suposição de uma origem e, de certa forma, a funcionalidade estável de um centro” (SISCAR, 2009, p. 201), gerando proposições alicerçadas e polarizadas. Tal polarização cria hierarquias à medida que institui, mesmo que inconscientemente, juízos de valor e ideologias implícitas. Tendo isso em vista, a teoria da desconstrução baseia-se na convicção de que as polarizações são construções ideológicas e discute e reavalia algumas questões inerentes da crítica literária, como elenca Marcos Siscar (2009, p. 208):

[...] a individualidade criadora (a “autoria”), a obra como totalidade reconhecível, a unidade da leitura, o caráter acidental da figuração, o papel fundador da experiência vivida ou da formalidade linguística, os conceitos de “gênero”, de “forma”, de “expressão”, entre outros.

Logo, a desconstrução trata-se “da leitura de um texto, de sublinhar a estrutura tensa que está na base da relação supostamente pacificada com a origem do sentido (a relação logocêntrica)” (SISCAR, 2009, p. 209). O desconstrutivismo derridiano contraria a visão logocêntrica, em que o leitor é um mero receptor do que está predeterminado no texto, no qual o autor deposita a única ideia capaz de aflorar em qualquer leitura. O texto original é uma leitura dentre tantas outras que se formarão posteriormente e “toda leitura de texto pode ser considerada como uma produção de sentido” (SISCAR, 2009, p. 203).

A hierarquia masculino/feminino está intimamente ligada ao sistema hierárquico implícito em uma relação baseada na fidelidade, propriedade e verdade. O masculino, dotado de força, impõe sua presença perante o feminino retraído e frágil, da mesma forma como, na concepção tradicional, o “original” é edificado e reverenciado perante os demais textos dele oriundos. A desconstrução, por sua vez,

não prega hierarquias de nenhuma natureza e descarta qualquer superioridade de textos em relação a outros.

Com a teoria da androginia na produção literária de autoria feminina, Virginia Woolf desconstrói padrões literários vitorianos, que tinham a feminilidade como exigência para a aceitação da mulher na sociedade. Logo, Woolf foi precursora do chamado *feminismo desconstrutivista*, que descentraliza o autor do texto literário e desmistifica seu papel de detentor da verdade. Em um contexto de transição da literatura de autoria feminina, quando os protestos contra os valores patriarcais dão o seu lugar à busca pela identidade peculiarmente feminina, Woolf resgata o mito do andrógino com o propósito de elevar a alteridade e arriscar uma prática pessoal e profissional além do território selvagem.

Enquanto Woolf amplia o rol de leituras e interpretações literárias, desmontando valores até então solidificados, Showalter e a *ginocrítica* restringem a criação literária em detrimento da emergência da mulher na sociedade e da anatomia como textualidade. Entre apagamentos e delimitações de fronteiras, os estudos de gênero adquiriram novas perspectivas ao longo do século XX, tanto na constituição do ser empírico como na representação do ser ficcional. Tendo em vista esse choque de ideologias com relação ao processo de construção e desconstrução do gênero, é pertinente avaliar os distintos contextos sócio-históricos dos quais participavam Virginia Woolf e Elaine Showalter, ou seja, a primeira e a segunda metade do século XX, respectivamente.

Acompanhando os primeiros passos do movimento feminista, Virginia Woolf vivenciou o auge da primeira onda do feminismo, cujas reivindicações baseavam-se na igualdade de direitos econômicos e políticos. No âmbito literário, escritoras viam na imitação do estilo dominante e, posteriormente, no protesto pela igualdade, uma forma de emergirem no cenário artístico da época. Com a publicação de **Um teto todo seu**, Woolf aborda o aspecto político do movimento de mulheres que se empenham na atividade literária, retratando o espaço privado como bloqueador do aspecto estético. Logo, Woolf antecede as principais concepções acerca de gênero, aplicando a teoria da androginia ao plano estético de produção literária, em um momento preliminar de descoberta da voz silenciada.

Elaine Showalter, por sua vez, fala a partir dos anos 70, década em que o movimento feminista adquire maior causa política e a teoria literária empenha-se na

formação de uma crítica feminista ocupada com a escrita anatômica da mulher. A voz, antes silenciada, manifesta-se ruidosamente a favor da diferença como elemento primordial do território selvagem. É nesse círculo feminino que a *ginocrítica* fixa suas bases na busca pela identidade por meio da subjetividade do texto literário.

Simultaneamente à formação da *ginocrítica*, adeptas da teoria woolfiana, como Carolyn G. Heilbrun, investiram na reavaliação da mesma adaptando-a aos moldes feministas da época. Heilbrun, em **Toward a Recognition of Androgyny** (1973), verifica que romances feministas diferem de romances andróginos no que se refere à sua recepção, ou seja, enquanto os leitores daqueles identificam-se com as personagens mulheres, os leitores destes identificam-se simultaneamente com as personagens homens e mulheres. Heilbrun afirma que seu objetivo com essa obra é resgatar a literatura do passado, fornecendo-lhe novas interpretações, e, nesse sentido, sugerindo novas maneiras de compreender a vida e a literatura do presente.

Assim como o título da obra propõe, trata-se de um reconhecimento, e não de uma revolução, já que a recuperação teórica e o distanciamento temporal fazem com que um conceito inepto torne-se a razão de um sistema e/ou de um movimento. Tal abordagem diacrônica da androginia permite clarificar valores não apenas humanos, como também feministas, situando não só Virginia Woolf, bem como Katherine Mansfield, em um patamar de destaque no círculo da crítica literária. Logo, **Um teto todo seu** e **Toward a Recognition of Androgyny** são referências relevantes aos estudos de gênero na obra mansfieldiana, uma vez que a (des)construção, a ambiguidade e a androginia representam noções equivalentes sob o ponto de vista de gênero.

Inseridas nesse contexto de desconstrução woolfiano, estão a autora neozelandesa Katherine Mansfield e sua ficção, em especial **Bliss & other stories**, da qual trata este trabalho. Com um estilo peculiar e uma prosa poética magistralmente elaborada, Katherine Mansfield reúne 14 narrativas, cuja temática principal é a relação entre homens e mulheres e a imaginação do universo infantil. Mansfield expressa sua maturidade literária com a publicação de seu segundo livro de contos, **Bliss & other stories**, pincelando as histórias com toques autobiográficos concernentes ao seu conturbado relacionamento com o marido John Middleton Murry, à saúde debilitada pela tuberculose e às lembranças da infância na Nova Zelândia, seu país de origem.

A autora revela extrema penetração psicológica, suscitando, assim, uma complexidade semântica que se origina da combinação de elementos intratextuais (figuras de linguagem e símbolos) e extratextuais. Essa combinação intencional de elementos constrói gradativamente o sentido final, estabelecendo o efeito único do conto. Ela seleciona previamente cada aspecto da narrativa de modo a fazer com que o leitor tome parte de seu mundo ficcional, seja envolvido pela constituição da trama e infira acerca de seu desfecho. A abordagem de gênero masculino/feminino, recorrente em **Bliss & other stories**, carrega consigo um conjunto de símbolos que fazem alusão ao ideal andrógino, como forma de expressão estética da paradoxal agregação segregada entre os gêneros.

Não obstante sua morte precoce aos 34 anos, Mansfield marcou a literatura de língua inglesa e a geração de artistas do início do século XX com seu estilo ousado e sua prosa poética. Após a publicação e recepção favorável de sua primeira coletânea de contos **In a German Pension** (1911), a autora levou cerca de uma década para publicar seu segundo livro. Com ele, Mansfield adquire notoriedade no cenário da literatura europeia do início de um século marcado pela sutil ascensão das mulheres na sociedade e pelo início do apagamento das fronteiras entre espaço público e privado. Ainda que manifestasse descontentamento, em seus escritos pessoais, com relação ao papel social e literário das mulheres, Mansfield não se destacou primariamente como feminista, como sua amiga/rival Virginia Woolf. Sua vasta produção literária é composta, em maior parte, de contos, cujos elementos estilísticos sugerem o desmembramento das normas de gênero.

Se por um lado, a obra de Katherine Mansfield permanece no campo ficcional, não atentando para declarações politizadas típicas das propostas engajadas da literatura feminista de algumas de suas contemporâneas, por outro lado, seu modo de formar denota compromisso estilístico e temático com suas filiações ideológicas. A proximidade com o círculo de Bloomsbury e seu ideal andrógino na literatura foi significativa para a construção de personagens de sexualidade ambígua e constituição aleatória de gênero. Sydney Janet Kaplan (1991, p. 9) salienta que ler Mansfield pressupõe considerar as questões de gênero e seu significado criativo em sua obra como códigos formadores de uma “estética inconsciente que estrutura seu trabalho”. Tal estética inconsciente é o retrato ideológico de um contexto de

transição para as categorias de diferença, especificamente o binômio masculino/feminino.

Ao primeiro contato com Virginia Woolf em 1916, Mansfield criou vínculos afetivos e literários com ela, originando uma relação paradoxal de simultânea admiração e ciúmes. Ciúmes porque, embora Mansfield fosse seis anos mais jovem que Woolf, as inovações literárias e a originalidade estética advinham da primeira. Entre declarações de amor e alfinetadas profissionais e pessoais, ambas identificavam-se em vários aspectos e mantinham uma amizade tangenciada por ideais comuns. Dentre esses, a luta pela presença social da mulher em consonância às questões de gênero e androginia.

O talento literário e a sensibilidade artística de Mansfield instigavam e perturbavam Woolf a ponto desta declarar em seu diário que invejava a literatura mansfieldiana e que se sentia ameaçada por ela. A carreira de ambas caminhava no mesmo sentido, uma vez que literatura e mulher representavam o ponto de interesse comum. Contudo, existem diferenças entre elas quando se trata do compromisso com a causa feminista e do modo de conceber a figura feminina na sociedade. Sydney Janet Kaplan (1991, p. 12) afirma que:

*[...] their feminism had developed along separate lines because of significant differences in experience, education, and class. From the beginning of her career, Mansfield chose to ally herself with other writers excluded from the establishment. Her association with A. R. Orage, Beatrice Hastings, and the rest of the iconoclastic group who produced *The New Age*, beginning in 1909, situated her entry into the literary world with that of other newcomers to the intelligentsia.¹¹*

Tendo em vista as diferenças de experiência, educação e classe, podemos elencar dois motivos pelos quais Katherine Mansfield e Virginia Woolf manifestaram seu olhar feminista por vias distintas. Primeiramente, reunindo os três itens apontados por Kaplan, Mansfield, ao contrário de Woolf, teve acesso à escola, ao convívio social e à educação dos pais presentes. De acordo com Kaplan (1991, p. 14), o elevado nível educacional de Mansfield a impulsionou para o modernismo

¹¹ “[...] o feminismo delas desenvolveu-se em linhas separadas por causa de diferenças significativas na experiência, educação e classe. Desde o início de sua carreira, Mansfield preferiu aliar-se com outros escritores excluídos do *establishment*. Sua associação com A. R. Orage, Beatrice Hastings, e o restante do grupo iconoclasta que produziu *The New Age*, a partir de 1909, situou a sua entrada no mundo literário com a de outros recém-chegados à intelectualidade”.

antes de Woolf, além de ter lhe assegurado plena consciência das possibilidades e conquistas intelectuais das mulheres.

Além disso, embora Mansfield criticasse a vivência tradicional e limitada de sua terra natal, a Nova Zelândia obteve conquistas ideológicas significativas no que se refere à mulher na sociedade. Por meio de um movimento liderado por Kate Sheppard, a Nova Zelândia foi o primeiro país a obter o sufrágio feminino em 1893, criando uma atmosfera de direitos igualitários e participação ativa das mulheres no processo político neozelandês. Logo, Mansfield cresceu em um espaço social, onde a mulher era mais participativa, e em um espaço familiar, onde o acesso à educação era fator relevante.

Em segundo lugar, sua entrada no mundo literário foi tangenciada por ideais modernistas propagados pela revista *The New Age*, cujos princípios estavam, não somente na revolta contra os padrões vitorianos, mas também na ressignificação do modo de formar literário, na contemporaneidade da linguagem, na criação de formas dinâmicas e originais e na ênfase psicológica. De fato, tanto a obra confessional quanto crítica de Mansfield carecem no trato da questão da mulher na literatura e na vida social. O que se nota nos escritos mansfieldianos é que seu engajamento feminista aflora naturalmente, à medida que sua inspiração criativa suscita apontamentos filosóficos com toques ideológicos, ou seja, seu feminismo como princípio político é uma paradoxal presença velada.

Em uma época em que o veemente patriarcado encobria a mulher nos setores familiar, cultural e artístico, Woolf e Mansfield surgiram em meio ao território público, expressando recursos estilísticos e discursos críticos na contramão da dita “universalidade feminina” e de uma *ginocrítica* em formação. Sobre tal relação estilística entre as autoras, Angela Smith (2007, p. 07) afirma que:

*[...] the formal and thematic preoccupations of their fictions intersect, and that close attention to their personal writing as well as their fiction and criticism shows that their experience gave them a particular insight into the uncertainties and dilemmas of the early twentieth century from the perspective of women on the cusp, trying to negotiate a professional and personal stance within patriarchy*¹².

¹² “[...] as preocupações formais e temáticas de suas ficções cruzam-se, e aquela atenção às suas escritas pessoais, bem como às suas obras ficcionais e críticas, mostra que a experiência de ambas deu-lhes uma visão especial sobre as incertezas e dilemas do início do século XX a partir da perspectiva das mulheres marginalizadas, tentando negociar uma postura profissional e pessoal dentro do patriarcado”.

De acordo com Smith, tanto Mansfield quanto Woolf desfrutaram de uma “*liminal experience*”, ou seja, um conhecimento abrangente dos extremos, de modo que a consciência explore e transite pela angústia da morte e a plenitude da vida, pela harmonia da sanidade e a obscuridade da loucura, pelas normas da tradição passada e a hesitação do experimento presente, e principalmente, pela “emoção” do feminino e a “razão” do masculino. Esse trânsito simbolizou o ponto de partida para a criação de uma estética peculiar de representação da noção de gênero e de desconstrução das compulsoriedades que reinavam no fim do século XIX e início do XX.

Para desconstruir compulsoriedades, faz-se necessário a observação minuciosa dos sujeitos, cuja identidade de gênero baseia-se na construção binária. Representar o Outro na ficção simboliza uma “*liminal experience*”, à medida que o excedente de visão do observador possibilita a complementação da identidade, impondo a este uma posição limítrofe entre o familiarmente estranho e o estranhamente familiar. Com a publicação do artigo freudiano “*Das Unheimliche*” (O Estranho), em 1919, o conceito de “estranho” adquire novas vias analíticas no que se refere à psicanálise e, por associação, à literatura. Por meio dos significados da palavra “*unheimliche*” (estranho) e de seu oposto “*heimlich*” (familiar; nativo), Freud analisa as reações psíquicas de inquietude frente ao “estranho”, ao “desconhecido”. A partir da apreciação linguística dos dois vocábulos, Freud conclui que o “estranho” e o “familiar” estão próximos, uma vez que o primeiro é algo que está enclausurado no inconsciente. Na perspectiva freudiana, o “estranho” e, portanto, o Outro, são entidades paradoxais uma vez que se mostram extraordinariamente cógnitos, ou seja, permanecem inconscientemente velados até que um fator externo seja capaz de desvelá-los.

De certa forma, a proximidade estética de Woolf e Mansfield com tais conjeturas contribuiu ao processo criativo e à apreciação do Outro como extensão de si mesmo.

In the same year that Das Unheimliche was published, Woolf and Mansfield were in close touch with one another, and discussing how to construct subjectivity in fiction, to acknowledge the strange within the self, the masculine within the feminine [...]. Freud theorizes, and

*Woolf and Mansfield depict these moments of encountering the foreigner within, as ordinary experiences of the extraordinary [...]*¹³ (SMITH, 2007, p. 03)

Reconhecendo o estranho em si mesmo e, por conseguinte, o masculino no feminino, as autoras empenharam-se no trato do gênero como meio de romper com os binarismos impostos pela “Lei do Pai” e com essa emergência cega da unilateralidade feminina imposta pelo movimento feminista de suas contemporâneas. Negando não só as normas de gênero, como também as normas da heterossexualidade, Woolf e Mansfield desconstruíram categorias patriarcais e reconstruíram um novo projeto identitário, antecipando conceitos contemporâneos como os de Judith Butler.

*[...] both Woolf and Mansfield align themselves with a position that posits heterosexuality as a norm, although they also defy it; in the writing of both there is anxiety about deferring to the Father’s Law and an implicit acknowledgement of its power. Both cross its boundaries, and assert the semiotic, but the incursions are fleeting raids rather than anything sustained.*¹⁴ (SMITH, 2007, p. 10).

Logo, Woolf e Mansfield, cada qual em sua expressão artística, mantiveram-se no limite dos binarismos, vivenciando o auge do falocentrismo e a incursão feminina em um século de transições ideológicas e avanços científicos. Embora Katherine Mansfield não tenha representado um nome de destaque no círculo de intelectuais de Bloomsbury, sua relação com Virginia Woolf e seus pensamentos a frente de seu tempo fizeram com que seus ideais de vanguarda apontassem em sua obra ficcional por meio da caracterização de personagens e do uso de símbolos, como verificaremos nos capítulos subsequentes. Seis décadas após o auge do grupo de Bloomsbury e de seus participantes, Judith Butler visa resgatar a

¹³ “No mesmo ano em que *“Das Unheimliche”* foi publicado, Woolf e Mansfield estavam próximas uma da outra, e discutiam como construir subjetividade na ficção, como reconhecer o estranho dentro de si mesmo, e o masculino dentro do feminino [...]. Freud teoriza, e Woolf e Mansfield retratam esses momentos de encontro com o estrangeiro interior, como experiências ordinárias do extraordinário.”

¹⁴ “[...] tanto Woolf quanto Mansfield alinham-se a uma posição que coloca a heterossexualidade como norma, embora elas também desafiem tal fato; na escrita de ambas, há preocupação em acatar a Lei do Pai e um reconhecimento implícito de seu poder. Ambas atravessam as fronteiras dessa Lei, e fazem valer a semiótica, mas as incursões são efêmeras ao invés de consistentes.”

desconstrução e reafirmar o ideal andrógino na virada de um século em que o gênero adquire certo cunho parodístico, à medida que se desconstroem normas e se reinventam valores.

1.4. Desconstruindo matrizes e parodiando gêneros

Deslocando a categoria de *sexo* de seu patamar tradicionalmente construído no século XX, a autora e filósofa norte-americana Judith Butler sugere uma nova dimensão conceitual da categoria de *gênero*, previamente alicerçada como um conjunto de ações voláteis representativas do ser homem e do ser mulher. O que mantinha a diferenciação como uma segregação “natural” entre sexos, toma a forma da oscilação como uma inexorável cooperação entre gêneros performativos, passando a ser tão natural quanto à anterior segregação. Entre a segregação e a cooperação, existem práticas alternativas e ainda inconstantes, ou seja, a trajetória dos estudos de gênero adquire novas possibilidades interpretativas à medida que a natureza humana descobre-se múltipla e adaptável. Desvendar as amarras da sociedade e desprender-se delas é a via de acesso às novas interpretações de gênero e comportamento que tiveram início no último século e vêm sido discutidas até o momento presente.

Judith Butler abrange teorias acerca da (des)construção da noção de gênero e lança um novo olhar sobre o cenário social do final do século XX. Seis décadas após a publicação de **Um teto todo seu**, de Virginia Woolf, Butler retoma conceitos-chave do ideal andrógino e, embebida dos apontamentos desconstrutivistas do Pós-Estruturalismo, publica **Problemas de gênero** (1990), onde subverte os padrões de subjetividade e a política dos movimentos feministas. Para Butler, o feminismo, antes de ser uma luta pelos direitos das mulheres no âmbito político e social, representa uma desconstrução das categorias “mulher” e “homem”.

Sua primeira edição originalmente em inglês – **Gender Trouble** – já trazia na capa¹⁵ a problemática de gênero discutida na obra. São duas crianças usando

¹⁵ Ver anexo B.

vestido, tendo cada uma características de gênero socialmente construídas como o corte de cabelo, por exemplo. A da esquerda possui cabelo curto e traços masculinos, enquanto a da direita, cabelo longo e traços femininos. A foto ambígua das irmãs Agnes e Inez Albright sugere a desmontagem dos padrões, perturbando seu espectador quanto ao gênero das crianças em relação aos traços físicos.

A autora parte da “compulsoriedade” e disserta a respeito de regras socialmente estabelecidas, fundamentadas tradicionalmente por um comum acordo inconsciente. Pinçando elementos da teoria da androginia, e contextualizando-os à desconstrução derridiana, Butler discute origens e trajetórias da noção de gênero, mantendo-se nas instâncias do falocentrismo e da heterossexualidade compulsória. Sendo assim, a diferença sexual – precursora da diferença de gênero – é tratada como um estigma dos movimentos feministas tradicionais, cuja pretenciosa exaltação do feminino assegura sua própria marginalização.

Butler descentralizou elementos gendrados e focalizou na matriz socialmente construída, com o intuito de analisar o processo de cristalização de um molde e justificá-lo como princípio de uma ordem compulsória e da relação binária. O masculino manteve-se como o aspecto primitivo de regência e ascendência, à medida que o feminino, visto como algo inferior, renegava a matriz que dita as regras. A falsa naturalidade com que uma matriz é constituída pressupõe a repetição de ações repressoras involuntárias que, ao estabilizarem-se, tornam-se compulsórias. Os movimentos feministas, por sua vez, lutaram contra uma dessas compulsoriedades construídas, ou seja, o falocentrismo como pressuposto do logocentrismo. Contudo, Woolf, nos anos 20, e Butler, nos anos 90, difundiram opções alternativas de interpretação do gênero e, por conseguinte, da sexualidade, descentralizando elementos, rompendo hegemonias e oscilando outras compulsoriedades construídas.

Com efeito, a estabilidade gerada pela compulsoriedade é abalada à medida que instâncias sociais e culturais desfazem-se por meio de uma incursão ideológica atípica. Sair do plano comum implica criar uma nova realidade cercada de valores reformulados, cuja origem permanece em uma prévia perspectiva. A desconstrução de tais valores e ideologias pressupõe uma sucessão de construções anteriores em que centros e compulsoriedades já tiveram seu ensejo. No que se refere à noção de gênero, o constante deslocamento de elementos e percursos ideológicos não

somente reconstrói hierarquias, como também as destrói, nivelando sujeitos. Sendo assim, Butler trabalha com a instabilidade e a relatividade, enfatizando o modo de “estar” no mundo, em detrimento do “ser” no mundo, a fim de dialogar com o mesmo de forma performativa.

A concepção da autora, portando, baseia-se na reestruturação de binarismos de gênero, sexo, corpo e sexualidade, com o objetivo de expô-los sob o prisma multifacetado do debate contemporâneo:

Como estratégia para descaracterizar e dar novo significado às categorias corporais, descrevo e proponho uma série de práticas parodísticas baseadas numa teoria performativa de atos de gênero que rompem as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando sua re-significação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária. (BUTLER, 2003, p. 11)

Ultrapassar as fronteiras do binarismo de modo que haja a ideia de adição do Outro diferente, porém de natureza igualitária, é a tese principal de Butler. A prevalência do “e” aditivo implica em aproximar elementos específicos em uma ordem linear e horizontal, tornando o cenário sociocultural significativo e propenso à tolerância da diversidade. A primazia do “ou” alternativo, por outro lado, ocasiona a seleção e, por conseguinte, a supressão de elementos em julgamento, edificando o pilar vertical hierarquizante, em que o topo é o resultado de um compêndio de afirmações totalizantes capazes de construir o sistema cultural não somente de gênero, bem como de qualquer estrutura binária.

Tais afirmações totalizantes, originadas a partir de pensamentos globalizantes e unitários acerca das questões de gênero, direcionam tanto o domínio masculinista, propulsor do intrincado falocentrismo social, quanto os movimentos feministas, cuja ordem baseia-se na “opressão masculina” em detrimento da “universalidade da identidade feminina” (BUTLER, 2003, p. 34). De acordo com Butler, as relações de poder, inerentes da constituição de categorias, devem ser questionadas, a fim de reorganizar os sujeitos de tal formação. Nesse sentido, faz-se necessário resgatar as origens desses binarismos sociais e propor meios de reflexão e reformulação do movimento feminista.

A formação de compulsoriedades e do falocentrismo é a resposta iminente das relações de poder que possuem como princípio ativo o *fundacionismo*. Embora

o falocentrismo seja um produto dessas relações de poder, o feminismo engajado em suas primeiras fases, apontadas por Showalter, baseia-se na segregação radical dos gêneros e na elevação da mulher como forma de subestimar o Outro “adversário”, ou seja, o homem.

Vejamos como a identidade é articulada e categorizada à medida que movimentos subversivos instauram suas artimanhas de poder. A neutralidade da identidade – se é que em algum momento ela tenha existido – perde seu vigor subjetivo ao ser incorporada a uma “unidade”, cujo poder da exclusão minimiza o diferente. Nesse momento, edifica-se a estrutura binária em que o Outro excluído é marginalizado e suscitado a reverter o cenário primeiro, limitando o que Butler denomina de “possibilidades dialógicas”. Ambos os lados dessa estrutura afirmam seu estado fundante e, incorporados em uma ação política peculiar, sustentam sua “unidade” a partir de um grupo de conceitos. A respeito das ações feministas, Butler (2003, p. 36) declara que:

Sem a pressuposição ou o objetivo da “unidade”, sempre instituído no nível conceitual, unidades provisórias podem emergir no contexto de ações concretas que tenham outras propostas que não a articulação da identidade. Sem a expectativa compulsória de que as ações feministas devam instituir-se a partir de um acordo estável e unitário sobre a identidade, essas ações bem poderão desencadear-se mais rapidamente e parecer mais adequadas ao grande número de “mulheres” para as quais o significado da categoria está em permanente debate.

O estável, o unitário e o compulsório representam um obstáculo às ações políticas de resgate e manutenção de uma categoria social, uma vez que impossibilitam a plena visão do Outro como extensão de si mesmo. Esse jogo de exclusões e alternâncias, em oposição ao de dialogismos e adições, concentra princípios ideológicos rotulantes que, embora participem da constituição primária da identidade, reduzem a individualidade a um fragmento da coletividade massiva. Logo, formam-se gangorras sociais em que a parte elevada aí permanece até que a parte inferior, estimulada pela pressão que vem do topo da hierarquia, ascenda. Em cada uma das extremidades dessa gangorra, podemos contemplar não apenas homem e mulher, e masculino e feminino, como também brancos e negros, centrais e periféricos, ativistas e conservadores, religiosos e ateus, entre outros binarismos.

O ponto de equilíbrio das extremidades e a nivelação das categorias transformaria o Outro “diferente” em uma extensão do meu próprio vivenciamento, considerando a categoria bakhtiniana do “eu-para-mim” e do “outro-para-mim”. A compreensão dessas entidades éticas e estéticas auxilia no processo de formulação de ações sociais eficientes quanto à política feminista, iniciada no século XIX, e à representação das normas de gênero.

No que se refere às ações de cunho feminista, o ponto de mudança de tais eixos adquiriu a segregação em fases de ruptura social e estética, denominada por Showalter de *feminine*, *feminist* e *female*. Acompanhadas pela *ginocrítica*, as fases de produção estética da mulher escritora constituíram, inconscientemente, sua estrutura *fundante* sob o paradigma determinista, cuja premissa biológica do sexo liderou a conversão da categoria. Não obstante tenham significado a mola propulsora de manifestação da condição feminina no contexto social daquele século e dos seguintes, as referidas ações feministas condicionaram e limitaram as contingências dialógicas, uma vez que mantiveram sua configuração política na autodescoberta da coletividade, em detrimento da imitação e do protesto.

Nesse sentido, os próprios movimentos feministas condicionaram a categoria de gênero à *construção* de um ideal fixo e naturalmente binário, alicerçado sobre a ideia de “ser” mulher de corpo e de cultura. Criar alicerces pressupõe fortalecer um conceito até que sua prática torne-se inerente e compulsória, contradizendo, contudo, sua própria autonomia, pois, de acordo com Judith Butler (2003, p. 213), “o paradoxo interno desse *fundacionismo* é que ele presume, fixa e restringe os próprios ‘sujeitos’ que espera representar e libertar”. É a partir dessa visão restritiva que a filósofa norte-americana aponta as falhas do próprio movimento feminista do qual participa e objetiva engloba singularidades humanas e discursos marginalizados. Márcia Tiburi, em seu artigo “Feminismo como provocação” (2013, p. 22), sintetiza precisamente o feminismo desconstrutivista de Butler, afirmando que:

O feminismo de Butler é a defesa de uma desmontagem de todo tipo de identidade de gênero que oprime as singularidades humanas que não se encaixam, que não são “adequadas” ou “corretas” no cenário da bipolaridade no qual acostumamo-nos a entender as relações entre pessoas concretas.

Devido a essa onda feminista alicerçada na “unidade” e na “bipolaridade”, a teoria da androginia de Virginia Woolf foi, a princípio, desacreditada e criticada. Desconstruindo a noção de gênero e a perspectiva da política feminista, o ideal andrógino nivelou os eixos da gangorra social, propondo a inclusão e, portanto, foi visto como afronta aos ideais feministas. O princípio andrógino woolfiano, ilustrado também na ficção em **Orlando** (1928), chocou as contemporâneas de Virginia Woolf, pois antecipou teorias sobre gênero que surgiriam anos depois, quando avanços científicos no trato das sexualidades e da psicologia possibilitaram o debate atualizado.

Sendo assim, é pertinente observar o contexto de cada época, as maneiras de recepção das teorias e os diálogos das mesmas com os estudos das áreas científicas e biomédicas. Butler encontra-se em um cenário social diferenciado, onde o movimento feminista partia para a terceira onda e o conceito de gênero passava a ser utilizado pela crítica feminista como elemento da *diferenciação*. Rompendo com tal *diferenciação*, Butler relê Woolf a partir dos anos 80 e 90, desmistificando o essencialismo da subjetividade.

Considerando tais diálogos e evoluções das políticas feministas ao longo dos séculos XIX e XX, e as relações de poder das coletividades em constante consolidação de seu *fundacionismo*, Butler aponta o controverso significado da palavra “*construção*” no que se refere à normatização dos papéis de gênero baseada em estruturas biologicamente acabadas. De fato, epistemologicamente falando, “*construção*” remete-nos a uma prática reiterada que, em comum acordo, cristaliza uma ideia e implanta uma Lei, à medida que as estruturas fundantes delimitam seus sujeitos.

“*Construção*” abrange um conceito coletivo e engloba uma sequência cíclica de ações que compõem a *fabricação*, a *organização*, a *elaboração*, a *implantação* e a *sistematização*. Dessa forma, buscando as origens dos binarismos sociais, Butler explora as etapas do processo de sistematização de gênero a fim de propor o trajeto inverso, ou seja, sua desconstrução, descategorização e desmontagem. A autora trabalha com um todo fixo e unitário para, enfim fragmentá-lo e libertá-lo da supremacia construtivista. No entanto, as peças soltas desse sistema fragmentado não são reconstruídas a fim de implantar uma nova estratégia de gênero. A aparente

mixórdia apresentada por Butler representa também a desconstrução do paradoxo interno do *fundacionismo* e a maneira libertária de encarar o gênero e o corpo, não como uma norma coercitiva, mas como algo articulável.

Apoiando-se no pressuposto de que o corpo origina o sexo e este motiva a construção cultural do gênero binário, a autora retorna à noção de *sexo* para desmembrá-la de seu caráter determinista relativo à biologia e desmistifica o *corpo* como um instrumento passivo.

O sexo é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o alguém simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural (BUTLER, 2001, p. 155).

Tendo em vista que as normas de gênero deram-se por meio de uma *construção*, por que não considerar *corpo* e *sexo* como algo oscilante, por associação? Se o sexo é algo fixo e, a princípio imutável, de acordo com teorias essencialistas, como é possível a construção de um gênero aleatório com bases na vivência sócio-histórica do sujeito? A partir de tais questionamentos, Butler menciona a máxima feminista de Simone de Beauvoir a fim de ilustrar essa supremacia construtivista com relação à situação da mulher em meados do século XX e o corpo sexuado como requisito para a configuração da subjetividade.

“Tornar-se” mulher ou homem, ou feminino ou masculino, abarca uma série de questões culturais que têm sido o mote dos debates sobre gênero, principalmente no último século. Segregando o ato de *nascer* do de *tornar-se* como fases isoladas da manifestação da identidade, Beauvoir introduz uma série de princípios sociais datados e, dissertando a respeito da mulher socialmente marginalizada, trata da questão de *gênero* desprendido de *sexo*. É com base no postulado feminista de Beauvoir que Butler argumenta acerca do emprego das palavras “*construção*” e “*tornar-se*” no que se refere ao gênero.

Quando Beauvoir afirma, em 1949, que ninguém nasce mulher, mas sim, torna-se mulher, ela aventura-se pelo terreno perigoso do “tudo ou nada”. Significa isto que o ato de nascer mulher ou homem é uma conjuntura passiva e imutável, enquanto que o seu comportamento social pode ser infundável. Na concepção de Butler, o verbo “*torna-se*” denota o desmembramento de uma categoria fixa

(sexo/corpo) em prol de possibilidades aleatórias (gênero), condizentes ou não com a norma biológica. O que Butler argumenta a respeito da concepção beauvoiriana é que um ponto fixo sexuado é capaz de tornar-se, de formar-se, de fundamentar-se não somente como masculino e feminino, bem como “categorias re-significáveis e expansíveis que resistem tanto ao binário como às restrições gramaticais substantivadoras” (BUTLER, 2003, p. 164).

De fato, tal variabilidade de identidades pressupõe a observação do que significa “ser” alguém ou algo, ou seja, Butler problematiza questões primárias para, enfim, concluir que as identidades não são categorias confinadas ao ato de existir, mas sim produtos do ato de proceder. Acerca da filosofia butleriana, Márcia Tiburi (2013, p. 22) salienta que:

[...] podemos empreender a reflexão sobre o que é ser homem e ser mulher, hétero ou homossexual, desde que se torne possível questionar não apenas as identidades “homem” e “mulher”, ou outras, mas também o próprio sentido do verbo “ser” quando se diz que alguém “é” isso ou aquilo.

Como mencionamos anteriormente, a apreciação sincrônica de uma concepção é pertinente, já que recorta um fragmento sócio-histórico e o transporta para uma realidade contemporânea, onde os sujeitos e os valores são distintos. Pinçando Beauvoir e seu contexto social de 1949, experienciamos uma carga semântica diferenciada do termo “*tornar-se mulher*”, ou seja, o valor de “torna-se” e de “mulher” está intrincado ao feminismo existencialista difundido pela filósofa francesa. Sob o prisma existencialista, a mulher é responsável por sua condição na sociedade e, dessa forma, é a única capaz de converter sua trajetória do privado para o público. Logo, na ótica existencialista sobre a mulher de meados do século XX, Beauvoir afirma que:

[...] cabe à mulher inverter os papéis. Ao recusar os desmandos que lhe são impostos pelo homem, ela se torna o sujeito e o opressor torna-se a “coisa”. Há que se aprender a ser *l’Homme*, sobretudo através da conquista de uma profissão. A armadilha do casamento e, conseqüentemente, dos filhos deve ser evitada; ao invés da família, ela deve assumir seu lugar no mundo em meio aos homens (ZOLIN, 2009, p. 225).

Evitar o casamento e os filhos foi a sugestão radical de Beauvoir para a reversão desse ser humano biologicamente sexuado e culturalmente marginalizado. “Tornar-se” mulher, nesse sentido, representa a libertação de uma suposta essência feminina, ou seja, lutar para o rompimento de uma pré-condição sexo biológico e gênero social. O fato de assumir seu lugar no mundo em meio aos homens denota a concepção de “mulher” que Beauvoir desejava praticar e divulgar como forma de alterar o sentido da gangorra social binária e propor o deslocamento de hegemonias, abalando o falocentrismo. A aquisição de uma profissão e, por conseguinte, a independência financeira seriam pontos de partida propostos tanto por Beauvoir, quanto por Woolf, para a mulher do século XX conquistar a “igualdade” social e não só tornar-se *mulher*, mas, antes disso, tornar-se *pessoa*.

Atualizando o conceito de “*tornar-se mulher*” para as décadas de 80 e 90, Butler discute essa variabilidade de gêneros resultante dos apontamentos beauvoirianos. O corpo como categoria fixa, pré-concebido desde sua formação uterina até o nascimento e desenvolvimento, é também passível de desconstrução, de acordo com Butler. Se nascer sob um determinado sexo pressupõe que o seu corpo acompanhe os atributos inerentes ao primeiro, de que forma os teratas constituiriam sua identidade sexual? Desenvolver características físicas em detrimento de marcadores sexuais “de nascença” é algo tão circunstancial quanto o são as normas de gênero e, por isso, “o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza” (BUTLER, 2003, p. 25).

As deformidades congênitas, por exemplo, inseriram o hermafrodita conceitual ao grupo isolado do duplo e do antinatural perante o século dos debates sobre sexo/gênero/desejo. O contexto científico e cultural de Judith Butler fornece a abertura necessária para desestabilizar essa ordem compulsória socialmente intrincada desde as origens das Leis fundantes e dos movimentos feministas. Décadas antes dela, Virginia Woolf, na crítica feminista e na literatura, e Katherine Mansfield na literatura, principiaram a desarticulação entre natureza biológica e comportamento social, demonstrando o quão voláteis as categorias de *corpo* e *gênero* podem ser. Nessa perspectiva desconstrutivista, a teratologia dialoga com os estudos de gênero, uma vez que apresenta a natureza humana como uma força oscilante, assim como a cultura.

Entre distanciamentos e aproximações dos conceitos de *sexo* e *gênero*, Butler rebate as teorias feministas, que defendiam a universalidade feminina como premissa de uma escrita diferenciada, e integra ambos como sujeitos passivos da *construção*. Tendo em vista que a *construção* abrange uma série verbal de ações, os conceitos clássicos de *sexo* e *gênero* são contestados pela autora de maneira a vislumbrá-los como fluídos e interdependentes. À medida que ao *gênero* são estabelecidos valores culturais, o *sexo* é apresentado como um constructo ao qual o *gênero* pertence. Assim, “não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero”, uma vez que “a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma” (BUTLER, 2003, p. 25).

O embate do processo de *construção* está na distinção entre livre-arbítrio e determinismo. De acordo com o pensamento beauvoirano, a mulher deve lutar contra uma espécie de essência imposta a fim de conquistar o privilégio da liberdade de comportamento, ou seja, abandonar o determinismo e buscar o livre-arbítrio. Contudo, sendo o corpo/sexo também uma construção cultural e discursiva, as estruturas biológicas do sexo representam a base para construções, desconstruções e reconstruções dessas “normas”. O que difere Butler, Woolf e Mansfield de Beauvoir e toda a teoria feminista é essa relação entre adequar-se e submeter-se às normas de gênero/sexo, respectivamente, uma vez que se *adequar* pressupõe a liberdade de escolha dentro de um sistema cultural e se *submeter* pressupõe o determinismo gerado pelos atributos essenciais.

Essa dialética da construção identitária de gênero/sexo em face do determinismo ou do livre-arbítrio desemboca no debate acerca das compulsoridades, em especial a “matriz heterossexual” resultante de um modelo cultural e epistemológico hegemônico de gênero. A estrutura sistemática normativa de corpos associados a determinados gêneros e, por conseguinte, portadores de desejos e sexualidades padronizadas é vista como produto tanto do falocentrismo quanto da política feminista radical. Como mencionamos anteriormente, se a gangorra social está desequilibrada, elevando um dos eixos fundantes, promove-se a diferenciação com o Outro e, portanto, originam-se categorias identitárias padronizadas dessa diferenciação.

A elevação do “homem” como ser humano sexuado pressupõe o elemento masculino que, por sua vez, o diferencia do Outro ser biologicamente marcado

“mulher” que pressupõe o elemento feminino. É um ciclo contínuo de diferenciações cujo emblema baseia-se em matrizes, ou seja, a estabilidade da norma de gênero e sexo propicia a prática compulsória da heterossexualidade. A estabilidade e imutabilidade do sexo, previamente difundidas por Beauvoir e demais feministas, caracterizariam o corpo como humano e sexuado, paradoxalmente posto em oposição e atração hierárquica ao seu Outro diferente. Afirmar hegemonias expressaria assegurar relações binárias em que a “fêmea feminina” assim se apresenta socialmente em oposição ao “macho masculino”.

Em decorrência de tal materialidade dos corpos, a homossexualidade manteve-se às margens dos discursos culturais, uma vez que ultrapassava as fronteiras das “normas de gênero” e da matriz heterossexual. Em prol da inclusão advinda da desconstrução, Butler desmembra qualquer verdade absoluta sobre a tríade sexo/gênero/desejo construída durante o último século e sintetiza a questão de gênero como um ato, uma performance, uma postura, cuja prática pode ser desfeita e refeita conforme a situação, o momento, o tempo.

A perda das normas do gênero teria o efeito de fazer proliferarem as configurações de gênero, desestabilizar as identidades substantivas e despojar as narrativas naturalizantes da heterossexualidade compulsória de seus protagonistas centrais: os ‘homens’ e ‘mulheres’. [...] Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um ‘ato’, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exhibições hiperbólicas do ‘natural’ que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico. (BUTLER, 2003, p. 211)

Se o gênero é um ato e está sujeito a paródias de si mesmo, estamos em constante encenação performática daquilo que somos em determinado momento da vida. Segundo Butler, não estamos pront@s e nunca estaremos, pois, à medida que o Outro “estranho” é desperto interna ou externamente, adquirimos novas arestas e novos papéis de sexo e gênero na sociedade. Se, como afirma o narrador de **Orlando** (2003, p. 18), até mesmo o calor e o frio do verão e do inverno não são da mesma qualidade com o passar do tempo, como não considerar a efemeridade de uma ideologia em relação à construção de identidades?

Perpassando pela história britânica desde o século XVII, a personagem Orlando, de Virginia Woolf, é a síntese da humanidade em busca de um ideal comum, capaz de agrupar um rol de vicissitudes em apenas uma face humana permanente. Assim como Orlando, as personagens de **Bliss & other stories** são rostos humanos à espera de identidades articuláveis em concordância com o leitor e seu tempo. Representar o humano encontra-se além de qualquer binarismo, ginocrítica, fundacionismo, falocentrismo, feminismo ou heterossexualidade compulsória. É, acima de tudo, resgatar nosso estranho inconsciente a fim de concretizar o ideal andrógino e a exotopia bakhtiniana, ou seja, completar o horizonte alheio, fornecendo-lhe o acabamento necessário.

2. O “*MASTER’S BUSINESS*” DE KATHERINE MANSFIELD

“Shall I be able to express, one day, my love of work – my desire to be a better writer, my longing to take greater pains. And the passion I feel. It takes the place of religion – it is my religion – of people – I create my people – of life – it is Life. The temptation is to kneel before it, to adore, to prostrate myself, to stay too long in a state of ecstasy before the idea of it. I must be more busy about my master’s business”¹⁶ (MANSFIELD, 2002, p. 168)

2.1. Diário e Cartas: a arte da auto-recriação

Aborto, bulimia, depressão, bissexualidade, tuberculose, solidão na infância, comportamento impulsivo, vida sentimental desordenada são alguns títulos que sumarizam os breves, porém intensos, trinta e quatro anos de Katherine Mansfield. Apesar das etiquetas classificatórias, rotular uma vida instável e pujante como a de Mansfield parece impossível aos olhos de um biógrafo/pesquisador que estabelece uma relação de cumplicidade com seu objeto de estudo. Reservar-se meramente à sua obra ficcional mantém o leitor comum em um estrato superficial do universo mansfieldiano, uma vez que vida literária e pessoal da escritora são quase que indissociáveis.

Vivendo e sobrevivendo com condutas que iam de encontro aos padrões sociais de sua época, Mansfield ultrapassou as fronteiras normativas e mostrou-se uma mulher com várias personalidades. Adotar máscaras tanto na Arte como na vida foi sua marca principal, o que possibilitou o desenvolvimento da perceptível maestria criativa em seus escritos ficcionais e confessionais. Mansfield detinha um

¹⁶ “Devo ser capaz de expressar, um dia, meu amor pelo trabalho – o meu desejo em ser uma escritora melhor, o meu desejo em sentir dores maiores. E a paixão que eu sinto. Ela assume o lugar da religião – é a minha religião – das pessoas – eu crio as minhas pessoas – da vida – é a Vida. A tentação é a de ajoelhar-me diante dela, para adorar, para me prostrar, ficar muito tempo em um estado de êxtase antes da ideia dele. Eu devo ser mais ocupada dos meus negócios de mestre”.

olhar perspicaz perante as situações cotidianas e, por isso, tecia cenários literários e transitava por eles com cadência discursiva e minuciosidade descritiva.

Tendo isso em vista, neste capítulo, abordaremos os escritos confessionais da autora neozelandesa em relação com seu processo criativo, como forma de compreendermos os diálogos entre Katherine Mansfield mulher politizada e Katherine Mansfield escritora engajada. Nessa trajetória profissional, a participação de Virginia Woolf foi fundamental para o reconhecimento de Mansfield no mundo literário e para o intercâmbio de ideias sobre o fazer artístico, embora as escritoras tenham passado por contextos sociais distintos. Neste capítulo, realizaremos também um breve resumo das narrativas presentes em **Bliss & other stories**, antecipando alguns elementos simbólicos que sintetizam as relações entre as personagens, sugerem a desconstrução da noção de gênero e indiciam conceitos feministas. A fim de verificarmos a representação do Outro e a sobreposição de perspectivas nas narrativas como forma de descaracterização de gênero, apresentaremos a exotopia de Bakhtin que diz respeito à atribuição de sentidos ao ser em constante construção por intermédio do olhar alheio.

Assim, vejamos alguns aspectos biográficos de Katherine Mansfield a fim de compreendermos sua trajetória social e literária. Kathleen Mansfield Beauchamp nasceu em Wellington, Nova Zelândia, em 14 de outubro de 1888, em uma distinta família de classe alta. Seu pai Harold Beauchamp, diretor do Banco da Nova Zelândia e empresário renomado na cidade, prezava pela boa educação de seus filhos, mesmo sendo mais pelo status social do que intelectual.

Com uma infância solitária, a jovem Kathleen demonstrou simpatia pelas letras precocemente quando, aos 10 anos de idade, já escrevia suas primeiras histórias publicadas em jornais e revistas escolares da Wellington Girls' High School. Entre 1903 e 1906, viveu em Londres a fim de concluir seus estudos no *Queen's College* e aperfeiçoar a prática musical como violoncelista. Esses três anos na capital inglesa foram cruciais para Kathleen, no que se refere ao estímulo intelectual e ao modo de vida cosmopolita. Lá, ela deu-se conta de que o tipo de trabalho que desejava exercer só poderia ganhar vigor fora da Nova Zelândia. Ela estava determinada a afastar-se das restrições familiares, da vida colonial e das convenções burguesas. Concluindo as etapas educacionais exigidas pela família, Kathleen retorna à sua terra natal e começa a escrever contos. Na ânsia em

aprofundar-se na prática literária e aproximar-se do centro artístico europeu, Kathleen transfere-se para Londres novamente antes de completar seu vigésimo aniversário.

Nos primeiros anos em Londres, separada de sua família, Kathleen adquiriu sua independência social – embora sendo mantida pelo pai com 100 libras ao ano – e rendeu-se ao chamado da metrópole europeia no que diz respeito à liberdade de expressão e ao rompimento com a essência coletiva, principalmente quanto aos ideais da “*Victorian womanhood*” (TOMALIN, 1987, p. 46). Nesse sentido, Kathleen protagonizou uma série de episódios fatídicos em sua vida pessoal: conheceu, casou-se e separou-se de seu primeiro marido George Bowden em menos de três semanas; apaixonou-se repentinamente por seu professor de violoncelo Garnet Trowell e engravidou dele; foi levada por sua mãe para Bad Worisshofen, na Bavária, a fim de aguardar o nascimento do bebê; sofreu um aborto; envolveu-se com o escritor polonês Floryan Sobienowski, que a chantageou, em seguida, com as cartas que ela escreveu a ele; retornou a Londres, onde tentou viver com seu marido George Bowden, e contraiu gonorreia e tuberculose.

Nesse interim, adotou o nome artístico Katherine Mansfield, quando as editoras passaram a conhecê-la após a publicação de seu primeiro livro de contos **In a German Pension**. Enviando textos para a revista *Rhythm*, Mansfield conheceu o crítico literário e editor John Middleton Murry, com quem passou os últimos anos de sua vida em um conturbado casamento. Entre declarações de amor e súplicas por atenção em cartas e diários, Mansfield mantinha um relacionamento no limite profissional, à medida que Murry oferecia-lhe estabilidade no meio literário. Algumas biografias sobre a autora apontam relações extraconjugais dela com outras mulheres, alegando o consentimento e a indiferença de Murry perante o fato.

Em 1915, um acontecimento trágico abalou a vida pessoal da autora e reverberou em sua produção literária subsequente. A morte de seu irmão mais novo Leslie Heron Beauchamp, durante a Primeira Guerra Mundial, desestabilizou ainda mais a ordem emocional de Katherine Mansfield, estimulando o resgate de suas memórias de infância na Nova Zelândia. Os contos escritos após o ocorrido apresentam cenários campestres e personagens infantis com tom memorialista e sugerem a busca de uma possível cura psicológica e emocional por meio do processo criativo.

Nos últimos anos de vida, Mansfield mostrou-se pessimista e depressiva, devido à saúde debilitada e ao simultâneo desejo de trabalhar pela literatura. Embora muito fraca, escreveu duas renomadas coletâneas de contos que representaram seu apogeu literário, que são **Bliss & other stories** (1920) e **The Garden Party & other stories** (1922). Seu senso de observação e alteridade tornavam-se mais aguçados à proporção que seu corpo definhava e lutava contra a morte, demonstrando aquela “*liminal experience*” sob a qual viviam ela e sua colega Virginia Woolf.

Parte dos estudos sobre vida e obra de Katherine Mansfield teve origem nas cartas e escritos pessoais da autora. Reunidos em coletâneas e publicados postumamente, tais escritos apresentam desde desabafos de uma jovem literata nos primeiros passos rumo ao reconhecimento literário até pormenores estilísticos e temáticos a respeito de seu processo criativo. Acessar suas cartas e diários simboliza a porta de entrada para o universo mansfieldiano como autora-criadora e autora-pessoa¹⁷, que, na concepção bakhtiana, representam o elemento da obra e o elemento do acontecimento ético e social da vida, respectivamente. Dessa forma, concatenar a apreciação de sua obra ficcional com a leitura dos escritos confessionais contempla a figura autoral e pessoal de Mansfield e desvela aspectos basilares de sua prosa poética.

Trocar cartas com amigos e exprimir realidades íntimas em diários eram atividades que faziam parte do processo criativo de escritores contemporâneos de Mansfield. Analisar sua obra criativa tangenciada aos escritos pessoais possibilita abranger o todo da autora como pessoa e criadora artística nos âmbitos éticos, cognitivos e estéticos. Eticamente, tem-se uma mulher ousada, bissexual, paradoxalmente depressiva e jubilosa e apaixonada pela arte da escrita criativa; cognitivamente, Mansfield mostra-se engajada nos movimentos feministas, envolvida nas artes de vanguarda e exigente e sistemática como crítica literária; e esteticamente, no que se refere à sua obra, a autora transparece poesia e liricidade, domina a linguagem simbólica e traduz, com palavras, a mente de suas personagens, com maestria. Nesse sentido, escritos confessionais podem elucidar processos criativos, uma vez que aqueles, inseridos no campo não-ficcional,

¹⁷ Mikhail Bakhtin emprega os termos “autor-pessoa” e “autor-criador” em substituição a “autor” e “narrador”. Neste trabalho, empregamos os termos bakhtinianos na forma feminina, a fim de aproximar criador (Katherine Mansfield) e criatura (personagens de ficção).

carregam memórias individuais que deixam marcas na literatura ficcional, formando, assim, a memória coletiva e a ideologia de uma época.

Tais escritos confessionais adquirem maior apreço sociocultural à medida que seus sujeitos/remetentes pertencem ao meio literário e produzem obras de ficção. Escritores, cujas produções epistolares e narrações intimistas são públicas, apresentam um elo extra de apreciação literária, uma vez que o discurso íntimo poderia tornar-se elemento essencial como elucidação de sua produção ficcional. A ânsia por desvelar sentimentos, fatos, opiniões e pensamentos persiste à medida que o homem cria espaços para socialização dos mesmos, seja debruçando-se sobre um papiro, seja postando em redes sociais.

A intimidade de um escritor contemporâneo está ao alcance de um clique, contanto que o mesmo participe das redes e permita a visualização pública. Por outro lado, em épocas onde o papel era o espaço das confissões e a caneta o utensílio que as expressava, o caminho para a viabilização pública era longo e demandava tempo. Em ambos os casos, tem-se o apagamento de fronteiras e a aproximação de vida e obra que, nem sempre garante uma plena apreciação da segunda.

Embora uma obra literária exerça força estética independente de seu criador e de seus escritos confessionais, a obra de Katherine Mansfield, em especial, carrega elementos autobiográficos significativos, dialogando, em distintos níveis de distanciamento, com cartas destinadas a seus amigos íntimos e com fatos e anseios pessoais narrados em seu diário. A satisfação em trabalhar pela literatura e o desejo de retratar a natureza humana como premissa da sociedade surgem em seus escritos confessionais e refletem em narrativas ficcionais constituídas de sensibilidade e esmero artísticos. Sobre os escritos confessionais de Mansfield, John Middleton Murry (1959, p. 71) afirma que:

*[...] her letters are essential to a real understanding of her work. They form a single whole with her stories: one naturally fulfills and completes the other. Indeed, there were moments when it seemed to me that her letters more completely expressed the nature of her genius than even the most remarkable of her stories*¹⁸ [...].

¹⁸ [...] suas cartas são essenciais para uma real compreensão de seu trabalho. Elas formam um todo único com suas histórias: um naturalmente preenche e completa o outro. Na verdade, houve momentos em que me pareceu que suas cartas expressavam mais plenamente a natureza de seu gênio do que a mais notável de suas histórias [...].

Tais escritos foram publicados postumamente a pedido de Katherine Mansfield pelo marido da contista, John Middleton Murry. A primeira obra contendo seus escritos pessoais foi **Journal of Katherine Mansfield** (1927). Alguns anos depois, Murry organizou uma edição mais completa com textos inéditos, denominada **The Scrapbook of Katherine Mansfield** (1939). Contudo, a maioria da obra confessional da escritora não estava presente nas edições referidas e, dessa forma, em 1954, Murry publicou **Journal of Katherine Mansfield: Definitive Edition**, que abarcava tanto as edições de 1927 e 1939, quanto uma coletânea de cartas, resenhas de livros e duas coleções póstumas da obra ficcional. No Brasil, Julieta Cupertino selecionou e traduziu trechos dos diários e cartas de Mansfield e publicou **Diário & Cartas** (1996) pela editora Revan. Além dos escritos confessionais de Mansfield, Murry também publicou artigos pessoais sobre seu relacionamento dele com ela, com discursos intimistas, sentimentalistas e, por vezes, nostálgicos. A obra **Katherine Mansfield and other Literary Studies** (1959) é uma dessas publicações que, apesar de não abordar unicamente a escritora neozelandesa, apresenta-a de maneira idealizada, ou ainda, nas palavras de Sydney Janet Kaplan (1991, p. 4), “falsa como retrato de uma mulher real”.

Registrando seus primeiros textos aos quinze anos de idade, a poética e minuciosa Kathleen apresenta-se amante da vasta natureza de seu país natal e, por outro lado, entediada com a família. De fato, a vida provinciana em Wellington não lhe agradava a princípio, bem como o conservadorismo inerente das cidades pequenas e das famílias tradicionais. Em seu diário, descrevendo passeios rurais, ela manifesta certa aversão à família e exprime o tédio por estar em uma cidade e um país que não lhe ofereceriam nada profissionalmente promissor, como no trecho de outubro de 1907: “Maldita seja a minha família! Meu Deus, como eles são aborrecidos! Eu os detesto profundamente. Por certo não ficarei aqui por muito tempo mais. Graças a Deus por isso!” (MANSFIELD, 1996, p. 19). Mansfield via no deslocamento espacial a sua oportunidade para pôr em prática reflexões ousadas acerca da mulher e seu tempo.

À frente de seu tempo, Mansfield vislumbrava as mulheres conquistando seu devido espaço cultural e já almejava a responsabilidade social embutida na carreira

literária. Com apenas vinte anos de idade, Katherine Mansfield já demonstra extrema maturidade literária e social, especificamente com relação ao papel das mulheres de sua época, como podemos mencionar o trecho do diário em que ela antecipa evoluções feministas após ler **Come and find me**, de Elizabeth Robins:

Sinto que agora realmente posso imaginar do que as mulheres serão capazes, no futuro. Até agora não tiveram sua oportunidade. Falar de nossos dias iluminados, de nosso país emancipado – pura tolice! Estamos firmemente presas com grilhões de escravidão que nós mesmas modelamos. Sim, agora percebo que nós os fizemos e temos de tirá-los [...]. Para tecer a intrincada tapeçaria de nossa vida é preciso usar fios de muitas meadas que se harmonizem – e compreender que deve existir harmonia. Não necessariamente criar os carneiros, pentear a lã, tingi-la e marcá-la – mas prazerosamente apossar-se de tudo o que está pronto e, com esse tempo poupado, ir muito mais longe. Independência, determinação, propósito firme e o dom da compreensão, clarividência – eis o indispensável [...]. Aqui está um pequeno sumário do que eu necessito – poder, saúde e liberdade [...]" (MANSFIELD, 1996, p. 30 – 31).

Segundo a escritora, a condição da mulher de sua época foi construída pela própria mulher e os artifícios para que tal trajetória converta seu sentido, em busca de direito civis e políticos igualitários na prática social, advêm do momento presente como possibilidade de autoconhecimento e independência. Suas ideias e atitudes à frente de seu tempo transpareceram em sua obra literária, cujos contos apresentam mulheres paradoxalmente vítimas e líderes, com ampla bagagem sensitiva, e homens dominados e superficiais. Ainda que demonstrasse fortaleza como mulher independente e com ideais de ruptura, Mansfield mostrava-se frágil e carente, não obtendo êxito em seus relacionamentos amorosos.

Poder, saúde e liberdade representariam os itens de ruptura da mulher para com a sociedade patriarcal que imperava no início do século XX. Ao deparar-se com a rigidez dos costumes vitorianos no Reino Unido, Mansfield convenceu-se de seu papel performativo perante um cenário moralista, moldado à hegemonia masculina e, interligando preocupação temática e formal, dedicou-se à escritura ficcional e confessional como forma de veiculação indiretamente feminista. O objetivo daquela geração de Mansfield – não apenas de mulheres, mas também de homens engajados na recriação de uma nova conceituação artística – era despertar a

sociedade da prisão imposta pelos regimentos morais, afirmando que a integridade humana constrói-se a partir da “felicidade e libertação” (MANSFIELD, 1996, p. 31).

Em meio a essa geração de artistas, destacavam-se os romancistas Aldous Huxley e D. H. Lawrence, o poeta T. S. Eliot, o filósofo e matemático Bertrand Russell, entre outros, com os quais Mansfield e Murry trocavam experiências literárias e perspectivas artísticas. Ainda que Mansfield mantivesse certa distância de Bloomsbury, o que lhe atraía a este, segundo Kaplan (1991, p. 12), era a “sensação de segurança” que ela via na vida dos integrantes, ou seja, a estabilidade ideológica, a propulsão desconstrutivista e, até mesmo, a livre expressão de gênero do grupo, de certa forma, envolveram-na em termos literários – com relação à representação do gênero e a indícios pós-impressionistas em sua obra – e pessoais – com relação à inclinação para a vida boêmia.

O contato com diversos círculos acadêmicos possibilitou o crescimento literário e o aperfeiçoamento estilístico da autora, inserindo-a definitivamente no rol dos renomados contistas da língua inglesa. Entre diálogos e tratos literários, o convívio de Mansfield com seus contemporâneos também surge em meio aos seus escritos confessionais de forma intimista e singular. Nesses fragmentos do diário, podemos pinçar uma das realidades de Mansfield a fim de encaixar uma peça do seu quebra-cabeça de máscaras.

Um de seus contatos eram D. H. Lawrence e sua esposa Frida, com os quais Katherine Mansfield tinha mais intimidade pelo fato de serem vizinhos. As visitas constantes proporcionavam confidências entre os casais, a ponto de Mansfield presenciar uma briga violenta de casal e narrar em uma de suas cartas de maio de 1916:

De repente, Lawrence apareceu e, de uma forma horrível, jogou-se sobre ela. Começaram a gritar e lutar. Ele batia – batia para matar – na cabeça, no rosto e no peito, e puxava-lhe os cabelos, gritando o tempo todo. Por fim, irromperam cozinha adentro e ficaram rodeando a mesa. Nunca esquecerei a aparência de L. Estava branco, quase verde, e golpeava e espancava a mulher grande e balofa [...] (MANSFIELD, 1996, p. 74).

A relação entre os escritores permitia a visualização de tais cenas íntimas que provocavam espanto em Mansfield. Espanto por ter que presenciar uma violência

gratuita de um homem contra uma mulher e por saber que Lawrence tratava a esposa daquela forma, e espanto também por ver que, um quarto de hora depois, o casal conversava normalmente sobre queijos. Se, por um lado, Mansfield irritava-se com Lawrence por este protagonizar cenas como aquela, por outro lado, ela considerava Frieda maçante, mentirosa, dominadora, e, de certa forma, culpada pelo comportamento agressivo do marido. Tais acontecimentos eram observados por Mansfield e, até mesmo, serviam como base moral para a criação de homens e mulheres ficcionais em suas histórias dotadas de verdadeiras análises comportamentais.

Além do casal Lawrence, Virginia Woolf e seu marido Leonard também eram amigos íntimos de Mansfield. O casal Woolf foi responsável pela expressão de Mansfield no meio literário, uma vez que publicou sua primeira obra literária de valor estético, teor autobiográfico e reconhecimento no meio acadêmico, “*Prelude*”, pela *Hogarth Press*, em julho de 1918.

Atirei o meu querido aos Wolves¹⁹ [Leonard e Virginia Woolf, que estavam publicando *Prelude*], que o devoraram – e me serviram tantos elogios em uma tigela dourada que não pude deixar de me sentir feliz. Absolutamente não esperava que eles gostassem e ainda estou espantada (MANSFIELD, 1996, p. 80).

A relação entre Mansfield e Woolf transitava entre o campo profissional e pessoal, devido à participação de ambas no Grupo de Bloomsbury. Elas trocavam confidências acerca de seus processos de criação e da prática do ideal andrógino na literatura universal, o qual não foi bem recebido na época. Segundo Mansfield, Woolf era a única do grupo que levava “realmente a sério a tarefa de escrever” (MANSFIELD, 1996, p. 107) e possuía os elementos essenciais para a sustentação da literatura de autoria feminina no mundo masculino. Contudo, era Mansfield que se mostrava além de seu tempo e mais madura profissionalmente do que Woolf.

A crítica feminista dedicou mais atenção à produção literária e à vida pessoal de Virginia Woolf talvez pelo número vasto de publicações e maior participação nas causas feministas. Katherine Mansfield, por outro lado, não era tão mencionada pela

¹⁹ Nessa passagem do seu diário, Katherine Mansfield faz um trocadilho com a palavra “*Wolves*”, uma vez que esta faz referência ao casal Woolf, além de significar “lobos”. Ao atirar “*Prelude*” “aos lobos”, Mansfield sugere a atmosfera conflituosa e competitiva que havia entre ela e Virginia Woolf.

crítica, embora tenha antecipado técnicas estilísticas que inovaram o gênero conto. Tais inovações incluem a prosa poética, a ênfase no diálogo psicológico e, inclusive, o fluxo de consciência na ficção, cuja concepção é atribuída à Woolf. Segundo Sydney Janet Kaplan (1991, p. 3), as técnicas mansfieldianas de composição literária foram assimiladas, inconscientemente, por escritores e leitores de sua época e sua obra começou a adquirir seguidores, reputação crítica e proporções editoriais compensadoras a partir da década de 30, após sua morte. Nas décadas seguintes, alguns de seus contos foram incluídos nas principais antologias das universidades britânicas e sua obra cativou leitores na França, onde a autora passou seus últimos anos.

A troca de experiências estilísticas entre Mansfield e Woolf contribuiu para o amadurecimento profissional de ambas, pois, à medida que a primeira mostrava-se à frente no trato para com a criação literária e inovação artística, a segunda estava imersa no contexto ideológico do feminismo desconstrutivista. Tal amizade gerou a aglutinação de formas, estilos, ideias e temas dotados de simultâneo talento literário e engajamento político. Assim como Woolf assumiu que invejava Mansfield quanto à sua maestria artística presente, especialmente, no conto “*Bliss*”, da mesma forma, Mansfield reconhecia o talento profissional da amiga quando lhe escreve uma carta em abril de 1919.

Virginia, li seu artigo na *Modern Novels*. Você escreve tão exasperadamente bem, tão diabolicamente bem. Mas sem dúvida preciso vê-la logo. Quero conversar sobre tanta coisa... o seu quarto com duas janelas largas – eu adoraria estar lá agora [...]. (MANSFIELD, 1996, p. 130 – 131).

Todavia, em uma carta a Murry, em novembro do mesmo ano, Mansfield demonstra sentimento de inveja por Woolf, que tinha um espaço para escrever e o apoio do marido.

[...] Será que vamos continuar fazendo isso? Não é de forma nenhuma uma vida de casados. Como invejo Virginia; não admira que ela possa escrever. Há sempre no que ela escreve uma liberdade, uma tranquilidade, como se estivesse em paz – um teto em cima, seus pertences em redor, seu homem ao alcance da voz. Boge, o que eu fiz para ter todas as desvantagens – e mais uma moléstia e uma inimiga [...]? (MANSFIELD, 1996, p. 155).

A aparente segurança que Mansfield demonstra em alguns trechos de seu diário e cartas é muitas vezes abalada por confissões como esta, em que se nota a paradoxal fragilidade e autonomia de uma mulher perante obstáculos profissionais e um relacionamento descompromissado. Há, neste fragmento, reflexos do contexto social de ambas, com a utópica perspectiva mansfieldiana de que Woolf desfrutava de um casamento bem sucedido e de uma carreira triunfante, quando, na verdade, vivia abalada por sérios transtornos psicológicos que atravancavam todos os setores da sua vida. O espaço físico para escrever, ao qual Mansfield refere-se como “um teto em cima”, abrange uma série de fatores sociais da mulher como escritora, e, posteriormente, torna-se um dos temas de **Um teto todo seu**. Sendo assim, pode-se dizer que as “desvantagens” que Mansfield dizia enfrentar não se referiam ao marido ausente, tampouco à doença que lhe dificultava a escrita, mas antes, à sociedade regida por hegemonias e hierarquias de gênero.

Como crítica literária, Mansfield lia obras de suas contemporâneas e redigia resenhas sobre estas. O romance **Night and Day** (1919), de Virginia Woolf, foi uma destas obras sobre as quais Mansfield manifestou opinião em seu diário, atacando o posicionamento da autora frente à realidade da mulher. Retratando frivolidades de uma família inglesa tradicional, **Night and Day** apresenta a figura feminina na aristocrática Londres do início do século XX, em uma paradoxal situação de comodidade e engajamento, e expõe o casamento e a independência como parâmetros diretamente opostos. Nessa fase, Woolf ainda escrevia conforme a tradição do romance inglês do século anterior, embora já indiciando ousadia ideológica. A falta de inovação estilística e a temática em parte conservadora de Woolf nessa obra específica revoltaram Katherine Mansfield que escreveu:

Estou trabalhando sobre o texto da Virginia. Não gosto dela, Boge. Na minha opinião, sua essência é uma mentira das grandes. A guerra nunca existiu; essa é a sua mensagem. Eu não quero (Deus não o permita) a mobilização e a violação da Bélgica, mas a novela não pode simplesmente omitir [...]. Há uma cena frívola no livro de Virginia, onde uma encantadora e jovem criatura, numa luminosa atitude fantástica, toca flauta: isso positivamente me aterroriza – perceber essa completa frieza e indiferença. (MANSFIELD, 1996, p. 144 – 145)

O que indignou Katherine Mansfield foi a dissociação entre obra literária e contexto social, uma vez que aquelas primeiras décadas do século XX representaram o ponto de conversão no modo de conceber a arte e a vida. Nessa mesma carta, Mansfield menciona Jane Austen e seu romance **Northanger Abbey**, publicado em 1817, um século antes de **Night and Day**. Ela afirma que uma obra de arte deveria refletir ideologias e princípios de seu contexto social e, por isso, Jane Austen nunca poderia escrever tal romance no século XX, pois destoaria totalmente dos ideais e conceitos literários em voga. Em defesa da arte como porta-voz social, Mansfield conclui a carta com os seguintes termos: “Nós temos que nos bater em defesa de nossas opiniões, mesmo correndo o risco de sermos abatidos por causa delas” (MANSFIELD, 1996, p. 145). Em virtude dessa declaração, o relacionamento entre Mansfield e Woolf ficou desestruturado.

Não obstante essa troca de farpas e elogios, a presença de Woolf na vida profissional de Mansfield foi significativa, já que a publicação e divulgação de “*Prelude*” representou o primeiro passo da autora neozelandesa nos círculos artísticos da época. “*Prelude*” é um conto significativo na vida profissional e pessoal de Mansfield, uma vez que interliga elementos autobiográficos e caracteriza a coletânea na qual está inserido. Após a morte do irmão, a autora pretende escrever uma “prosa especial” em sua homenagem, com recursos estilísticos que margeassem tanto a prosa linear quanto a poesia circular.

Trata-se da narrativa mais longa de **Bliss & other stories**, contendo doze seções com alternâncias de perspectivas entre o infantil imaginativo e adulto existencial. Estudiosos apontam similaridades entre tal narrativa e o romance **To the lighthouse** (1927) de Virginia Woolf, afirmando que a primeira teria servido de modelo para o segundo, no que se refere ao cenário doméstico, ao uso da casa como estrutura psíquica e à composição familiar.

Tendo em vista o processo de criação do conto em questão, “*Prelude*” representou uma espécie de movimento catártico da escritora, ou seja, escrevendo uma narrativa de tom memorialista, Mansfield encontraria a cura dos males físicos e psicológicos ocasionados pela perda. Retornando à sua antiga casa por meio da literatura, a autora tem a intenção de resgatar elementos de um espaço onde crianças divertiam-se alheias dos possíveis problemas. Para Mansfield, “*Prelude*” é

uma “dívida sagrada”, isto é, aborda um lugar especial que lhe proporcionou as bases para a formação da sua personalidade e para seu crescimento pessoal.

O que é, realmente, que desejo escrever? Eu me pergunto: sou agora menos escritora do que costumava ser? A necessidade de escrever é agora menos urgente? Ainda me parece natural buscar essa forma de expressão? A linguagem a terá preenchido? Eu pretendo algo mais que relatar, lembrar, encorajar-me? [...] Agora, agora quero escrever as recordações de meu país natal até que o estoque se acabe. Não apenas por ser uma ‘dívida sagrada’ que saldo com meu país, por termos nascido lá, meu irmão e eu, mas também porque em meus pensamentos caminhamos os dois por todos aqueles lugares lembrados. Nunca me sinto longe deles. Desejo ardentemente recriá-los ao escrever. Ah, as pessoas – as pessoas que amamos, lá – sobre elas também quero escrever” (MANSFIELD, 1996, p. 60 – 61).

Essa dívida sagrada com seu país requeria uma forma literária peculiar e especial, já que a recriação dos elementos da infância era a sua maneira de reavivar a figura do irmão. Conteúdo e forma deveriam coincidir esteticamente a fim de ressaltar a preciosidade do primeiro por meio da unicidade do segundo. Refletindo sobre o tema em seu diário, Katherine Mansfield disserta acerca do processo de criação dessa nova modalidade de gênero textual – a prosa poética – e seu desejo em publicar suas anotações.

Mas quero escrever, sobretudo eu quero escrever uma espécie de longa elegia para você. Talvez não em poesia. Nem em prosa, talvez. Quase com certeza num tipo de prosa especial. E, por fim, quero manter caderno de notas para ser publicado algum dia. Só isso. Nem novelas, nem histórias de problemas, nada que não seja simples e transparente (MANSFIELD, 1996, p. 62).

Perfeccionista e autocrítica, Mansfield mensurava cada palavra na narrativa, alegando que a troca de uma por outra nunca resultaria em uma equivalência de sentido. Ao reler “*Prelude*”, a autora expressa sua ansiedade com relação à recepção do conto por parte da crítica, colocando-se como leitora de sua própria produção literária. Dotado de lirismo e sensibilidade típicos de um relato nostálgico, “*Prelude*” reunia motivos infantis que provocaram estranheza na autora:

Reli algumas das suas páginas e quase não o reconheci. Tudo parece tão “era uma vez”! Mas, segundo algumas notas que estão sendo publicadas por aí, o livro ficará pronto em junho. Creio que os chamados intelectuais não chegarão a odiá-lo. Pensarão, na certa, que se trata de uma nova cartilha para leitores infantis. Deixemos que fiquem pensando” (MANSFIELD, 1996, p. 108).

Texto ficcional e literatura de confissão estão intimamente relacionados em Katherine Mansfield, à medida que o trabalho literário era considerado, por vezes, o seu desabafo pessoal. Em tempos de solidão, em Londres, a autora narrava em diário e cartas a condição de exilada e abandonada pelo marido Murry que não lhe dispensava as atenções adequadas não obstante sua saúde debilitada. Nessa época, surgiu o conto “*The Exile*”, cuja história baseava-se em um casal com divergências conjugais.

Elaborei mentalmente *The Exile* [mais tarde, intitulado *The man without a temperament*]. Aterradora noite de angústia, em que cheguei à conclusão de que J. não tinha mais necessidade de nosso amor (MANSFIELD, 1996, p. 164).

A vida servia-lhe de maior inspiração à composição de temas cotidianos e personalidades complexas. Episódios pessoais isolados ou verdades coletivas são ilustrados em suas histórias de forma a retratar a natureza das relações humanas e as máscaras sobrepostas. Em uma de suas cartas a Murry, a autora o adverte: “não tire a máscara antes de estar certo de que há outra por baixo, tão terrível quanto a primeira, sem deixar, no entanto, de ser sempre uma máscara” (MANSFIELD, 1996, p. 77). Nunca mostrar-se sem uma máscara indica a arte da camuflagem que a vida literária lhe assegurava em todos os ambientes. A máscara é capaz de ocultar identidades e transformar quem a usa, tornando-se um artifício conveniente àquele, cujo talento é recriar a vida.

Segundo Mansfield, recriar a vida na arte exigiria técnicas estilísticas específicas e entrega de si mesmo ao processo criativo a fim de que a representação do Outro seja absoluta. O ato de “ser todo em cada coisa”, conforme o verso de Pessoa (1981), abreviaria Mansfield na arte da elaboração artística e do fazer literário, já que se tornar a “coisa” representada consistiria seu principal

objetivo ao escrever ficção. Nesse sentido, a concepção bakhtiniana de exotopia, que será mencionada nos próximos tópicos deste trabalho, fundamenta nossa análise dos contos mansfieldianos, observando o modo com que a autora lida com a alteridade e a representa literariamente. Exemplificando o caráter metamorfoseante desse processo figurativo, a autora transporta-se para outro ambiente, mesclando a técnica apresentada com o modo de formar.

Quando escrevo sobre patos, juro que sou um pato branco de olhos redondos, flutuando em um pequeno lago franjado de bolhas amarelas e dando ocasionais arremessadas contra outro pato de olhos redondos que boia mais abaixo. (MANSFIELD, 1996, p. 79)

Nada melhor do que se transformar em pato para vivenciar as suas experiências e observar o mundo sob a sua perspectiva. Mansfield apresenta o método de um processo criativo, construindo cenários e pontos de vista peculiares àquele sujeito e clarificando metamorfoses escusas que só a arte é capaz de proporcionar. A autora escreve que há uma “linha divisória” entre criador e criatura, entre o “eu” e o Outro, entre o artista e a “coisa” representada. Nesse sentido, a função primordial do criador, do “eu”, do artista e, portanto de qualquer elemento no caráter de espectador e desconstrutor, é romper os limites dessa linha e homogeneizar os universos, até que as regiões fronteiriças dissipem-se.

Desculpe-me, mas essa é a razão pela qual acredito na técnica, também. Você me perguntou se eu acredito. Não vejo como a arte poderá dar esse salto divino para dentro da linha divisória das coisas, se não passou pelo processo de experimentar, de se tornar essas coisas antes de recriá-las. (MANFIELD, 1996, p. 80).

A representação artística, portanto, ocorre nessa linha tênue em graus distintos de distanciamento e aproximação, ou seja, reconhecer a diferença pressupõe aproximar pontos de vista até que se transformem em um ser único. Aqui, Katherine Mansfield sintetiza o pensamento que norteia este trabalho e fornece as bases para a formulação de nossa tese principal, que diz respeito à alteridade como base exotópica de representação do Outro para completá-lo sem rótulos sociais. Se

criar significa considerar o Outro como extensão de si próprio e assumir suas perspectivas de maneira a compreendê-lo e completá-lo, desconstruir a noção de gênero na literatura pressupõe resgatar modelos sociais objetivamente construídos e analisá-los em sua subjetividade, discernindo “ser no mundo” de “estar no mundo”.

Entre a alegria em exercer seu trabalho e a angústia por sentir-se solitária e doente, Katherine Mansfield encerrou atividades literárias ficcionais e confessionais no momento em que a doença já lhe impossibilitava a escrita. Tendo consciência de sua morte próxima, a autora declara em suas cartas seu desejo de que tais escritos confessionais fossem publicados, a fim de que seus leitores tivessem conhecimento de seu “estranho propósito” ou ainda de que algo pudesse ser revelado. Em outro momento, Mansfield declara ter desistido de manter um diário, uma vez que o ato de narrar sua própria vida requer o distanciamento espaço/temporal de transformar-se em sujeito de sua própria história e, portanto, “dizer a verdade”. O que representaria a verdade senão uma imagem construída e modificada sob os moldes da consciência? Sendo assim, entre o eu histórico e o eu literário, existem espaços a serem preenchidos por verdades que, inventadas ou não, pavimentam uma trajetória.

2.2. **Bliss & other stories: homens e mulheres em evasão**

Narrativas curtas, em sua maioria, porém com densa abordagem temática e simbólica estão na coletânea **Bliss & other stories**, segunda obra publicada de Katherine Mansfield. Seus quatorze contos apresentam linearidade temática com personagens femininas em confronto com o universo público tipicamente masculino e personagens dispostos em casais, ora enfrentando problemas de relacionamento conjugal, ora trazendo questões de (in)compatibilidade de gêneros no espaço social. Embora apresentem histórias banais acerca da realidade cotidiana, as narrativas trazem ricas descrições de pormenores e personagens com profundidade psicológica capazes de transcender o nível da trivialidade e da ficção.

Todas as histórias de **Bliss & other stories** são narradas *in media res*, isto é, iniciam-se no meio de um acontecimento, sem a prévia apresentação das personagens e suas ações. A omissão de fatos anteriores ao início da história possibilita o recorte brusco da cena e a captura de um momento único em que o leitor é introduzido sem sobreaviso. Tal recurso narrativo reforça o tom trivial das histórias e acentua o caráter subjetivo da obra, uma vez que propicia o andamento natural de uma cena sob a ótica impressionista. Dessa maneira, Mansfield dá voz a sujeitos homens e mulheres que captam o imperceptível das relações humanas à medida que são completados pela simbologia dos componentes narrativos.

Temos, na obra ficcional de Mansfield, a paradoxal combinação ético-estética do trivial e do sublime com toques sutis de elementos autobiográficos. A arte de se reinventar a cada conto e, por conseguinte, a cada elemento de composição de personagem, cenário, tom, dentre outros, caracteriza a eterna presença da obra mansfieldiana em distintas gerações e vertentes ideológicas. A fronteira que poderia segregar o trivial do sublime apaga-se a partir do momento em que o leitor, desconstrutor de imagens e reconstrutor de ideias, assume essa espécie de contrato interpretativo. Se, de acordo com Eco (2001, p. 33), a arte é “um modo de estruturar certo material” e que, por meio desse modo de estruturar e formar, ela dirige seu discurso sobre o mundo, as narrativas de **Bliss & other stories** reiteram aspectos da vida e da tradição à medida que, a cada leitura e leitor, vidas, tradições e hipóteses novos renasçam em um mesmo conto.

A fim de analisar a coletânea em sua totalidade, pontuando os tópicos que dão origem à nossa tese principal, faz-se necessário ponderar a ordem temática e o modo de formar de cada conto individualmente. Com histórias que margeiam o universo feminino e trazem à tona o papel da mulher na sociedade na virada de um século decisivo ao equilíbrio da gangorra de gênero, **Bliss & other stories** aborda, concomitantemente, questões datadas e universais das relações de gênero e do que é ser homem e ser mulher. Sydney Janet Kaplan (1991, p. 16) destaca a sutil manifestação feminista nos contos de Mansfield e a busca por transformar visões categorizadas de gênero e sexualidade engendradas ao binômio sexo/comportamento.

In her fiction, one can find a feminist critique of women's historical situation. Her fiction also reveals anxiety over changing views of

*women's sexuality (that is, the loss of more "innocent" notions of romantic friendships, the increasing tendency to interpret sexual identity in medical and/or psychological terms).*²⁰

Embora Mansfield declare, em carta a Murry, que antes de ser mulher, ela era escritora (O'SULLIVAN, 1996), um sutil engajamento feminista e social está presente em suas narrativas e escritos confessionais, tornando sua obra um legado ideológico memorialístico acerca da questão de gênero e do feminismo. O século XIX foi o século de transição das noções "inocentes" para as noções baseadas no advento das ciências puras e psicológicas, como afirmamos no primeiro capítulo deste trabalho. O que Kaplan aponta como noções "inocentes" é a segregação dos conceitos de sexo, gênero e sexualidade, cujos pressupostos estavam na observação do coletivo e uniforme.

Nas histórias mansfieldianas, as distâncias anulam-se e autora-criadora e protagonista passam a ser um só, compondo um todo de densidade psicológica. Aproximando-se de seus protagonistas com a técnica da narrativa não linear, a autora representa o fluxo de consciência e capta o oculto e o inexplorado daquelas identidades em constante construção e desconstrução. Assim, é por meio da representação do fluxo de consciência de personagens fictícios que a literatura abrange pessoas reais com processos psicológicos peculiares em contextos concretos.

Ideologias transmitidas por meio do método literário e dos recursos estilísticos do modernismo sintetizam **Bliss & other stories** e fazem de Mansfield uma jovem escritora com ousadia técnica e ideias arrojadas. Kaplan (1991, p. 17) declara que a autora neozelandesa "criou uma nova estrutura para a ficção", fundindo experimentos técnicos – tais como simbolismo, impressionismo, monólogo interior, fluxo de consciência, efeitos visuais cinematográficos – com temas feministas, protesto e autoafirmação.

Entre tais fusões, podemos destacar o impressionismo literário tão presente em suas narrativas. Em contato com Bloomsbury e com o advento do pós-impressionismo em Londres por meio de Roger Fry, Mansfield embarcou nessa nova

²⁰ "Em sua ficção, é possível encontrar uma crítica feminista da situação histórica das mulheres. Sua ficção também revela ansiedade por mudança de opinião sobre a sexualidade das mulheres (ou seja, a perda das noções 'inocentes' de amigas românticas, a crescente tendência a interpretar a identidade sexual em termos médicos e/ou psicológicos)".

onda criativa da desconstrução, utilizando o impressionismo literário como uma de suas técnicas. Com estilo e ritmo narrativo peculiares, a autora fez do cotidiano algo sublime, agregando, à narrativa linear, pinceladas impressionistas. Assim como Woolf, Mansfield agregou a técnica impressionista à sua obra, criando o efeito da dubiedade, da incerteza, da subjetividade. Melissa Reimer (2010, p. 36) aponta algumas características estilísticas do impressionismo literário que se reiteram na obra mansfieldiana, tais como o retrato de cenas cotidianas, o destaque aos detalhes, o uso de imagens rebuscadas que oferecem impressões das personagens e dos ambientes, a preocupação com as cores, a alternância de perspectivas múltiplas e subjetivas, entre outras.

Ainda que o nosso foco principal não seja o impressionismo literário na obra mansfieldiana, ressaltamos que tais técnicas estilísticas colaboram para a desconstrução da noção de gênero e criam o senso de ambiguidade e imprecisão no leitor, visto que camuflam identidades, gêneros, comportamentos, sexos, afetividades e sexualidades. O rebuscamento de suas imagens narrativas está intrinsecamente relacionado ao processo de desconstrução, pois, à medida que a autora pincela impressões de pessoas e lugares, ela abstém-se de categorias, imagens e comportamentos previamente construídos para, enfim, permitir que o leitor (des)construa aquilo que lhe foi apresentado. Assim, em **Bliss & other stories**, Mansfield apresenta origens e hierarquias socialmente construídas e sugere modificações, por meio da desconstrução.

Nesse sentido, vale especificar quatro tipos de abordagens de relacionamento entre os gêneros, propostas por Mansfield que são: histórias, cujas protagonistas são mulheres; histórias, cuja ênfase dá-se na cooperação/oposição entre homens e mulheres; histórias, cujas protagonistas são homens; e histórias, em que há alternância de domínio entre homens e mulheres. Vejamos, primeiramente, os contos em que a mulher é a protagonista e é focalizada independentemente de uma figura masculina, que são a jovem Matilda de *"The wind blows"*, Miss Ada Moss de *"Pictures"*, a anônima de *"The Little Governess"* e Monica Tyrell de *"Revelations"*. Idades e fases distintas de mulheres em busca da voz social ou apenas do reconhecimento de sua individualidade em meio à opressão masculina compõem tal quarteto mansfieldiano. Apesar da aparente independência da mulher perante os

homens sugerida em tais narrativas, o narrador suscita desfechos inversos quando a aproximação delas aos personagens masculinos torna-se inevitável.

“*The wind blows*” introduz Matilda, uma jovem menina sonhadora que, em uma manhã, acorda assustada pelos ruídos produzidos pelo vento. Na aula de piano, Matilda mede cada gesto e palavra do seu professor com admiração, dizendo que “*his voice is far, far too kind*”. A descrição da aula de piano é interrompida e a história desloca-se no tempo e no espaço, focalizando Matilda novamente em seu quarto prestes a sair com seu irmão para um passeio de barco em alto mar. O corte narrativo dá-se naturalmente indiciando sequência de fatos, uma vez que os verbos dos dois segmentos estão no tempo presente. Assim como a transição de cenas, a transição das fases de Matilda mostra-se natural e repentina, saltando da infância para a vida adulta em apenas um sopro de vento.

A imaginação, o discurso memorialístico, o resgate da infância são alguns dos temas de “*The wind blows*”, tangenciados pela emergência da feminilidade e a construção da identidade. As vozes de Matilda e do narrador interceptam-se, agregando a suposta realidade de uma aula de piano e a fantasia de uma viagem em alto mar, ambos sob os ruídos e movimentos provocados pelo vento ininterrupto. Esse limite entre real e imaginário marca o despertar de Matilda não apenas para o erotismo e a sensualidade femininos, bem como para a responsabilidade e a maturidade da vida adulta. Esse e outros contos pertencentes à coletânea **Bliss & other stories** ilustram o movimento catártico da autora em resposta à morte do irmão e ao rompimento brusco com os laços familiares ao deixar a Nova Zelândia. Embarcar com o irmão sem um destino preciso sugere essa mudança de atmosferas psicológica e física como no desfecho aberto do conto: “*Goodbye, little island, goodbye*” (MANSFIELD, 1998, p. 82).

Miss Ada Moss, de “*Pictures*”, por sua vez, é uma mulher madura que está desempregada e necessita trabalhar, já que é a única responsável pelas despesas domésticas e pelo seu sustento básico. O conto narra a rotina de insucessos dessa atriz e cantora contralto à procura de um trabalho pelas agências de talentos. À medida que a protagonista parte para mais uma tentativa de emprego e, por conseguinte, para um lugar na sociedade capitalista, o narrador apresenta ao leitor duas ou mais “Adas Mosses” distintas umas das outras, como uma sobreposição de imagens capturadas por uma câmera ou retratadas por um artista, compondo,

assim, as *pictures*. Tal efeito narrativo é obtido por meio da oscilação dos pontos de vista e da simbologia do espelho que reflete, não só a imagem externa, como também o subconsciente das personagens.

Ao sair de sua casa, a outrora insegura Ada Moss transforma-se em uma “*stout lady*”, canta em voz contralto um verso de uma canção e é encarada pela “*person in the glass*” que a impulsiona a ganhar o espaço público. No entanto, Miss Moss recebe uma sequência de respostas negativas ao longo do caminho até que um “*stout gentleman*” aborda-a em um café e oferece-lhe uma bebida. Ao ser questionada se ele deve segui-la ou o contrário, a protagonista decide acompanhar o desconhecido para um lugar não mencionado, finalizando a narrativa com a frase “*I’ll come with you, if it’s all the same*” (MANSFIELD, 1998, p. 96).

Com esse desfecho, Mansfield reafirma e critica a condição da mulher parasita e dependente do homem, por meio da associação com o sobrenome da protagonista. *Moss*, que em português significa “musgo”, completa a personalidade dessa mulher vitimizada pela sociedade patriarcal e, concomitantemente, culpada por isso. O musgo é uma planta briófito, que não possui flores, habita em regiões úmidas e sombrias e cresce desordenadamente em paredes úmidas, barrancos, rochas, vasos de planta, etc. Assim como o seu nome sugere, Ada Moss permanece na sombra, não somente dos espetáculos noturnos, mas também do destaque da vida pública e da independência financeira. No momento que ela tem a oportunidade de desconstruir hegemonias, ela responde “*I’ll come with you*” ao *stout gentleman* e renega a chance de se responsabilizar pela trajetória dos gêneros, preferindo permanecer na sombria região do espaço privado.

Diferentemente da ingenuidade de Matilda e da resignação de Miss Ada Moss, a anônima de “*The Little Governess*” caminha de encontro ao padrão de feminilidade proposto pelo título. O conto introduz os obstáculos de uma governanta inglesa viajando sozinha para a Alemanha em meio a homens dominadores e rudes. Antes da viagem, a protagonista é alertada por uma senhora do Escritório de Governantas com algumas recomendações a fim de evitar situações típicas de mulheres sozinhas no universo masculino, tais como permanecer no compartimento “*Ladies Only*” para sua segurança pessoal, não sair de seu vagão, assegurar-se de trancar a porta do lavatório enquanto estiver nele, desconfiar de todos antes que lhes provem o contrário, etc. A conselheira ainda conclui dizendo: “*It sounds rather*

*hard but we've got to be women of the world, haven't we*²¹” (MANSFIELD, 1998, p. 135).

Ambas tinham consciência do contexto opressor em que as mulheres viviam e, em decorrência dessa hegemonia masculina no ambiente público, uma mulher viajando sozinha por países diferentes representava uma situação anormal e, de certa forma, desafiadora para os papéis sociais tradicionalmente construídos da época. Mesmo reconhecendo o desequilíbrio da balança dos gêneros, a pequena governanta assume sua condição de apenas viajante, ignorando o fato de ser mulher e de supostamente precisar de auxílio devido à sua fragilidade, como ela afirma em: *“I don't want a porter. I want to carry it myself”* e *“I can look after myself – of course I can”* (MANSFIELD, 1998, p. 136 – 137).

Em *“The Little Governess”*, Mansfield confronta a inocência com a sagacidade, uma vez que introduz a minoria inexperiente em meio à maioria versada nas artimanhas do poder, de modo que aquela tenta reverter a situação enquanto é consumida por esta. De acordo com Morrow, (1993, p. 67), à medida que a governanta é socialmente consumida pelos homens ao longo do caminho, ela consome os morangos que um senhor havia lhe dado no trem. A feminilidade representada pelos morangos é anulada no decorrer da noite, enquanto ela come as frutas, e a masculinidade, na presença do sol, desponta no dia seguinte como sempre foi: *“The sun came out, the pink clouds in the sky, the strawberry clouds, were eaten by the blue”* (MANSFIELD, 1998, p. 141). Luz e sombra alternam-se conforme as circunstâncias em que o feminino ou o masculino imperam, originando um ciclo de autoridades e, por conseguinte, uma alternância entre situações seguras e perigosas.

Completando esse quarteto feminino mansfieldiano, aparece a rica, porém, infeliz Monica Tyrell de *“Revelations”*. Desmotivada na vida e descontente no amor, Monica vai ao salão de beleza onde estão Madame e George, os únicos que a compreendem. Contudo, nesse dia especificamente, existe algo incomum no ambiente, pois seus cúmplices e confidentes não lhe dão a atenção costumeira. Sentindo-se desprezada e carente, ela decide deixar o lugar quando é surpreendida com a notícia de que a filha de George havia falecido naquela manhã. Em choque, Monica passa por uma floricultura e tem o desejo inesperado de enviar flores,

²¹ “Isso parece um tanto duro, mas temos de ser mulheres do mundo, não temos?” (MANSFIELD, K. **Felicidade**. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.).

porém, o taxista não atende sua solicitação de parada, levando-a diretamente ao seu destino final.

Monica Tyrell é uma mulher carente de trinta e três anos de idade que sofre dos nervos e, por isso, deposita a sua felicidade no outro e espera dele a resposta para os seus problemas pessoais. Com a notícia trágica, a protagonista dá-se conta de que sentimentos alheios são capazes de abalá-la, por mais egoísta que ela se mostre. Sua rotina vedada a impossibilita de enxergar os problemas dos amigos mais próximos e a mantém em um patamar superior e inatingível. Tal patamar é abalado no desfecho da narrativa quando ocorre a autêntica revelação de Monica Tyrell, ou seja, a compreensão de que sua vida fútil não significa nada diante do sofrimento do outro. Desvelando seu verdadeiro “interior feminino” por meio do choque de realidade, ela deixa de ser o centro das atenções e dá-se conta de que ser mulher é mais do que manter a imagem externa em um salão de beleza, é também lidar com a existência humana.

Contudo, os efeitos dessa revelação são breves, uma vez que Monica retorna a *Princes'*, o local de onde partiu, iniciando a restituição daquela rotina vedada. Embora a protagonista almeje ser “*free as a wind*”, as circunstâncias a trazem novamente para o espaço privado regido pelo seu psicológico abalado e pelo atribulado relacionamento com “Monsieur”. Nesse sentido, Mansfield retrata a mulher que busca sua liberdade nos âmbitos emocional, afetivo, social e cultural e que, no entanto, não possui o direito de personificar essa epifania momentânea devido à opressão patriarcal. De acordo com Patrick Morrow (1993, p. 69), cada elemento narrativo de “*Revelations*” foi cuidadosamente selecionado “a fim de fazer dela não apenas uma história, mas um apelo para a causa do oprimido”.

Tangenciando tais protagonistas, o vento é praticamente uma das personagens das narrativas, irrompendo o cenário com ação reveladora na história. Matilda é acordada pelo ruído produzido pelo vento que a acompanha ao longo do dia, enquanto Miss Ada Moss e a pequena governanta são golpeadas por um vento frio quando adentram no espaço público; e Monica Tyrell, por sua vez, deseja ser “livre como o vento” quando se depara com uma manhã de ventos bravios. De acordo com o **Dicionário de Símbolos** (2009, p. 935), o vento é símbolo de vaidade, de instabilidade e de inconstância, devido à sua agitação. Tendo em vista que não se pode vê-lo, mas somente sentir a sua passagem e seus efeitos, o vento

é instrumento da força divina, dá vida, castiga, ensina e é a representação do influxo espiritual de origem celeste.

Esse aspecto paradoxalmente destruidor e renovador do vento intensifica o sentido interpretativo das quatro protagonistas femininas elencadas. À medida que elas ingressam no espaço público e atingem a maturidade social e pessoal, os percalços da trajetória crescem, originando obstáculos cada vez mais intransponíveis para uma futura transição. Tanto para Matilda como para Monica Tyrell, o vento surge como um turbilhão de mudanças e um convite à liberdade relativa ao mundo adulto e ao reconhecimento da essência feminina, respectivamente. Destruindo o medo e a insegurança da infância e as amarras sociais do patriarcalismo, o vento renova as concepções tradicionais e promove a conversão de valores e identidades. Nesse sentido, tem-se o processo contínuo de construção, desconstrução e reconstrução de princípios, cujas origens permanecem tão instáveis quanto o vento.

Da mesma forma, Miss Ada Moss e a pequena governanta aventuram-se na vida pública, embaladas pelo vento frio que as impele à descoberta do novo e que, no entanto, as conduz ao clandestino e sigiloso universo primitivo novamente. A metáfora do vento representa esse ciclo de instabilidades da mulher vítima, cuja condição foi originada e pode ser modificada unicamente por ela mesma. Além disso, o caráter invisível, porém, intenso do vento faz referência ao contexto das protagonistas em questão, cuja atuação é considerada medíocre sob a hegemonia masculina e, no entanto, pode tornar-se ativa conforme as suas próprias escolhas ao longo da trajetória.

Tendo em vista a mulher isolada na condição de protagonista, vejamos, nesse momento, a construção das personagens dispostas em oposição/cooperação ao seu outro diferente e as maneiras pelas quais Mansfield representa mulheres e homens em diálogo. Iniciando a coletânea **Bliss & other stories**, "*Prelude*" é considerado uma obra prima mansfieldiana, pois diferencia-se das suas demais produções no que se refere à extensão e ao cruzamento de focos narrativos, reúne elementos intratextuais e extratextuais que caracterizam o estilo peculiar da autora, além de ter determinado o prestígio dela no mundo literário. "*Prelude*" introduz a família Burnell e sua mudança da cidade para a vida no campo sob várias perspectivas que transmitem distintos ângulos dessa transição.

Elementos autobiográficos são notados em *“Prelude”*, à medida que a inexperiente Kathleen Mansfield Beauchamp pode ser vislumbrada na pequena Kezia Burnell. Com uma mãe indiferente, um pai opressor e uma tia feminista, Kezia circula pelos ambientes da família com a ingenuidade infantil que relata sem condenações. Embora a família pareça ser unida e Kezia pareça ser amada pelos pais, o casal Linda e Stanley Burnell é modelo de instabilidade da gangorra dos gêneros e dos papéis sociais. A inexpressiva Linda almeja abandonar a casa e a família, enquanto o orgulhoso Stanley engrandece-se com seu físico exuberante e sua máscara de pai e marido provedor. As impressões narradas em *“Prelude”* compõem um discurso memorialístico mansfieldiano de reintegração familiar e de ruptura entre espaço público (cidade) e espaço privado (campo).

Mansfield concilia temas, em *“Prelude”*, que surgirão aleatoriamente nas histórias subsequentes, inaugurando a seleção de contos com sutil engajamento político e social. O casal Linda e Stanley Burnell sintetiza a concepção de que a opressão masculina e o patriarcalismo não são inerentes do homem e, por conseguinte, da sociedade, mas antes disso, são corolários de equivocados movimentos feministas e de mulheres que permitem tal dominação. Por meio da personagem Beryl Fairfield, Mansfield inicia a coletânea com esse embate feminino de permanência no universo privado ou conquista do universo público, considerando a vida no campo como um espaço de fronteira. Nesse sentido, a estética inconsciente de Katherine Mansfield faz com que os movimentos feministas radicais repensem suas estratégias políticas, evitando o confronto de gênero oposto e considerando a totalidade humana. Essa mensagem permeia outras histórias de **Bliss & other stories** e prepara a tese sobre a qual este trabalho baseia-se, ou seja, a desconstrução dos discursos moldados sobre a mulher e a desconstrução da noção de gênero. Com efeito, *“Prelude”* pode revelar uma escritora além de seu tempo que antecipa a chegada de teorias feministas e veicula um sermão às mulheres de sua época e das gerações futuras.

Diferentemente de *“Prelude”*, *“Je ne parle pas français”* traz um narrador homem em primeira pessoa e apresenta uma relação inusitada entre suas personagens, cuja temática não se repete nas demais histórias. Raoul Duquette é um jovem literato parisiense de vinte e seis anos de idade, cuja paixão é frequentar os cafés da cidade em busca de inspiração e indivíduos representativos para suas

obras. Em uma dessas visitas, ele encontra um pedaço de mata-borrão sobre a mesa com a frase que intitula o conto: “*Je ne parle pas français*”. A leitura da frase provoca uma série de sensações em Raoul, fazendo-o lembrar um episódio do passado, do qual participaram *Mouse* e *Dick Harmon*. A partir desse momento, o leitor tem acesso à mente perturbada e manipuladora de Raoul Duquette em prol da sua defesa com relação à formação de um triângulo amoroso e a uma suposta traição.

Em “*Je ne parle pas français*”, Mansfield constrói armadilhas discursivas a fim de sugerir a relação homossexual entre Raoul Duquette e Dick Harmon, inserindo a única personagem feminina como coadjuvante do trato entre os homens e real vítima da história. Seu nome sugestivo – *Mouse* – categoriza sua condição de presa de ambos e também do sistema cultural que a bane da comunicação linguística por não falar francês em Paris. O título previamente apresenta uma negação, uma impossibilidade, um bloqueio que, originado da personagem feminina, reforça a submissão e a dependência. Nesse conto, Mansfield aborda a questão da mulher marginalizada de maneira que a construção de um triângulo amoroso revele concepções acerca das relações de gênero que serão discutidas no capítulo seguinte deste trabalho.

A perspectiva do triângulo amoroso no trato com a questão do gênero também é tema do conto que intitula a coletânea, “*Bliss*”. Sensações de êxtase filtradas por meio da mente de uma mulher de trinta anos que se vê plenamente feliz e realizada em todos os setores de sua vida permeiam a narrativa com poeticidade e lirismo peculiares. Embora seja uma mulher adulta, Bertha Young está mais associada ao sentido do seu sobrenome (jovem, breve) e possui comportamentos infantis perante cenas corriqueiras do dia, como a disposição das almofadas no sofá, a fruteira combinando com o tapete da sala de jantar, a pereira florida no jardim, o toque frio da pele de Pearl Fulton, etc. *Estar* plenamente feliz e realizada, no entanto, não significa *ser* assim, já que Bertha desempenha um papel de esposa, mãe e amiga que a sociedade lhe impõe e que não lhe é natural.

Tendo em vista que a história é narrada sob a perspectiva de Bertha, seu marido Harry é descrito como um exemplo de coragem e paixão pela vida, pronto a “entrar em uma batalha mesmo que não exista nenhuma”. É com esse tom de êxtase, proveniente do estado de espírito da protagonista, que Harry molda-se ao

leitor e à própria Bertha velada por detrás de um mundo de fantasias. A admiração dela pelo marido e o sentimento de *bliss* extremo camuflam o verdadeiro cenário conjugal de ambos, podendo revelar uma felicidade superficial em detrimento de uma frustração profunda. A máscara da felicidade e da mulher primorosa vem abaixo no desfecho da narrativa quando Bertha percebe a traição do marido com Pearl Fulton e, portanto, a nulidade de seu disfarce resignante em forma de sentimento.

Repensando a questão comportamental de casais em desarmonia, “*Psychology*” consiste em uma observação minuciosa de um reencontro entre um homem e uma mulher anônimos, cujo relacionamento passado deixou adversidades pendentes. Emoções contidas, rancores ocultos e remorsos tardios são expostos por um narrador onisciente, cujo poder de penetração psicológica traz à tona processos mentais inacessíveis até mesmo aos próprios protagonistas. Entre jogos psicológicos e palavras não ditas, o casal anônimo evita a conciliação sem, todavia, deixar de desejá-la, mantendo um discurso limítrofe de perdão e consentimento. De acordo com Morrow (1993, p. 58), “a mulher dessa história pode facilmente ser Mansfield, pois ela decidiu expressar sua própria paixão e seus sentimentos verdadeiros mesmo que a sociedade a pressionasse a não fazê-lo”.

Indícios autobiográficos também podem ser pinçados no conto seguinte, “*The man without a temperament*”, em que o marido sente-se preso a um casamento com uma mulher doente. Aconselhada pelo médico a deixar Londres a fim de buscar um clima propício para sua recuperação, Mrs. Jinnie Salesby vê-se como um empecilho para Mr. Robert Salesby. Biógrafos de Mansfield, como Antony Alpers, apontam as semelhanças entre o protagonista e John Middleton Murry, declarando que “*The man without a temperament*” foi escrito no período em que Mansfield, debilitada fisicamente pela doença, padecia emocionalmente com a indiferença do marido.

Previamente chamado “*The Exile*”, o conto teve o título modificado com a sua publicação na coletânea **Bliss & other stories**. Com essa troca de títulos, Mansfield altera as perspectivas do que antes representava a imobilidade feminina para o que depois passa a ser responsabilidade masculina, fazendo do homem um réu em julgamento. Nesse sentido, a autora retrata a figura masculina com paradoxal compaixão e aversão, ou seja, ora o amor dela por ele compreende e perdoa

qualquer erro, ora o temperamento egoísta dele é o fundamento de todos os males dela.

Homens vaidosos e mulheres como apenas um reflexo do brilho masculino estão em “*Mr. Reginald Peacock’s Day*”, “*Sun and Moon*” e “*Feuille D’Album*”. O primeiro narra um dia banal do professor de canto Mr. Reginald Peacock e suas três alunas. Tomado pela vaidade e pelo egocentrismo, Mr. Peacock – que em português significa “pavão” – é descrito em seu porte atlético e perfeito e em seus gestos minuciosamente articulados como que em foco de uma câmera ou sob a mira de um teatro lotado. Além de o protagonista ser portador de um belo físico, ele possui nome e sobrenome, ao contrário da esposa, com a qual Reginald se arrependeu de ter se casado. Segundo ele, a esposa não é a mulher adequada para estar ao seu lado, já que ela mostra-se desinteressada pelos seus triunfos e pela sua carreira artística, enquanto “muitas mulheres teriam dado os olhos da cara para tomar o lugar dela” (MANSFIELD, s.d., p. 25).

A idolatria e admiração das alunas engrandecem o seu já elevado ego, reforçando o sentido do seu sobrenome simbólico. A futilidade da sua rotina faz dele um homem fraco e apático que necessita reforçar sua autoestima a todo o momento, reiterando o bordão “*Dear lady, I should be so charmed – so charmed!*”. Embora Mr. Peacock seja fraco e apático, o narrador onisciente em terceira pessoa, por meio do discurso indireto livre, apresenta um protagonista seguro de si mesmo e convencido daquilo que pensa e diz.

Ainda que personagem secundária e restrita aos afazeres domésticos, sua esposa anônima representa o lado real da história, ao contrário de seu marido que permanece no universo imaginativo. Reiterando as diferenças entre ambos, no desfecho do conto, Mansfield segrega casamento de amizade e aborda sutilmente a relação homem/mulher em oposição a marido/esposa. No momento em que Mr. Peacock reflete a respeito do seu relacionamento com a esposa, ele expressa seu desejo em manter-se no nível superficial da amizade a fim de que haja liberdade para troca de confidências. Quais seriam elas? Tais confidências não estão explícitas no conto, mas o leitor pode inferir algumas possibilidades, dentre elas a de que Peacock tenha um envolvendo com uma terceira pessoa, ou, ainda, de que esta terceira pessoa seja Lord Timbuck, sugerindo a homossexualidade do protagonista.

A fim de verificar tais inferências, realizamos uma análise mais minuciosa no próximo capítulo deste trabalho.

Ilustrando as relações de gênero com a ingenuidade do universo infantil, “*Sun and Moon*” abarca um rol de dualidades narrando um episódio rotineiro de um casal de crianças. Os irmãos Sol e Lua já trazem o binarismo simbólico no nome, representando, cada qual a sua densa fração psicológica referente às peculiaridades dos gêneros. Assim como as crianças de “*Prelude*”, Sol e Lua estão inseridas em uma família tradicional aparentemente feliz e, no entanto, são abandonadas pelos pais, sendo obrigadas a adquirir, assim, independência e maturidade precocemente. A construção das personagens dá-se pela simultânea oposição e atração dos elementos dos quais originam os nomes dos protagonistas e pela construção, desconstrução e reconstrução dos binarismos.

Binarismos desconstruídos e combinações simbólicas engenhosamente arquitetadas podem ser verificados em “*Feuille D’Album*”. À semelhança de Raoul Duquette de “*Je ne parle pas français*”, Ian French é francês, como o próprio nome diz – *I am French* –, apreciador das artes, metódico, solitário e tímido, principalmente com as mulheres. Seu caráter reservado desperta o interesse do público feminino, avivando nas mulheres locais o desejo de cuidar dele. A resposta de cada investida era “sem esperança”, até que uma moça com um vaso de narcisos nas mãos, na sacada à sua frente, chama-lhe a atenção. Dentre tantas pretendentes, a moça escolhida não possui nome, tampouco falas; é apenas descrita como uma jovem magra, usando um avental de cor escura e um lenço nos cabelos.

Ninguém tem acesso à vida pessoal de Ian French, nem sequer sabe sobre o seu passado, suas origens, sua família, seus hábitos. Somente o narrador em terceira pessoa adentra em seu estúdio de artes e mostra um jovem sistemático que espalha lembretes por todo o apartamento, a fim de pontuar ações automáticas como “*Get up at once!*”. O jogo de espelhos, o auto-reflexo, a paradoxal alteridade narcisista, a completude de um ciclo e o reinício de outro e o diálogo mitológico são alguns dos temas abordados nesse conto, cujo título remete-nos a uma composição de Frédéric Chopin, “*Feuille D’Album*”. De fato, a melodia é tão delicada como a pétala de um narciso que, por sinal, é também conhecido como *Narcissus Frédéric Chopin*.

Por fim, completando a coletânea, “*A Dill Pickle*” e “*The Escape*” apresentam histórias semelhantes com diferentes abordagens na ilustração da autoridade e opressão das personagens. Homens e mulheres intercalam papéis de dominadores e dominados e recebem sua condição com a resignação reiterada nas demais narrativas. Se, por um lado, “*A Dill Pickle*” é a expressão feminina de dedicação ao outro que se mostra indiferente, por outro lado, “*The Escape*” enfatiza a frieza e incompreensão da mulher opressora perante um homem fraco e sem ação. Pares dicotômicos como o sabor adocicado da laranja e o amargo da conserva de pepinos simbolizam as diferentes perspectivas dos envolvidos nesse relacionamento instável em “*A Dill Pickle*”, oscilando o tom da narrativa conforme a focalização.

Em “*The Escape*”, a variação dos pontos de vista da mulher e do homem constitui uma forma de parer discursos em oposição, lançando ao leitor o poder de apreciação e julgamento. Sob o prisma da esposa, o ignóbil marido é o culpado pelos contratempos durante a viagem e é a razão de seu desgosto. Sob o prisma do marido, todavia, a esposa autoritária é vislumbrada como Cleópatra, uma vez que controla tudo o que está à sua volta com a empáfia de um líder tirânico. Como instrumento de reflexão do marido, a árvore surge durante um momento seu fluxo de consciência, ligando o terrestre e o sublime e representando a verdadeira via de escape para uma “felicidade celestial”.

De acordo com o **Dicionário de Símbolos** (2009, p. 84), a árvore é símbolo de verticalidade e remete ao “aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração”. Assim, como abordaremos no capítulo subsequente, a evasão pode ser analisada sob o ponto de vista feminista, em que a relação entre o homem e a árvore seja catártica, isto é, a partir dela, a figura masculina entra em transe psicológico e inicia uma nova trajetória de compreensão das relações de gênero e sexo, atingindo o tão esperado ideal andrógino.

Introduzindo com “*Prelude*” e concluindo com “*The Escape*”, Katherine Mansfield finda um ciclo de análises humanas e suas relações de gênero. Homens simultaneamente dominadores e fracos e mulheres como vítimas de uma condição que elas próprias estimularam prenunciam uma mudança e, ao final, fogem para um plano imaginativo existente apenas na solidão. A tentativa de escape, de evasão, de retirada perpassa pelas narrativas de **Bliss & other stories**, sendo plenamente alcançada somente na última história. Com efeito, as personagens mansfieldianas

estão em constante construção/desconstrução interior à medida que se descobrem incompletas e restritas à própria perspectiva. Sendo assim, abordaremos, nas partes seguintes, a teoria bakhtiniana da exotopia, a fim de aplicá-la à constituição de personagens e à representação da alteridade.

2.3. Realidade estética e realidade ético-cognitiva: uma leitura da teoria da exotopia bakhtiniana

Considerando **Bliss & other stories** um ciclo de análise de gênero em que personagens do sexo masculino e feminino desenvolvem-se em uma roda viva de dominação e acuação, abordamos a teoria bakhtiniana da exotopia e, posteriormente, o diálogo desta com a performatividade de gênero butleriana, a fim de visualizar os diferentes pontos de instabilidade e estabilidade dessa balança. Como tudo é representação e leitura, faz-se necessário observar o modo como Mansfield desenha e movimenta essa roda viva ao longo de narrativas isoladas, porém com uma temática comum a todas. Visto isso, é possível abarcar **Bliss & other stories** tanto em seu contexto social, como representação de um cenário e produto de uma ideologia, quanto em suas relações intrínsecas, como representação de subjetividades.

As representações alteram e modificam entidades sociais de maneira a criar imagens múltiplas para um mesmo elemento. A união de tais imagens compõe um todo acabado que, por vezes, nunca será capaz de alcançar uma suposta identidade absoluta. Seres ocupantes de um eixo espacial englobam em si o rol de características provenientes do seu próprio ambiente e refletem partículas daquilo que forma a sua identidade. O eu e o outro apresentam-se no acontecimento da existência à medida que seus atos despertam indícios de caráter identitários. A subjetividade adquire seu valor social à medida que consciências dialogantes acrescentem pontos de vista a um ser inacabado.

Vale ressaltar tais elementos na literatura, uma vez que esta é a representação das perspectivas do real e ilustra o homem em suas peculiaridades com relação ao outro e a si próprio. Apenas pertencem ao mundo a partir do que o

outro me acrescenta, me retira, me inclui ou me isola e, da mesma maneira, o outro participa desse enredo existencial, literário ou não, se eu lhe fornecer uma parte de meu olhar consciente, ou seja, eu sou a união dos outros que me circundam, bem como o outro é aquilo que pertence ao seu contexto, do qual eu participo. Tendo isso em vista, abordamos a relação do autor com a personagem discutida em “O autor e a personagem na atividade estética”, em **Estética da Criação Verbal**, de Mikhail Bakhtin, com o intuito de verificar, no capítulo subsequente, tais elementos correlativos no todo artístico da obra mansfieldiana.

A apreciação desses papéis estéticos amplia as perspectivas de análise no âmbito sociológico e possibilita a visão integral da constituição humana em sociedade. Verificando os elementos correlativos de ordem estética e individual, é possível abarcar o processo de construção de ideologias na coletividade, uma vez que o todo acabado e exterior na dimensão espaço temporal visualiza as partes em formação de maneira a captar as origens e os fins de uma imagem social. É nessa abordagem sociológica bakhtiniana que a relação autor/personagem permite a aplicação da teoria da exotopia, segundo a qual somente o “outro” externo, dotado de um excedente espaço/temporal, fornece ao “eu” solitário e incompleto no acontecimento da existência, a consciência concludente.

O escritor brasileiro Luiz Ruffato, durante uma conferência na Festa Literária de Frankfurt (2013), alude essa questão exotópica como premissa para o desenvolvimento social e cultural de uma nação, afirmando que a globalização não só deveria romper as fronteiras mercadológicas, mas ainda fomentar o trânsito das pessoas, a fim de que haja a proclamação da singularidade em favor da coletividade.

O maior dilema do ser humano em todos os tempos tem sido exatamente esse, o de lidar com a dicotomia eu-outro. Porque, embora a afirmação de nossa subjetividade se verifique através do reconhecimento do outro – é a alteridade que nos confere o sentido de existir –, o outro é também aquele que pode nos aniquilar [...].
(RUFFATO, 2013)

A dicotomia eu-outro é a chave motora de constituição social, já que ter a consciência de que tanto eu como o outro são elementos inconclusos constitui o primeiro passo para organização de uma conjuntura em constante

representatividade e alteridade. Ruffato salienta, ainda, que a edificação de um “movimento pendular entre agregação e dispersão” dificulta o auto reconhecimento por meio do outro e nos mantém sobreviventes em um paradoxal cativo coletivo. Nesse sentido, Bakhtin trata dessa relação dicotômica no que se refere à representação do outro na obra de arte e no acontecimento ético e social da vida, uma vez que “arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim” (BAKHTIN, 2010, p.XXXIV).

À medida que a arte incorpora a vida e vice-versa, personagens da vida real refletem personagens de um romance, cuja densidade psicológica representa mais um método científico de análise do comportamento humano do que uma obra literária sem compromissos com a realidade. Logo, para representar o outro na literatura é necessário ultrapassar a fronteira do estereótipo e, por conseguinte, do plano linear e tradicional, em que papel social pressupõe comportamento e estar no mundo pressupõe ser no mundo. A subjetividade é como um quebra-cabeça inacabado em constante montagem e desmontagem, cujas peças vão, gradualmente, revelando aspectos qualificadores peculiares.

Bakhtin afirma que personagens segregadas sob uma perspectiva maniqueísta, tais como vilões e heróis, ricos e pobres, honestos e trapaceiros, carecem de profundidade ético-estética devido à sistematização daquilo que se torna inviável sistematizar. Não nascemos prontos e nunca estaremos, uma vez que todo indivíduo se faz durante a vida com o auxílio de um elemento exterior que lhe encaixa mais uma peça a cada olhar exotópico. Esse é o processo de construção e desconstrução do qual participamos simultaneamente como sujeitos ativos e passivos. Caracterizações globalizantes como essas não representam o todo do homem, mas sim traduzem a posição “prático-vital” que assumimos em relação a ele, ou seja, rotulam sujeitos a fim de organizá-los em categorias. Tais generalizações anulam a educação, a construção, a evolução da subjetividade, interrompendo a montagem do quebra-cabeça psicossocial.

Construir uma personagem de ficção significa, de certa forma, montar e desmontar esse quebra-cabeça até que se origine um todo estável e necessário. Bakhtin declara que os elementos da composição de uma personagem não se encontram dispostos ordenadamente, em um plano coerente de ação e reação. Integram um arranjo aleatório, cujo produto final transformar-se-á em uma imagem

definida de personagem após o tratamento axiológico do criador para com sua criatura. A princípio, esboçar uma personagem seria como lançar as peças desordenadas sobre a mesa e verificar, nesse emaranhado de valores morais, combinações que se amoldam e se harmonizam.

Nesse processo, algo do autor-pessoa – elemento do acontecimento ético e social da vida – pode iluminar o autor-criador e suas personagens – elementos da obra –, fazendo com que fundamentos biográficos adquiram valor estético. Bakhtin alerta sobre essa questão, salientando que declarações do autor-pessoa a respeito de seu processo criativo tornam-se esteticamente pertinentes à medida que a obra literária, em seu sentido artístico, clarifique produções de cunho biográfico e não o contrário.

A apreciação da produção do autor-pessoa deve percorrer trajetória inversa ao que a maior parte das análises literárias realiza, isto é, o autor-pessoa institui o autor-criador que, por sua vez, projeta personagens, cuja refutação estética é passível de dialogar com produções autobiográficas e confessionais inseridas no acontecimento da vida social. Logo, “o autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa” e “as personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo” (BAKHTIN, 2010, p. 6).

Considerando o todo artístico da obra e suas intersecções com a vida, Bakhtin define os termos “autor” e “personagem” e os tipos de ligação entre ambos. A reciprocidade de tais elementos da obra abrange questões de ordem sociológica, no que se refere à constituição imagética dos indivíduos e seu trânsito permanente, uma vez que existe uma dupla via de responsabilidade entre a realidade ético/cognitiva e a realidade estética. Para o teórico, autor e personagem apresentam-se em graus distintos de aproximação/distanciamento, dependendo da perspectiva daquele que está inserido na história da qual participa. É nessa fronteira entre o próximo e o distante que se verifica o discurso empregado e seus níveis de veracidade.

De acordo com a concepção bakhtiniana, o autor é transgrediente a cada elemento particular do todo da obra, sendo este todo formado de personagens, ações, cenários, foco narrativo, etc. Ele é como uma força suprema que se encontra acima da unidade ficcional coordenando aquele recorte artístico em todos os quesitos. Não obstante a expressão da personagem sugira sua independência e

auto definição no plano da narrativa, transmitindo um todo concludente com ações e personalidade próprias, sua estrutura vem do autor-criador que, mesmo incógnito, fornece-lhe a consciência superior.

[...] esse todo que a conclui [a personagem] não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor. A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem [...]. (BAKHTIN, 2010, p. 11).

Para tanto, o autor direciona a personagem, dando-lhe orientação ético-cognitiva, por meio do trato axiológico. Vejamos os desdobramentos desse desenvolvimento axiológico não só de uma personagem, mas também de um indivíduo em construção identitária. Ao percebermos o mundo, constituímos uma ideia peculiar sobre ele, de forma a elaborar uma estrutura cognitiva. Aquilo que foi observado passa pelo processo cognitivo da organização de valores, fazendo com que os resultados desta guiem nossas ações. Sendo assim, toda ação é baseada em uma estrutura cognitiva que gera uma consequência ética e, por fim, nos define enquanto seres em (des)construção no mundo essencialmente acabado da existência. Segregando realidade e planos de existência, tem-se, portanto, a realidade ético-cognitiva, concernente ao acontecimento social da vida, e a realidade estética, concernente à obra literária.

Na realidade ético-cognitiva, o “outro”, exterior ao “eu” no tempo e no espaço, é detentor de uma imagem desconhecida de seu observado e fornece a este os elementos pendentes para a integralização e completude de seu universo particular. Se o “eu” não é capaz de formar-se sozinho, o “outro” é aquele que lhe fornece a consciência concludente, ampliando suas vias identitárias. Na realidade estética, o autor é o proprietário da palavra concludente e o personagem torna-se passivo perante tal visão hierárquica. Nesse caso, o excedente de visão do autor caracteriza e constitui o personagem integralmente, diferentemente da realidade ético/cognitiva em que o olhar excedente é um quesito complementador.

Embora ambas as realidades sejam interligadas, vale ressaltar a distinção entre autor-pessoa e autor-criador. Este último é elemento constitutivo da obra,

associando-se, por conseguinte, à realidade estética. O autor-pessoa, por sua vez, pertence ao âmbito biográfico, ou seja, ao acontecimento ético e social da vida, e não participa diretamente da apreciação literária posterior à sua criação. Logo, inseridos no todo da obra, autor e personagem localizam-se na mesma trilha do acontecimento da existência, mesmo que um possa ultrapassar, antecipar, vivenciar ou anular o outro. Nessa trilha, a exotopia é fator inerente das relações representativas, uma vez que significa o lugar (*-topia*) exterior (*exo-*) do qual o autor observa e caracteriza sua personagem.

O autor é o elemento basilar para a exotopia, uma vez que seu posicionamento garante a antevisão dos fatos narrados e a distância espacial, temporal e valorativa. Além disso, o autor:

não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento de visão e conhecimento do autor [...] é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas. (BAKHTIN, 2010, p. 11)

Estar fora de um acontecimento representa não só conhecer mais sobre ele do que os sujeitos nele inseridos, mas ainda adquirir o poder da apreciação apurada sob um ponto de vista específico. O fenômeno exotópico implica em um circuito de construções e desconstruções, já que o autor desfruta de um excedente de visão sobre uma personagem que, por sua vez, é dotada de um excedente de visão sobre as demais e assim por diante. Nesse jogo hierárquico de portadores de excedentes de visão, os elementos “autor” e “personagem” exercem forças de diferente intensidade na narrativa, a ponto de miscigenarem-se totalmente, aproximarem-se em graus distintos ou desmembrarem-se. Como artifício a fim de destacar o autor nesse espaço de distanciamento e aproximação no tratamento da personagem, Bakhtin preconiza eleger os elementos que a concluem e que lhe são transgredientes. A partir desses elementos é que encontramos a unidade ativa definidora capaz de abarcar o todo da obra em detrimento de suas partes.

Tendo em vista que o autor e a personagem, bem como o “eu” e o “outro” intercalam posicionamentos na obra e no acontecimento ético e social da vida,

respectivamente, Bakhtin relata que vivenciamentos interiores e o todo da vida interior são passíveis de experimentação tanto na categoria do “eu-para-mim” como do “outro-para-mim”. Significa isto que o “eu” e o “outro” e o autor e a personagem podem coincidir ou não no plano representativo de olhares exotópicos. Dessa maneira, o teórico cita três casos desse jogo de manipulações literárias entre tais elementos da obra, em que se perde o ponto de distância entre autor e personagem, a saber: a personagem assume o domínio sobre o autor; o autor se apossa da personagem; e a personagem é autora de si mesma. Embora a personagem adquira uma posição axiologicamente passiva perante a onisciência de seu autor, ambos podem desconstruir a imagem hierárquica de criador e possuir plena regência de sua criatura, invertendo ordens e reclassificando posições.

O primeiro caso ocorre quando a postura ético-cognitiva da personagem possui autoridade perante o autor, fazendo com o mesmo não possa enxergar o mundo concreto fora da personagem e de seu contexto estético. Nesse sentido, o autor encontra-se em uma posição secundária, não possuindo parâmetros axiológicos suficientes para contemplar a personagem integralmente. Toda a carga de valores éticos e emocionais pertence à personagem, ofuscando, assim, a visão excedente advinda do criador e gerando um todo artístico inacabado, uma vez que a ínfima participação do autor liberta a personagem de sua caracterização exterior.

No segundo caso, contudo, a exotopia apresenta-se em seu máximo grau, devolvendo ao autor seu caráter de força suprema perante a personagem. A execução do olhar exotópico é tamanha que o posicionamento do autor passa a ser de dentro da personagem, tecnicamente descaracterizando o prefixo *-exo*. Autor e personagem passam a ser únicos à medida que o reflexo do primeiro se deposita na alma ou nos lábios da segunda, apagando as fronteiras da reciprocidade. Nesse caso, a personagem pode desenvolver-se em dois sentidos que são: a não autobiográfica e a autobiográfica. Se a personagem não é autobiográfica, o reflexo do autor a representa e a conclui por completo, motivando uma via única de sentido em que “as próprias personagens [...] enunciam muito ingenuamente a ideia ético-moral que lhes dá acabamento e elas personificam do ponto de vista do autor” (BAKHTIN, 2010, p. 18).

Exemplificando tal categoria de personagem bakhtiniana, vale mencionar um fato contemporâneo que tem gerado desavenças pessoais entre artistas e seus

biógrafos com suas respectivas editoras. A discórdia encontra-se justamente na contestação da autorização em publicar-se biografias escritas, na maioria das vezes, por anônimos que expõem intimidades de pessoas públicas, causando constrangimentos. Nesses textos, há a realidade ético-cognitiva, visto que o biografado pertence ao acontecimento ético e social da vida, e a realidade estética, uma vez que, ao ser objeto de estudo do biógrafo, o biografado torna-se personagem do todo artístico da obra. O autor biógrafo, detentor do excedente de visão, analisa sua personagem biografada com o objetivo de revelar aspectos peculiares desta e, por conseguinte, dar-lhe o acabamento devido. Entretanto, o autor apossa-se de sua personagem, provocando um choque entre as realidades ético-cognitiva e estética. Entre a solicitação de autorização e a apologia à censura, as biografias continuarão em discussão enquanto mesclarem pontos de vista de distintas entidades em distintos planos de representação.

Tal intermitência já não ocorre no caso de ser uma personagem autobiográfica. Nessa hipótese, autor e personagem são mais do que elementos correlativos no todo da obra, constituem, concomitantemente, indiciadores e indiciados em constante validação e anulação de discursos. Segundo Bakhtin (2010, p. 18), esse tipo de personagem parece afirmar a todo o momento: “Pensais que eu estou aqui, que estais vendo o meu todo? [...] Não podeis ver, nem ouvir, nem conhecer o principal de mim”. É um jogo de revela/oculta e de contínuo renascimento que somente uma autobiografia é capaz de propor.

Diferentemente da personagem autobiográfica, a personagem autora de si mesma demonstra segurança e completude nas descrições e na auto representação, pois o acabamento ético-cognitivo e estético advém dela mesma de forma incontestável, na figura do autor. Portanto, os três tipos de relação entre autor e personagem, na concepção bakhtiniana, configuram a disposição de cada um no tabuleiro do jogo literário, do qual o leitor participa ativamente como o último elemento exotópico dessa estruturação hierárquica. Com isso, a análise da posição de quem fala na narrativa resvala os níveis estético e ético-cognitivo, ligando o modo de formar literário com seu direcionamento em relação ao mundo.

Vejamos esse excedente da visão estética como concludente espacial, temporal e psíquico das categorias eu-para-mim e outro-para-mim. Como foi mencionado, Bakhtin aponta a sincronia entre autor e personagem, sucedendo o

domínio das partes pelo todo, e também a diacronia entre estes, resultando na primazia de um pelo outro. Por mais que autor e personagem e o “eu” e o “outro” mostrem-se simultâneos no acontecimento da vida e da obra, os horizontes concretos e vivenciáveis de ambos não coincidem.

De acerta forma, a minha observação em relação ao outro – seja outro ser físico, seja eu mesmo – ultrapassa qualquer visualização espaço-temporal por ele concebida. Desde itens menores como as costas, os cabelos, expressões faciais inacessíveis aos olhos do outro, até a totalidade dos elementos, como o mundo atrás dele e situações fora do seu campo de percepção, são captadas por mim na área limítrofe do meu olhar. Tanto o olhar do outro quanto o meu são limitados até que um terceiro apresente um foco distinto, completando, assim, um novo ciclo exotópico.

O teórico completa, dizendo que o que garante a exotopia é a singularidade e a insubstituíbilidade do meu lugar no mundo, uma vez que “nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim” (BAKHTIN, 2010, p. 21). Posto isto, faz-se mister considerar os efeitos da exotopia sob o ponto de vista interativo, ou seja, em que medida o meu posicionamento exterior no tempo e no espaço atinge o outro a ponto de transformá-lo e, de fato, concluí-lo? Ou ainda, nós nos permitimos modificar e sermos concluídos pelo excedente de visão que advém do outro? E, por fim, a interrogação mais relevante seria: de que maneira o meu próprio excedente de visão pode fazer com que eu me modifique também, a fim de gerar uma ação em resposta?

Respondendo a estes questionamentos, Bakhtin elucida as etapas do processo exotópico inerente da relação entre o “eu” e o “outro” e explicita esse intercâmbio necessário entre consciências. Entre a contemplação estética e o ato ético, os elementos correlativos desse ciclo vital fazem um trato inconsciente de ações espontâneas, cujos resultados incidem neles mesmos de forma a concluí-los. A contemplação estética consiste na observação do outro que se encontra fora de mim até que o horizonte da sua consciência interaja com o meu.

Tal interação provoca em mim ações internas – de autorreflexão – e externas – comportamentais –, dando origem, portanto, aos atos de “contemplação-ação”. O ativismo nascido em mim completa o outro à medida que haja a incorporação do

contemplador no contemplado e a experimentação da vivência deste. É por meio dessa experimentação que me é possível colocar-me no lugar do outro e avaliar o mundo axiologicamente como ele. Retornando ao meu lugar, guarnecido da vivência de sentimentos e emoções alheias, meu excedente de visão é capaz de fornecer-lhe acabamento com base nas minhas vivências e no meu conhecimento. Sendo assim, Bakhtin constrói a seguinte imagem:

O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. (2010, p. 23)

Em resposta ao acabamento dado ao outro por mim, existe uma função comunicativa que finaliza esse processo, sem a qual a fusão entre contemplação estética e ato ético estaria falha. O acabamento do outro só se faz absoluto no momento em que desperta em mim uma resposta comportamental compatível com a situação prévia. Na privação de tal reação, a comunicação seria interrompida, já que aquilo que eu apreendi do outro, por meio da experimentação, permaneceria estagnado e não lhe retornaria em forma de ato ético. Pode-se entender por ato ético a *caridade* quando se observa alguém necessitado, o *medo* quando se vê alguém armado, o *bom-humor* quando se presencia alguém sorrindo, a *revolta* quando se percebe a injustiça de alguém, a *compaixão* quando se visualiza alguém em luto, a *dúvida* quando se observa alguém inseguro, etc.

No entanto, é evidente que o seguimento “contemplação-ação” não é fixo, como se cada ação interna do contemplador gerasse uma determinada ação externa em forma de ativismo ético. As ações resultantes desse processo exotópico dependem da bagagem ético-cognitiva do contemplador, cuja consciência concludente pode ou não vivenciar o outro com princípios éticos semelhantes. Diante de alguém necessitado, por exemplo, o contemplador pode não desenvolver o princípio ético da caridade, no caso de sua cognição sobre o mundo designar-lhe um diferente modo de elaborar o que foi percebido. Nossa estrutura cognitiva coordena ações e reações distintas à medida que concluímos e somos concluídos pelo outro. Diversamente da terceira lei de Newton, cujos corpos em movimento

produzem força equivalente de ação e reação, atos de “contemplação-ação” independem da física, uma vez que são regidos por sentimentos humanos e não por fenômenos naturais.

Portanto, realidade ético-cognitiva e realidade estética, bem como vida e arte, tornam-se singulares em mim à medida que o compromisso que assumo com ambas faça de mim sujeito em constante construção, desconstrução e reconstrução. Se, como afirma Ruffato (2013), “é a alteridade que nos confere o sentido de existir”, autor e personagem e eu e o outro edificam a vida e arte de forma a agregar consciências concludentes e serem protagonistas do acabamento do todo da obra vital e artística.

2.4. Bliss & other stories e a exotopia dos atos de gênero

Ponderar Bakhtin sociologicamente nos estudos literários, como ponto de análise das relações entre autor e personagem, é a premissa para aplicá-lo em outras áreas do saber que tenham as relações humanas e seu meio como base apreciativa. Os estudos feministas, por exemplo, dialogam em vários sentidos com a teoria bakhtiniana a qual se mostra passível de intersecção, devido à sua vasta abordagem temática. Com trabalhos nas áreas da teoria literária, crítica literária, sociolinguística, análise do discurso e semiótica, Bakhtin é fonte de pesquisas interdisciplinares e extensões acadêmicas de várias ramificações humanas. Existem estudos que trazem apontamentos do teórico russo em contato com perspectivas feministas, indicando quesitos sociológicos que complementam questões binárias relativas aos gêneros.

Explorando a teoria da performatividade de gênero de Judith Butler e a teoria da exotopia de Mikhail Bakhtin, é possível notar pontos em comum no que se refere à formação identitária e à dicotomia eu-outro. Compreender o outro e sua subjetividade como um ser em construção constitui o ponto de partida tanto para Butler como para Bakhtin que, embora haja uma distância temporal que os separam em suas publicações e diferentes enfoques no trato para com a desconstrução, realizam uma análise minuciosa do homem em sociedade.

Clive Thomson, em seu artigo “*Bakhtin and Feminist Projects: Judith Butler’s Gender Trouble*”, parte do texto “O autor e a personagem na atividade estética” e elenca alguns conceitos dialogantes do teórico russo e do pensamento feminista, especificamente a teoria butleriana de gênero. Com base no artigo bakhtiniano apresentado na parte anterior deste trabalho, Thomson aponta as semelhanças entre os dois autores no que se refere à construção da identidade por meio da exotopia, da atividade criadora e da performatividade, afirmando que, a cada releitura do teórico russo, a voz e as ideias de Butler fazem-se presentes. Ambos elaboram sua tese baseando-se no princípio de que a constituição da identidade é um processo contínuo de ação e reação e seus sujeitos permanecem em atividade e passividade simultânea. Isto quer dizer que estar no lugar de contemplador significa, de certa forma, estar no lugar de contemplado, conforme o andamento dessa roda viva estética e ético-cognitiva.

Dentre as similaridades nas filosofias de Bakhtin e Butler, Thomson ressalta o discurso desierarquizante; os inimigos conceituais em comum, tais como, o pensamento idealista e utópico e as noções rígidas e normativas da formação da identidade; a negação de um mundo dado, estável e pré-discursivo além da consciência; a inviabilidade em construir modelos sistematizantes para explicar a formação da identidade; a noção de que a constituição identitária é um processo; o uso de imagens e metáforas equivalentes na descrição da formação identitária, entre outras. Todos esses aspectos levantados estão baseados no tema da identidade e da subjetividade, como maneira de compreendê-las sincrônica e diacronicamente.

Tendo em vista esse diálogo entre as teorias destacado por Clive Thomson, propomos um enfoque distinto de apreciação dos termos, ou seja, a aplicação da exotopia bakhtiniana no conceito de Butler. Para tanto, partimos do pressuposto butleriano de que o gênero é um ato performativo para, em seguida, verificar os modos de representatividade desses atos a partir de como são vistos e vivenciados. Ler Butler a partir de Bakhtin possibilita a complementação de uma teoria contemporânea sob o prisma da análise do discurso e da teoria literária e ilumina a observação da obra mansfieldiana no que se refere à desconstrução da noção de gênero.

Butler afirma que somos inevitavelmente desfeitos pelas outras pessoas e estamos sempre abertos ao futuro e às transformações vindouras. Tornamos-nos

alvo do olhar alheio que nos dá acabamento, que preenche a nossa forma original e que reage a nós com atos éticos advindos de uma estrutura cognitiva. Sendo assim, tem-se a seguinte sucessão dialógica em referência à aplicabilidade das teorias de Butler e Bakhtin nos estudos de gênero: visto como interpretação múltipla de sexo, o gênero é performativo à medida que independe de uma estrutura social, biológica e psíquica; por “performance”, entende-se a maneira de agir em um determinado contexto, uma atuação, uma representação, um desempenho; logo, desempenha-se um gênero com significados culturais peculiares a cada contexto ou fase vital; o outro, com seu excedente de visão, enxerga além dessa performance e constrói seu acabamento; por fim, a “contemplação-ação” do outro cria modelos representativos e influencia a significação cultural do seu contemplado.

Dá-se, assim, uma sucessão de construções/desconstruções, uma vez que o ato de gênero pressupõe uma construção ideológica e uma desconstrução das categorias corporais que, por sua vez, são reconstruídas e acabadas pelo olhar exotópico do outro que também possui seus atributos de gênero performativos, e assim por diante. Visto isso na realidade da vida, faz-se pertinente verificar que, no mundo da criação artística, especificamente literária, tal sucessão pode ocorrer de variadas formas, à medida que autor-pessoa e autor-criador mostrem-se engajados por alguma causa.

Tem-se nos elementos correlativos do todo da obra literária – autor e personagem – a caracterização da segunda como um dom, de acordo com a concepção bakhtiniana. É atribuído à personagem um ato de gênero, cuja construção e desconstrução está intimamente relacionada ao modo de formar da obra como um todo de significado estético. É por meio dessa atribuição de gênero e do modo de formar a personagem que é possível observar o grau de comprometimento do autor-pessoa para com o mundo social e, por conseguinte, para com as categorias de gênero. Portanto, em uma obra literária, além de haver uma sucessão de construções/desconstruções, também há uma sucessão de atribuições, ou seja, o excedente de visão ético-cognitiva do autor-pessoa atribui voz e consciência estética ao seu autor-criador que, por sua vez, atribui acabamento às suas personagens.

Os contos de **Bliss & other stories**, por terem sido criados aos moldes de ruptura modernista, delineiam personagens em seu fluxo de consciência e em seu

processo de formação de emoções e estados psíquicos. São, em sua maioria, narrativas em terceira pessoa, cujos autores-criadores e personagens mesclam suas vozes de modo a alternar posicionamentos e olhares exotópicos. Em “*Pelude*”, “*Psychology*” e “*The Escape*”, a diversificação de pontos de vista implica na oscilação de focos narrativos, proporcionando voz ora a uma personagem, ora à outra. Mesmo com tal oscilação e empréstimo de perspectivas, suas personagens permanecem no plano de observação do autor-criador, cujo poder de caracterização é dominante.

Nesses contos, a exotopia e a atribuição de gêneros realizam-se de forma coletiva e alternada em que o ato de gênero daquele que é observado passa por duas ou mais consciências concludentes. Isso implica em um jogo de estruturas cognitivas e, por conseguinte, de atos éticos alternativos filtrados por um autor-criador que os conclui, indiciando as variantes de percepção do gênero e de sua performatividade.

Em “*Je ne parle pas français*”, a exotopia dá-se de outra forma, já que Raoul Duquette é a única personagem em primeira pessoa da coletânea de contos. Nesse caso, tem-se uma personagem em tom de confissão que se apresenta como autora de si mesma e detentora da verdade absoluta sem parâmetros exotópicos. Ela mesma, com seu excedente de visão, conclui as demais personagens à sua maneira, à medida que descreve ingenuamente uma traição e apresenta-se como vítima. Seus atos de gênero são autodescrições, cujo olhar excedente autocaracteriza-se como uma pessoa de traços delicados que não se vê como um “*maiden’s dream*”, mas que, extraordinariamente, consegue sustentar-se sem dinheiro algum. Nessas deixas sugestivas, essa personagem autora de si mesma aponta situações em que as demais personagens são incapazes de lançar consciências concludentes. Somente o leitor, em seu lugar fora do universo ético-cognitivo de Raoul Duquette, dá-lhe o acabamento necessário a partir de atos ambíguos.

Os demais contos introduzem narradores oniscientes em terceira pessoa que, por meio do discurso indireto livre, combinam sua voz e perspectiva com a personagem, criando uma atmosfera psíquica de fatos terrenos e sublimes, reais e imaginativos. Cada história é filtrada pela mente de uma personagem que, estando fora das demais no âmbito espaço-temporal, é detentora do excedente de visão e

fornece-lhes o acabamento. O autor-criador, no entanto, guia sua criatura e sua orientação ético-cognitiva nessa trajetória narrativa, fornecendo-lhe elementos externos que auxiliem nessa construção da própria identidade e da identidade do outro. Nesse sentido, o discurso do narrador insere a personagem em uma escala gradativa de exotopia, ou seja, à medida que a distância entre autor-criador e personagem diminui, maior é o excedente de visão desta.

Os contos em que tal relação entre autor-criador e personagem mostra-se mais próxima são “*Bliss*”, “*Mr Reginald Peacock’s Day*”, “*A Dill Pickle*”, “*The Little Governess*”, “*Revelations*” e “*The Escape*”. Neles, têm-se mulheres e homens em construção por intermédio de seu autor-criador, que lhes empresta a voz e lhes dispõe fatores externos concludentes. Como exemplo, citamos Bertha Young de “*Bliss*” que, embora ocupe posição de destaque perante seu marido, Pearl Fulton e os outros convidados, requer um todo que a conclua, tais como a pereira, a lua, a pérola entre outros. Em “*The wind blows*”, “*Pictures*”, “*The man without a temperament*”, “*Sun and Moon*” e “*Feuille D’Album*”, o autor-criador encontra-se além das personagens e dos fatores externos, embora ainda haja intercâmbio entre os discursos. A título de ilustração, mencionamos Ian French, protagonista de “*Feuille D’Album*”, do qual o autor-criador mantém certa distância, ainda que possua pleno conhecimento a respeito dele. Informações pessoais, gestos e atos de gênero são dados em acabamento pelo autor-criador sem a intervenção discursiva da personagem.

Perspectivas seletivas, incursões psicológicas e sobreposição de olhares exotópicos constituem alguns dos recursos estilísticos presentes em **Bliss & other stories**. Tais recursos indiciam um modo de formar artístico capaz de proporcionar um diálogo com o acontecimento da vida, à medida que o processo de criação e acabamento de personagens e autores-criadores vai desvelando cada vez mais do autor-pessoa. Em vista disso, um fragmento de Mansfield pode ser encontrado na infantilidade das pequenas Kezia de “*Prelude*” e Moon de “*Sun and Moon*”, na vitalidade de Bertha Young de “*Bliss*”, na coragem da anônima de “*The little governess*”, na feminilidade velada de Monica Tyrell de “*Revelations*”, entre outras. Da mesma forma, a vivência e a ideologia do autor-pessoa perpassam em seu modo de criar ficcional, confirmando o pensamento bakhtiniano de que arte e vida tornam-se singulares em mim, na unidade da responsabilidade.

Portanto, Katherine Mansfield torna-se responsável pela criação das suas pessoas ficcionais e pela vida real que delas exala, sem, contudo, produzir uma obra efêmera por contaminação de uma pela outra. **Bliss & other stories** integra presente, passado e futuro de gerações que se renovam a cada desconstrução, a cada excedente de visão, a cada ato performativo de gênero, ou simplesmente, a cada leitura descompromissada apta em notar algo de *master's business* na autora neozelandesa.

3. CONSTRUÇÃO DE SERES FICCIONAIS, DESCONSTRUÇÃO DE GÊNEROS

“We are neither male nor female. We are a compound of both. I choose the male who will develop & expand the male in me; he chooses me to expand the female in him. Being made ‘whole’. Yes, but that’s a process. By love serve ye one another...”²² (MANSFIELD, 2002, p. 274)

3.1. Mulheres ao vento e alegorias feministas

Representar a composição dos gêneros masculino e feminino e o processo de transformá-los em um todo a partir da cooperação mútua e da desconstrução de discursos historicamente moldados é característica recorrente nos contos de **Bliss & other stories**. Seus escritos confessionais e cartas trocadas entre amigos demonstram que seu processo criativo era o veículo de experimentação estilística e divulgação de ideologias, onde a autora expressava, sutilmente, apontamentos de ordem política e feminista. Tendo isso em vista, nesse capítulo, abordaremos as narrativas da referida coletânea, observando o trato do gênero, as representações das personagens masculinas e femininas, o enfoque exotópico como princípio básico de alteridade e o uso dos símbolos como elementos de ligação abstrata e ideológica.

Partimos dos contos em que a ênfase está nas figuras femininas e que as personagens do sexo masculino surgem em segundo plano. *“The wind blows”*, *“Pictures”*, *“The Little Governess”* e *“Revelations”* apresentam mulheres de distintas gerações em diferentes fases da vida, cercadas pela tradição da categorização de gênero, que faz com que elas sejam ora abafadas socialmente, ora engajadas politicamente. Como já apontamos anteriormente, o vento é o elemento simbólico

²² “Nós não somos nem homem nem mulher. Somos um composto de ambos. Eu escolho o homem que irá desenvolver e expandir o masculino em mim; ele me escolhe para expandir o feminino nele. Tornando-se um 'todo'. Sim, mas isso é um processo. Pelo amor de servir-vos uns aos outros.”

que transpassa pelas quatro narrativas, apresentando, em cada uma delas, carga semântica referente ao ciclo de instabilidades das mulheres vitimizadas e independentes. Essa junção da figura feminina com a simbologia do vento sintetiza as peculiaridades deste em paralelo com o movimento migratório das mulheres, ou seja, o vento, em seu poder paradoxal de destruição e renovação, tangencia o cenário daquelas mulheres em processo contínuo de desconstrução de comportamentos gendrados e reconstrução de atos de gênero.

Nesse sentido, podemos afirmar que o vento simboliza a própria desconstrução, uma vez que seu caráter instável faz referência à ausência de origens e destinos que dão seguimento aos discursos sobre o gênero. Em outras palavras, é por meio da simbologia do vento que Mansfield questiona, não só o papel da mulher na sociedade em processo de libertação dos encargos vitorianos, como também a desvinculação do “ser mulher” e do “comportar-se como mulher”.

Matilda acorda pressentindo algo horrível que teria acontecido durante a noite, mas é surpreendida pelo forte vento que “sacode a casa, faz matraquear as janelas, bate com o pedaço de ferro no telhado e põe a cama dela a tremer” (MANSFIELD, s.d., p. 122). O movimento brusco do vento reflete o outono, estação esta considerada de renovação e transição, e a revolta da protagonista de “*The wind blows*” em trânsito da fase infantil para a fase adulta. A relação negativa com a mãe implica o desvencilhamento de suas origens e a busca pela construção de novas trajetórias, independentes dos laços que a aprisionam ao passado. Renegando a mãe, Matilda renega também a segurança, a ternura, o abrigo e a estabilidade que a feminilidade materna lhe proporcionaria na fase infantil e, assim, ela é impulsionada para a vida adulta com a mesma violência e rapidez de uma rajada de vento.

A segurança materna é substituída pela segurança na aula de música com o Mr. Bullen, que bem poderia ser Reginald Peacock do conto “*Mr. Reginald Peacock’s Day*”. A paixão adolescente pelo professor marca a descoberta da sua feminilidade inerente em desenvolvimento gradual, assim como a execução de escala musical. Assim, a progressão de Matilda dá-se conforme o ritmo da aula de música, ou seja, Mr. Bullen ignora as escalas, que são a base harmônica de uma composição musical, para iniciar a aula com o “velho mestre” Beethoven, e sugerindo a evolução de Matilda no aprendizado e na vida. Das escalas para

Beethoven e da infância para a adolescência, Matilda cai na feminilidade impulsionada pelo vento que sopra sem parar.

Na sala de Mr. Bullen e durante a aula de música, há alguns elementos simbólicos e trechos musicais significativos que fazem referência ao momento peculiar da protagonista. O primeiro deles é a composição “*To an iceberg*”, do pianista estadunidense Edward MacDowell (1860 – 1908), que a menina da aula anterior está tocando no momento em que Matilda chega. No âmbito harmônico, a música possui uma tensão ocasionada pela sua peculiaridade atonal, ou seja, ela é desprovida de centro tonal e, portanto, ultrapassa a linha harmônica proposta pela escala, como as músicas compostas até meados do século XIX. Esse tipo de música rompe as tradicionais estruturas harmônicas e provoca, no ouvinte, uma espécie de desconforto, por trazer notas e acordes dissonantes. Tendo isso em vista, tal música pode ser a trilha sonora de Matilda no momento de sua transição do infantil para o adulto, da escala para Beethoven, do puro para o erótico, do maternal para o universal, etc. Assim como a música desconstrói padrões harmônicos, provocando nossa percepção auditiva, Matilda liberta-se das amarras sociais e, embalada pelo vento renovador, sonha que parte para o mar com o irmão, em busca de autonomia.

Tais concepções fazem referência ao título da música. A imagem do iceberg abrange questões de ordem psicológica e denota o vasto universo intrínseco da protagonista. Embora não esteja explícito na narrativa, mas sim representado na composição de Edward MacDowell, o iceberg possui força apreciativa em “*The wind blows*”, uma vez que sintetiza o caos mental de Matilda em detrimento de sua imagem exterior. Assim como um iceberg, grande parte da estrutura de Matilda está submersa e apenas parte dela é exteriorizada, compondo, assim, um todo inconclusivo. Tudo o que Matilda sabe sobre si, isto é, seu consciente, abrange apenas a ponta desse iceberg, e a grande parte submersa representa seu inconsciente, inacessível ao outro e ao leitor.

Considerando que a parte visível do iceberg é movida pelo vento e parte submersa é movida pelas correntes marítimas, existem duas forças ativas em Matilda, marcando as fronteiras. A narrativa inicia-se com a força do vento a sacudir a casa e a aula de música, até o desfecho, quando a protagonista, em sonho, embarca em um navio com o irmão. Tem-se, assim, o consciente de Matilda no plano real dos acontecimentos, em que o vento é o responsável por transportá-la de

uma dimensão à outra, e o seu inconsciente no plano fantasioso, à deriva no mar. Nesse caso, vento e mar exercem forças equivalentes e convergem no mesmo sentido, ou seja, razão e emoção conduzem Matilda à realização plena e ao universo até então desconhecido da experiência.

Outra referência na sala de música de Mr. Bullen é o quadro “*Solitude*”²³, do pintor e escultor inglês Lord Frederick Leighton (1830 – 1896), que se encontra sobre o piano. Matilda descreve a pintura em detalhes dizendo que se trata de “*a dark tragic woman draped in white, sitting on a rock, her knees crossed, her chin on her hands*”²⁴ (MANSFIELD, 1998, p. 80). A obra enfatiza a solidão daquela mulher reluzente sob o fundo negro, cujo rosto parcialmente oculto evidencia o sofrimento e a melancolia do momento. Ao entrar na sala de música e ver a pintura, Matilda identifica-se com aquela mulher, como se o processo doloroso de amadurecimento a distanciasse de tudo e todos e a inserisse em um ambiente só dela.

Sobre a lareira, há um vaso com crisântemos, “atrás duma fotografia desbotada de Rubinstein”. Tipicamente outonal, o crisântemo é uma flor feminina ou hermafrodita, símbolo solar, e está associada às ideias de longevidade, de imortalidade, de plenitude, de totalidade e de perfeição. A recorrência de flores simbólicas nos contos mansfieldianos amplia as possibilidades interpretativas à medida que elas remetem a elementos extra-narrativos e dialogam com o processo de construção das personagens. Nesse caso, o crisântemo é um ornamento para o contexto de Matilda que, vê naquela aula de música e no professor Bullen, a perfeição na transição, a emoção dominando a razão, e o desejo de tornar aquele momento o quão infinito possível. Nesse sentido, o professor de música e seus objetos de decoração representam o exato ponto de mudança de fase de Matilda, cuja tensão de “*To an iceberg*” serve de trilha sonora para o rompimento dos laços e a desconstrução dos discursos.

Durante a aula, Mr. Bullen presume que compreende Matilda e que conhece o processo pelo qual ela passa, quando associa a cadência musical ao andamento da mudança: “*Life is so dreadful, she murmurs, but she does not feel it’s dreadful at all. He says something about ‘waiting’ and ‘marking time’ and ‘that rare thing, a woman’,*

²³ Ver anexo C.

²⁴ “[...] uma mulher melancólica e trágica envolta em panos brancos, sentada num rochedo, com as pernas cruzadas, o queixo nas mãos”.

*but she does not hear. It is so comfortable... for ever...*²⁵ (MANSFIELD, 1998, p. 81). Em seguida, ele pede para que Matilda toque o *allegretto* enquanto ele caminha de um lado para o outro da sala. Mansfield compara o processo de evolução feminina, tanto em termos biológicos, quanto em termos sociais e políticos, à execução musical e seu movimento e cadência, associando a particularidade evolutiva de cada pessoa com a particularidade de execução harmônica ao tocar um instrumento musical. Dessa forma, Matilda parte da simplicidade da escala, espera, marca o compasso e atinge o modo *allegretto* de Beethoven.

A narrativa é bruscamente interrompida e Matilda é deslocada da aula de música para o seu quarto novamente. Nesse momento, a linha tênue entre a realidade e a fantasia é marcada pela transição do quarto para o mar, ou seja, do consciente para o inconsciente, da razão para a emoção, da ponta do iceberg para a parte submersa dele. Esse retorno ao quarto gera a dúvida no leitor quanto à distinção entre fatos reais e imaginados, promovendo um movimento cíclico de renovação e eterno recomeço. Sendo assim, a aula de música foi um sonho ou um fato vivido? Matilda realmente acordou com o ruído do vento ou ela permanece dormindo até o desfecho da história? Se Matilda acordou, em qual momento isso ocorreu? Tendo em vista tais questionamentos, podemos comparar Matilda a um iceberg, porém sem a identificação precisa entre o visível e o submerso.

Em termos feministas e de gênero, podemos considerar o quarto, para onde Matilda retorna, uma antecipação dos ideais propagados por Virginia Woolf em **Um teto todo seu**. Possuir um quarto e estar nele pressupõe o domínio de um espaço particular de criação, capaz de promover a mulher intelectual e politicamente. Matilda possui esse quarto todo seu que funciona como base dessa evolução, uma vez que, é partir do quarto, que ela alcança o mar, símbolo de transformações e renascimentos. Logo, o quarto representa esse portal entre o infantil e o adulto, entre a criança e a mulher e entre a vida real e sua representação por meio da literatura.

Seguindo o tema da transição, porém entre fases distintas, o conto “*Pictures*” retrata a frustrada Ada Moss à procura de um lugar que seja seu. Ao contrário de Matilda, Ada Moss não possui um quarto, um espaço ou um trabalho, mas sim

²⁵ “— A vida é tão horrível... – murmura ela. Mas na verdade não acha a vida horrível assim. Ele diz alguma coisa a respeito de ‘esperar’ e ‘marcar passo’ e de ‘essa coisa rara que é a mulher’ – mas ela não ouve. Está se sentindo tão bem para sempre...” (MANSFIELD, K. **Felicidade**. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.).

ocupa um entre lugar, onde a sociedade a despreza. Já vivenciando a maturidade feminina e a subentendida independência financeira, Ada Moss vai de encontro aos padrões sociais de sua época, contradizendo seu modo de encarar a vida com sua real imagem externa.

Em “*Pictures*”, tem-se a autora-criadora que detém a voz narrativa e que a empresta à protagonista em alguns momentos de caracterização. A autora-criadora acessa os pensamentos de Ada Moss e, por vezes, mescla-se com ela por meio do recurso do discurso indireto livre, como no trecho em que ela hesita entrar no Café de Madrid, mas tem medo do que outras pessoas pensariam a respeito: “*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...*”²⁶ (MANSFIELD, 1998, p. 95).

Com base na concepção bakhtiniana, podemos afirmar que existem duas “Adas Mosses”, desmembradas nos termos “eu-para-mim” e o “outro-para-mim” e tangenciadas pelo espelho que reflete os diversos quadros, fotos e imagens, fazendo menção do título do conto. A duplicação de Ada origina dois excedentes de visão e a sobreposição de perspectivas, que são o olhar exotópico que a protagonista lança sobre si própria e o olhar exotópico que o leitor lança sobre a protagonista. Nesse sentido, o conto apresenta uma Ada Moss alegre e autoconfiante, mas, que, na verdade, é uma Ada Moss patética e caricata. Vejamos como a autora-criadora desmonta a protagonista, criando esse efeito de cinismo e duplicidade de sentidos.

Em um primeiro momento, a autora-criadora acompanha a protagonista, registrando reações e pensamentos exclusivos dela, como no trecho em que Ada recebe, via carta, uma resposta negativa de uma produtora de cinema, mas diz à proprietária do local onde mora que alguém a esperaria às dez horas do sábado com uma proposta de trabalho: “*Well, Mrs. Pine, I think you’ll be sorry for what you said. This is from manager, asking me to be there with evening dress at ten o’clock next Saturday morning*”²⁷ (MANSFIELD, 1998, p. 90). Sem emprego, nem perspectivas

²⁶ “Por que eu deveria me sentir nervosa? Não é nervosismo. Por que eu não deveria ir ao Café de Madrid? Sou uma mulher respeitável – sou uma cantora contralto. E eu só estou tremendo porque eu não tive nada para comer hoje”.

²⁷ “Bem, senhora Pine, eu acho que vai se arrepender do que disse. É o gerente me pedindo para estar lá com o vestido de noite às dez horas no próximo sábado de manhã”.

de futuro, Ada Moss não possui dinheiro para pagar o aluguel e, dessa maneira, fantasia propostas de um possível sucesso na carreira artística, a fim de prorrogar o cumprimento de seus deveres. O leitor, no entanto, capta tais máscaras da protagonista apresentadas pelo olhar exotópico da autora-criadora e, a partir de seu lugar além no espaço e no tempo da história, constrói uma imagem concludente da verdadeira Ada Moss.

Já sozinha em casa, Ada Moss diz consigo mesma: “*Oh, if I could only pay that woman [...]*”²⁸. Nesse trecho da narrativa, em que as vozes dela e da autora-criadora mesclam-se, acontece o desmembramento da protagonista e esta inicia um diálogo com o seu outro *eu* que está refletido no espelho. Sua imagem refletida cria autonomia e insiste, ao longo da história, em desmascarar aquela falsa imagem gerada pela Ada Moss alegre e autoconfiante, mas, não obtém sucesso: “*But the person in the glass made a face at her, and Miss Moss went out*”²⁹ (MANSFIELD, 1998, p. 91). Sobre a reflexão e duplicação das imagens no espelho, Bakhtin afirma que:

[...] no acontecimento da autocontemplação interfere um segundo participante, um outro fictício, um autor sem autoridade não fundamentado; eu não estou só quando me contemplo no espelho, estou possuído por uma alma alheia. Ademais, às vezes essa alma alheia pode ganhar consistência a ponto de atingir certa autonomia: o despeito e certa exacerbação de ânimo a que vem juntar-se nosso descontentamento com a imagem externa dão consistência a esse outro – autor possível da nossa imagem externa; é possível desconfiarmos dele, odiá-lo, quereremos destruí-lo [...]. (BAKHTIN, 2010, p. 31).

Quando Bakhtin afirma que se trata de um paradoxal autor sem autoridade não fundamentado, quer dizer que o reflexo no espelho é incapaz de exercer qualquer força exotópica sobre a pessoa que se contempla no espelho, com exceção de quando tal imagem ganha consistência e autonomia. Em “*Pictures*”, especificamente, Ada Moss parece estar constantemente interpretando um papel e, dessa forma, ignora seu outro *eu*, por ser uma imagem à qual somente o leitor e algumas personagens têm acesso, mas que a protagonista faz questão de destruir.

²⁸ “Oh, se eu pudesse pagar aquela mulher [...]”.

²⁹ “Mas a pessoa no espelho fez uma careta para ela, e senhorita Moss saiu”.

Ademais, o nome Ada é um palíndromo, ou seja, possibilita a leitura da esquerda para a direita e vice-versa, e, portanto, reafirma o caráter duplo da protagonista.

O poder identitário de Ada Moss está justamente em negar sua condição de ultrapassada e fracassada e montar uma outra Ada Moss que por vezes não entende o porquê do mercado de trabalho artístico a rejeitar tanto, sendo ela uma respeitada cantora contralto. Talvez, no passado, Ada tenha sido famosa e tenha tido inúmeras oportunidades de trabalho no meio artístico. Contudo, no tempo em que a narração desenvolve-se, ela luta contra duas forças negativas: a inércia artística e a autoimagem.

Como já mencionamos no capítulo anterior, o sobrenome simbólico – Moss – faz dela uma parasita que, sem opções de escolha, termina a história com um homem que ela mal conhece. Nesse sentido, o conto possui um tom negativo, uma vez que, apesar de todas as tentativas, o desfecho daquela mulher é deprimente. Por outro lado, Mansfield cria Ada Moss a fim de provocar as mulheres de seu contexto pós-vitoriano e criticar os movimentos feministas que se baseavam unicamente nas peculiaridades femininas como mote de transição. É possível resgatar uma moral de “*Pictures*” que Mansfield camufla na forma depreciativa de uma figura feminina fracassada e cínica.

Retomando os apontamentos butlerianos acerca do caráter fundante e da constituição errônea dos movimentos feministas, podemos inferir que, em “*Pictures*”, Mansfield constrói uma crítica alegórica da emergência feminina, em voga entre as feministas do início do século XX, que pressupunha o desequilíbrio da balança dos gêneros e a elevação das peculiaridades femininas em detrimento da universalidade masculina. Considerando o efeito negativo desse desequilíbrio para a constituição de um verdadeiro movimento de ordem política, Butler (*apud* TIBURI, 2013, p. 22) salienta que o feminismo deve, antes de tudo, desconstruir as categorias “homem” e “mulher”, para, enfim, explorar o ser humano sem rótulos.

Ao criar uma protagonista rotulada em situação degradante, Mansfield produz uma figura feminina caricatural que parodia as relações de gênero e a emergência da mulher perante o ambiente público. É como se Mansfield quisesse alertar as mulheres de que a ascensão política e social depende unicamente delas mesmas, sem, contudo, construírem um novo sistema hierárquico. Seguindo o homem no desfecho do conto, Ada Moss assume o fracasso profissional e vê, naquele caminho

sugestivo, uma alternativa para construir uma nova vida ou pelo menos arrumar algum dinheiro. Nesse desfecho, Ada Moss reforça o lado pejorativo da mulher, transformando-se em objeto do mundo masculino e mais uma vítima da convenção social.

Diferentemente de Matilda, que está em processo de transição do mundo infantil para o mundo adulto, e de Ada Moss, que se encontra estagnada como um parasita, a pequena governanta é a personagem mais politizada da coletânea. Viajando sozinha da Inglaterra para a Alemanha, essa moça anônima de *“The Little Governess”* é a expressão do pensamento feminista de sua época e a síntese da desconstrução dos valores historicamente moldados. O fato de Mansfield não lhe dar um nome já evidencia seu caráter universal sem amarras sociais e títulos categorizantes. Enquanto, com Ada Moss, Mansfield expressa seu lado crítico feminista de ruptura com a imagem pejorativa da mulher, com a jovem governanta, a autora coloca em prática seus ideais de libertação e ultrapassa definitivamente as barreiras do gênero, porém com um desfecho infeliz.

Embora o título pressuponha uma história sobre mulheres, por já indicar o gênero feminino na palavra *“governess”* e por deixar subentendido o papel social de uma governanta, o conto inicia-se com uma contravenção, ou seja, com a discordância da protagonista no que se refere à viagem noturna: *“Oh, dear, how she wished that it wasn’t night-time. She’d have much rather travelled by day, much much rather³⁰”* (MANSFIELD, 1998, p. 135). Uma governanta, conhecida tradicionalmente pelo envolvimento com assuntos domésticos, cruzando fronteiras à noite, em um trem, era um acontecimento não muito “natural” para aquela sociedade ainda presa às construções moralistas.

Além do casal de *“The Escape”*, a pequena governanta é a única personagem de **Bliss & other stories** que está, de fato, sozinha em deslocamento espacial e, portanto em um entre-lugar. Enquanto os demais deslocamentos são simbólicos como o de Matilda e o de Berly Fairfield, que será abordado posteriormente, o espaço principal dessa narrativa é um trem. Em detrimento disso, Mansfield aplica a técnica cinematográfica em *“The Little Governess”*, criando um efeito *travelling* na exibição das cenas e das personagens em trânsito. É a partir desse entre-lugar que a governanta fala e manifesta seu engajamento ideológico por meio de pequenos

³⁰ “Oh Deus! – como ela desejava que não fosse noite! Preferia mil vezes viajar de dia – mil vezes!” (MANSFIELD, K. **Felicidade**. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.).

gestos corriqueiros que se encontram arraigados às convenções sociais e de gênero, tais como o ato de evitar as viagens diurnas, de preferir vagões femininos, de carregar a própria mala e de dar uma gorjeta abusiva ao carregador.

Dentro dessa sucessão de hábitos sociais, encontram-se os discursos gendrados e as categorias comportamentais implícitas que podem ser elencadas como: 1) discrição, ou seja, a mulher deve ser discreta e não chamar a atenção em locais públicos, onde, afinal, ela nem deveria estar; 2) resguardo do corpo, ou seja, evitando vagões públicos, a mulher pode proteger-se de certas atitudes “naturais” masculinas, pois, afinal, nessa visão preconceituosa, homens possuem instintos; 3) fragilidade, ou seja, carregar a própria mala não é uma atividade para mulheres, já que sua estrutura anatômica frágil impossibilita tal ação; e 4) submissão, ou seja, dar a gorjeta abusiva ao carregador implica aceitar as exigências do mundo masculino, mesmo que este seja injusto. Esses são apenas alguns dos discursos historicamente construídos que envolvem a hierarquia de gênero presentes implicitamente na narrativa.

Vale ressaltar que Mansfield já propõe a revisão de tais valores no início do século XX, quando os movimentos feministas ainda baseavam-se na emergência das peculiaridades biológicas femininas como razão da diferenciação. Até os dias atuais, tais valores ainda fazem-se presentes no inconsciente das pessoas e regem comportamentos e modos de vida. Isso demonstra o quanto esse processo de desconstrução é lento e o quanto alguns movimentos feministas estão equivocados no trato da igualdade política e social dos seres humanos. “*The Little Governess*”, embora seja uma metáfora do contexto feminino do início do século XX, retrata uma situação passível de acontecer a qualquer mulher do século XXI. É possível que Mansfield tenha criado a pequena governanta baseada em dados autobiográficos, uma vez que a autora já esteve sozinha nessa situação de trânsito, tanto da Nova Zelândia para a Inglaterra, quanto da Inglaterra para a Alemanha.

Vivenciando os percalços pelos quais a mulher passa nessa aventura de cruzamento de fronteiras e desbravamento de espaços, Mansfield desconstruiu preconceitos e princípios e abriu novas possibilidades de enxergar o mundo e o ser humano em “*The Little Governess*”. A dificuldade em desapegar de certos valores sociais gera uma sucessão de obstáculos na viagem da governanta, inserindo-a em

um meio público tradicionalmente masculino, onde ela via-se desprotegida, apesar de sua autoconfiança.

Tendo isso em vista, vejamos a simbologia do trem, que representa o elemento de ligação entre contextos, espaços, histórias e vidas. Segundo o **Dicionário de Símbolos** (2009, p. 896 – 7), o trem é a imagem “da vida coletiva, da vida social, do destino que nos carrega” e representa o “veículo da evolução”, ou seja, uma “evolução psíquica, uma tomada de consciência que prepara a uma nova vida”. Isso quer dizer que o trem é o veículo da mudança, mesmo que tal mudança seja lenta e difícil. Por mais que a viagem seja breve e as distâncias espaciais sejam curtas, não sabemos qual a duração dessa viagem simbólica rumo à totalidade universal e às origens da segregação de gênero.

Além do trem, o espelho surge novamente como símbolo elementar de análise da personagem em seu processo de auto caracterização e duplicidade, como no trecho:

As she stood up to feel if the dress-basket was firm she caught sight of herself in the mirror, quite white, with big round eyes. She untied her ‘motor veil’ and unbuttoned her green cape. ‘But it’s all over now,’ she said to the mirror face, feeling in some way that it was more frightened than she.³¹ (MANSFIELD, 1998, p. 137).

Assim como Ada Moss, em “*Pictures*”, a jovem governanta vê naquela outra pessoa que se mostra no espelho a duplicação de um *eu* que ela não deseja incorporar, já que se apresenta assustada e acuada. Enquanto Ada espanta essa alma alheia que representa seu pior reflexo, seu outro *eu* rejeitado e sua verdadeira decadência como artista e mulher, a jovem governanta enxerga suas reais emoções naquele reflexo, ou seja, o pânico iminente diante da entrada no espaço público e do inevitável enfrentamento da sociedade com seus moldes e padrões. Mostrando-se mais assustada do que ela própria, a imagem refletida da protagonista é o seu

³¹ “Quando se ergueu para verificar se a mala estava firme, a jovem governanta se viu no espelho, branquíssima, os olhos redondos muito abertos. Desamarrou o véu de automobilista e desabotoou a capa verde.

— Mas agora está tudo terminado — disse ela para a figura do espelho, sentindo de algum modo que aquela cara estava mais assustada do que ela própria”. (MANSFIELD, K. **Felicidade**. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.).

subconsciente que lhe impulsiona a seguir até o fim e a provar que o lugar da mulher é onde ela quiser.

No desfecho, contudo, aquele medo disfarçado de coragem vem à tona e aquela imagem do início ressurgue como uma repreensão por ela ter se aventurado daquela maneira. A jovem governanta, em pânico, vê-se sem saída diante do rol de categorizações que o simples fato de “ser mulher” constrói no espaço público e, portanto, sente na pele o peso que carrega ao longo da viagem, representado não apenas pela bagagem, mas sim por toda a imagem da mulher na sociedade.

Somando características recorrentes de outras personagens femininas da coletânea, Monica Tyrell, de “*Revelations*”, simboliza a descoberta da liberdade efêmera e o retorno à rotina velada. Apesar do título, que pressupõe transformação por meio da manifestação de algo novo, a história passa-se em um dia, e inicia e finaliza no mesmo ponto, formando um ciclo de recorrências. Assim como Matilda e Ada Moss, Monica Tyrell é regida pela circularidade de acontecimentos, com um momento epifânico, mas que sempre a fazem retornar ao início. Em “*Revelations*”, o vento é a expressão da liberdade da protagonista que, aparentemente realizada na vida pessoal, ainda almeja atitudes ousadas e contravenções imprevistas.

A epifania de Monica é tangenciada pelo vento, com o qual ela se compara, e sua felicidade repentina insinua que, de fato, ela fará uso de sua liberdade e tomará posse de seu verdadeiro reino, modificando sua trajetória e seu destino: “*And now all this vibrating, trembling, exciting, flying world was hers. It was her kingdom. No, no, she belonged to nobody but Life*”³² (MANSFIELD, 1998, p. 149). Contudo, o máximo que Monica Tyrell faz naquele dia é ir ao salão de beleza esbanjar a sua riqueza e tomar conhecimento dos últimos ocorridos. O salão de beleza representa o seu local de fuga da realidade e de autoafirmação, uma vez que ela “sempre tinha a sensação de que a gente daquele salão a amava, compreendia o seu verdadeiro *eu*, muito melhor do que a maioria de seus amigos” (MANSFIELD, K. **Felicidade**. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.). No salão de beleza e para tais amigos, a protagonista revelava sua outra identidade, sem máscaras de esposa perfeita ao marido, de patroa exemplar à funcionária e de mulher submissa à sociedade.

³² “E agora todo aquele mundo trêmulo, excitante, turbilhonante era ela. Era o seu reino. Não, não, ela não pertencia a ninguém a não ser à vida.” (MANSFIELD, K. **Felicidade**. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.).

No entanto, é nessa zona de conforto, simbolizada pelo salão, que a protagonista tem sua autêntica revelação e a decepção em saber que o seu reino não é eterno e impecável, já que é composto também de duras realidades e utópicas felicidades. Mesmo passando pela floricultura a fim de manifestar solidariedade ao sofrimento dos amigos, tudo indica que Monica retoma a rotina e o estado de nervos, completando o círculo narrativo. Sempre que uma nova porta para a liberdade surge no dia de Monica Tyrell, a história faz com que ela regresse ao Prince's, impedindo que ela revele seu verdadeiro *eu* e liberte-se das prisões categóricas nas quais vivia.

Portanto, Mansfield abrange quatro personalidades distintas de mulheres com o mesmo objetivo e que, no entanto, movem-se em círculos. O desejo de conquistar o espaço público é interrompido por um fator externo que as faz retornar ao cenário tradicional de hierarquizações de gênero. Com isso, Mansfield não pretende reafirmar a condição da mulher historicamente construída, mas sim sugerir que as atribuições impostas ao sexo feminino são alegóricas e podem ser desconstruídas caso a sociedade e a própria mulher revejam comportamentos e ideologias obsoletas. Visto isso, vejamos as narrativas em que mulheres e homens estão dispostos no cenário social e como Mansfield trata a relação entre os gêneros.

3.2. Pares performáticos e gêneros em mutação

O equilíbrio sutil entre os princípios masculino e feminino, em que ambos ora cooperam entre si, ora se opõem, dá-se nos contos "*Prelude*", "*Bliss*", "*Psychology*", "*The man without a temperament*" e "*A Dill Pickle*". Nas cinco narrativas, há casais formados por homens e mulheres em busca de um relacionamento tradicionalmente estável e, no entanto, cercados de obstáculos que dificultam e parodiam essa construção afetiva. Em meio às representações das relações de gênero, Mansfield preenche as narrativas com símbolos, fluxos de consciência e toques sutis de discurso da diferença, agregando técnica estilística e engajamento ideológico. A linha tênue que separa acontecimentos reais dos imaginários faz com que os contos

tornem-se verdadeiros retratos psicológicos de suas personagens e representem pequenas subjetividades excêntricas dentre coletividades uniformes.

“*Prelude*” é o conto mais longo da carreira literária de Katherine Mansfield e, assim, aborda uma maior diversidade de temas, tais como a infância, as memórias, a liberdade, o feminismo. A extensão do conto não faz dele um compêndio de abordagens ideológicas, mas sim possibilita tratar várias questões simultaneamente com mais profundidade e riqueza de detalhes. Patrick Morrow (1993, p. 48) compara tal conto ao *Requiem* de Mozart, por ter sido uma obra em constante ajuste e contínuo engenho. Originalmente publicado como “*The Aloe*”, “*Prelude*” sofreu algumas modificações para, enfim, ser publicado pela Editora Hogarth. Apesar disso, a história nunca abandonou a escrivainha de Mansfield e permaneceu em construção até a morte da autora³³.

Ele é composto de doze seções e sete personagens e é narrado *in media res*, isto é, a história inicia-se a partir de um fragmento de cena em que as meninas Kezia e Lottie procuram um espaço no veículo que leva a mudança da família Burnell. Todos os acontecimentos seguintes giram em torno dessa mudança da família da cidade para campo, do urbano para o campestre, do coletivo para o intimista. O deslocamento espacial das personagens é tangenciado pelo deslocamento psicológico, pelo afunilamento das focalizações e pela alternância das perspectivas. O processo de mudança em si não o foco da história, mas sim a reação que cada personagem esboça a ela. Abrangendo diferentes personalidades, faixas etárias, gêneros e comportamentos, Mansfield constrói uma situação alegórica de transição social, em que anseios subjetivos sejam capazes de representar ideais coletivos.

Stanley Burnell é casado com Linda e possui três filhas pequenas, Kezia, Lottie e Isabel. Mrs. Fairfield e Beryl Fairfield, mãe e irmã de Linda, respectivamente, convivem com eles na mesma casa. Stanley é apresentado como um homem dominador, vaidoso e orgulhoso, enquanto Linda é pessimista com relação ao seu relacionamento e às filhas, embora se mostre feliz e realizada ao marido. Dentre as filhas, Kezia é a que se destaca e é detentora da voz narrativa nas três primeiras partes do conto. A história começa sob a perspectiva infantil e imaginativa, em que

³³ Vicent O’Sullivan, em **The Poems of Katherine Mansfield** (1989), realiza um estudo comparativo dos manuscritos de “*The Aloe*” e do texto “*Prelude*” publicado pela Editora Hogarth, observando os progressos da autora na criação. Neste trabalho, utilizamos a versão publicada na coletânea **Bliss & other stories**.

todos os acontecimentos parecem uma divertida e assustadora aventura e os adultos parecem não se importar. A partir da quarta seção, ocorre a distribuição de perspectivas e a seleção dos enfoques subjetivos, contemplando objetivos e anseios de cada membro da família Burnell.

Embora Mrs. Fairfield e Beryl Fairfield não carreguem a força desse sobrenome, elas estão ligadas àquele contexto masculino e dominante por intermédio de Linda, tornando-se tão vítima quanto a mesma. Contudo, há diferenças entre as quatro figuras femininas da narrativa. Kezia, Linda, Beryl e Mrs. Fairfield estão ligadas diretamente a Stanley em diversos níveis de proximidade, seja pelo laço matrimonial, seja pelo vínculo paterno ou pela conciliação social. As quatro gerações de mulheres compõem um círculo feminino ainda regido pelo princípio masculino e, apesar da busca pelo desprendimento e pela liberdade, veem apenas o quesito espacial da mudança, com exceção de Beryl Fairfield, cuja visão paradoxalmente inovadora e conservadora insere-a em um cenário parcialmente feminista. Com “parcialmente”, queremos dizer que a personagem deseja liberdade e independência financeira por intermédio de um casamento, que, no início do século XX, era considerado garantia de estabilidade social, porém não de autonomia. Assim, casar-se pressupunha libertar-se de Stanley e, no entanto, aprisionar-se a convenções sociais inerentes de um matrimônio e passar a ser financeiramente dependente de outro homem.

Visto isso, podemos verificar o processo de mudança em suas distintas perspectivas, de acordo com Patrick Morrow (1993, p. 49):

The children perceive the move as an adventure, yet Linda Burnell seems listless and indifferent. Her sister, Beryl Fairfield, on the other hand, sees it as an end to her chances for freedom through marriage and subsequent financial independence from her brother-in-law. Stanley Burnell, despite the inconvenient distance from town, is proud of his acquisition, and his mother-in-law is looking forward to the bounty of the country home's gardens³⁴.

³⁴ “As crianças percebem o movimento como uma aventura, enquanto Linda Burnell mostra-se apática e indiferente. Sua irmã, Beryl Fairfield, por outro lado, vê a mudança como um fim de suas chances de liberdade através do casamento e subsequente independência financeira de seu cunhado. Stanley Burnell, apesar da distância da cidade, está orgulhoso de sua aquisição, e sua sogra está ansiosa por ver os jardins da casa de campo”.

Esse deslocamento da cidade para o campo pressupõe distintas maneiras de encarar mudanças sociais, sejam elas progressistas ou não. O fato de um homem, responsável por seis mulheres de diferentes gerações, renunciar à vida urbana e, portanto, coletiva, para habitar no campo, ilustra, no âmbito simbólico, a entrada no universo subjetivo e intimista, e no âmbito social, o retorno à condição historicamente construída da mulher, que a restringia ao espaço privado e doméstico.

Em “*Prelude*”, Mansfield desconstrói considerações tradicionalmente atribuídas à literatura de autoria feminina, quando dispõe mulheres em processo migratório do urbano para o rural. Ainda sob efeito da dicotomia público/privado e social/doméstico, a tradição literária daquele contexto voltava-se para a peculiaridade estilística de homens e mulheres escritoras, cuja diferenciação dava-se pela abordagem temática no trato da realidade. Nesse sentido, as mulheres de “*Prelude*” estariam no espaço que lhes cabe, ocupando-se da subjetividade da vida e da autorreflexão, já que o “ser mulher” trazia uma carga comportamental inerente. Contudo, embora estejam longe da civilização, tais mulheres são socialmente perceptivas e conscientes de sua condição e buscam alcançar novos horizontes. Essa relação paradoxal entre corpo e mente, ou seja, estar fisicamente no espaço privado, porém mentalmente no espaço público, representa o ponto de partida para a desconstrução de discursos socialmente atribuídos às mulheres.

A crítica feminista mansfieldiana localiza-se sutilmente em simbologias e breves diálogos entre as personagens. O embate entre Beryl Fairfield e Stanley Burnell é a manifestação direta de confronto entre gêneros e papéis sociais e traz sequências, em que a voz embutida da autora-criadora proclama ideais políticos de movimentos feministas. No excerto seguinte, Beryl discute com o cunhado sobre tal alegoria espacial e social de ocupação masculina e feminina, quando reclama por ter ficado responsável pela mudança: “*The servant girl and I have simply slaved all day, and ever since mother came she has worked like a horse, too. We have never sat down for a moment. We have had a day*³⁵” (MANSFIELD, 1998, p. 10). Stanley, sentindo o tom de censura, responde dizendo que seria absurdo ele abandonar o trabalho para ajudá-las em casa:

³⁵ “A criada e eu trabalhamos todo o dia simplesmente como escravas e desde que mamãe chegou ela também tem trabalhado como um cavalo. Não nos sentamos nem um instantinho. Que dia, o nosso!” (MANSFIELD, K. **Felicidade**. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.).

'What the hell does she expect to do? asked Stanley. 'Sit down and fan herself with a palm-leaf fan while I have a gang of professionals to do the job? By Jove, if she can't do a hand's turn occasionally without shouting about it in return for³⁶...' (MANSFIELD, 1998, p. 10).

Stanley evidencia as fronteiras entre o público e privado nesse excerto, reforçando a tradicional imagem feminina já enraizada até aquele momento. Beryl, por sua vez, representa a voz da mudança, não só espacial, bem como social, e o início de um ato libertário muito maior que se desenvolveria posteriormente. Em outras palavras, Beryl é um movimento preparatório de introdução, ou ainda, um simples prelúdio de uma sinfonia feminista ora harmoniosa, ora desafinada. Por isso, afirmamos que ela é “parcialmente” feminista, uma vez que se encontra nas fronteiras entre o privado e o público, impulsionando-se na direção deste.

Esse entre lugar psicológico de onde Beryl fala é perceptível no trecho subsequente em que a autora-criadora cede sua voz à personagem e esta reflete a respeito de sua condição e adentra em um universo paralelo de flores, buquês e pretendentes:

She shut her eyes a moment, but her lips smiled. Her breath rose and fell in her breast like two fanning wings. The window was wide open; it was warm, and somewhere out there in the garden a young man, dark and slender, with mocking eyes, tiptoed among the bushes, and gathered the flowers into a big bouquet, and slipped under her window and held it up to her. She saw herself bending forward. He thrust his head among the bright waxy flowers, sly and laughing. 'No, no,' said Beryl. She turned from the window and dropped her nightgown over her head³⁷ (MANSFIELD, 1998, p. 12).

³⁶ “Que diabo espera ela que a gente faça? – perguntou Stanley. – Quererá que eu pague um batalhão de criados para fazer todo o serviço enquanto ela fica sentada a se abanar com um leque desses tipo folha de palmeira? Meu Deus, só por causa desse auxílio que dá de quando em quando ela precisará andar gritando aos quatro ventos?” (Ibidem).

³⁷ “Fechou os olhos um momento, mas seus lábios sorriam. A respiração lhe subia e descia no peito como duas asas que abanam. A janela estava escancarada, fazia calor e em algum lugar lá embaixo no jardim um moço moreno e esbelto, de olhos brejeiros, andava na ponta dos pés por entre os arbustos, colhendo flores para fazer um ramalhete; depois se esgueiraria até a janela e ergueria as flores para ela... Beryl se imaginou debruçada para fora. Ele metia a cabeça no meio das rútilas flores-de-cera, malicioso e sorridente.” (Ibidem).

O momento sublime e imaginativo é interrompido por sua própria consciência, trazendo-lhe de volta para as questões relacionadas à sua independência. Enquanto a mudança física significa o fim de suas chances de um casamento bem sucedido, devido ao enclausuramento ao ambiente privado, o olhar exotópico de Beryl sobre si mesma fornece-lhe o complemento a fim de alcançar a liberdade tão esperada, quando afirma “*ah, if only she had money of her own*”³⁸. Ainda que utópico e circunstancial, tal complemento é um lamento e, ao mesmo tempo, uma força motriz que a motiva a desmontar as estruturas históricas e sociais que a mulher carrega. Patrick Morrow (1993, p. 50) afirma que Beryl está “constantemente escapando da realidade da sua situação, fantasiando um homem que virá resgatá-la”. É nessa busca pelo espaço e pelos bens “*of her own*” que Beryl encerra a narrativa com uma carta endereçada à amiga Nan, na qual revela seu empasse entre apropriar-se do privado e conquistar o público.

Na carta, Beryl se diz aliviada por ter se mudado para o campo, devido à beleza do jardim e à imensidão da casa que eram melhores do que “aquela baiúca na cidade”. No entanto, ela considera-se “sepultada” na área rural, visto que a família não tem contato com ninguém nos arredores, com exceção de seus escassos vizinhos que são “*big louts of boys who seem to be milking all day*”³⁹ (MANSFIELD, 1998, p. 38). Com a certeza de que ninguém da cidade se deslocaria até o campo para visitá-los, Beryl antecipa, à amiga Nan, o seu “triste fim” no espaço privado regido pelo tirano Stanley e seus amigos do clube, parceiros de partidas de tênis aos sábados à tarde. Tendo participado de algumas partidas, Beryl insinua que já teria se envolvido com Stanley, quando afirma: “*What Linda thinks about the whole affair, per usual, I haven’t the slightest idea*”⁴⁰ (MANSFIELD, 1998, p. 39). Ela conclui a carta descrevendo esse mundo recôndito povoado por homens grotescos presos ao sistema logocêntrico, onde mulheres exerciam seu único papel de serem submissas esposas disciplinadas.

Relendo o que já havia escrito até então, Beryl dá-se conta de que o “eu” da carta não correspondia ao “eu” que ali estava, embora fosse verdade o que havia descrito: “*It was her other self who had written that letter. It not only bored, it rather*

³⁸ “Ah, se pelo menos ela tivesse seu próprio dinheiro”.

³⁹ “[...] rapazes brutalizados que parecem estar ordenhando vacas o dia inteiro”.

⁴⁰ “Como de costume, não tenho a menor ideia do que Linda acha de todo o caso”.

*disgusted her real self*⁴¹ (MANSFIELD, 1998, p. 39). A sobreposição de perspectivas e a duplicação das personalidades remetem-nos às categorias bakhtinianas do “eu-para-mim” e do “outro-para-mim”, cujo princípio exotópico aplica-se a uma única pessoa representando o “eu” e o “outro”, como a personagem Ada Moss, de *“Pictures”*. Nesse caso, a Beryl “real”, que reivindica seus direitos e deseja independência financeira e liberdade, observa a “outra” Beryl da carta, que apenas lamenta a permanência no espaço privado e é incapaz de ultrapassá-lo. Ambas completam-se de maneira que a Beryl “real” encontra-se além da “outra” Beryl no tempo e no espaço, uma vez que está prestes a ultrapassar a fronteira dos discursos gendrados, como podemos visualizar no seguinte fragmento:

*‘Oh,’ she cried, ‘I am so miserable – so frightfully miserable. I know that I’m silly and spiteful and vain; I’m always acting a part. I’m never my real self for a moment.’ And plainly, plainly, she saw her false self running up and down the stairs, laughing a special trilling laugh if they had visitors, standing under the lamp if a man came to dinner, so that he should see the light on her hair, pouting and pretending to be a little girl when she was asked to play the guitar. Why? She even kept it up for Stanley’s benefit. [...] How despicable! Despicable! Her heart was cold with rage. ‘It’s marvellous how you keep it up,’ said she to the false self. [...] She saw the real Beryl – a shadow... a shadow*⁴². (MANSFIELD, 1998, p. 41).

Considerando esse distanciamento espaço-temporal entre Beryl “eu-para-mim” e “outro-para-mim”, podemos verificar, nesse desfecho, os “atos de contemplação-ação” da concepção bakhtiniana em relação à performatividade de gênero de Judith Butler. Como abordamos no capítulo anterior, o olhar exotópico permite a contemplação e o acabamento do outro, para, enfim, possibilitar a interação com ele por meio de uma ação ética. O diálogo entre a Beryl real e a Beryl

⁴¹ “Era o seu outro eu que havia escrito aquela carta que não só aborrecia, como chegava a causar repulsa ao seu eu real” (MANSFIELD, K. **Felicidade**. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.).

⁴² “— Oh! – exclamou – sou tão infeliz! Tão infeliz! Sei que sou boba, despeitada e fútil; estou sempre representando. Nunca sou eu mesma nem por um momento. E duma maneira muito nítida, ela viu o seu eu falso correndo escadas abaixo, escadas acima, rindo uma risada especial e cascateante se havia visitas em casa; postando-se debaixo da lâmpada se era um homem que vinha jantar: para que ele visse o reflexo da luz nos cabelos dela; fazendo muxoxos e portando-se como uma menina quando lhe pediam que tocasse guitarra. Por quê? Ela representava até mesmo diante de Stanley. [...] Como era desprezível! Desprezível! Seu coração estava frio de raiva. ‘É extraordinário como podes persistir’ – disse ela para o seu falso eu. [...] Ela viu a verdadeira Beryl – uma sombra... uma sombra”. (Ibidem).

falsa provocou na primeira uma reação reflexiva, à medida que observava o cenário opressivo no qual a segunda mantinha-se sem nenhuma ação ética. Desejando ultrapassar as fronteiras entre os gêneros, Beryl é interrompida pela pequena Kezia que bate à porta de seu quarto para comunicar, não apenas que o almoço estaria pronto, mas também que a Beryl real poderia retornar em outro momento.

Sendo assim, por meio de Beryl, Mansfield indicia a introdução, a abertura, o prelúdio de um movimento de desconstrução dos discursos históricos e dos atos de gênero, que, por fim, é suspenso tão repentinamente como a história teve início. Assim como é difícil desmontar estruturas historicamente construídas e consistentes, tais como a segregação entre os sexos e a conseqüente associação entre o “ser” mulher e o “comportar-se” como tal, da mesma maneira, Beryl hesita em dar voz ao seu “eu real” e em prosseguir a complexa sinfonia social, cujo prelúdio já ouvimos.

Linda, por sua vez, permanece estável durante os acontecimentos e, como diz Beryl, “misteriosa como sempre”, que nem sequer dá-se conta de um provável flerte entre sua irmã e seu marido. Alheia à família e às filhas, Linda é uma mulher tipicamente submissa e apática, sem anseios que a possam tirar daquela acomodação. Podemos definir Linda Burnell como uma mulher acomodada que, em certas ocasiões, é invadida por sonhos simbólicos tangenciados por ideais libertários. Diversas espécies de pássaros povoam os sonhos de Linda, transportando-a à infância com o pai. Um desses sonhos é interrompido pelo orgulhoso Stanley que invade o privado com frases egocêntricas acerca de seu novo bem material e de seu porte físico esportivo.

Diante disso, Linda, que detém a voz narrativa nesse trecho, associa-se aos pássaros de seus sonhos e com eles deseja voar em liberdade: “*she wished that she was going away from this house, too. And she saw herself driving away from them all in a little buggy, driving away from everybody and not even waving*⁴³” (MANSFIELD, 1998, p. 14). Além da fuga pelos ares como os pássaros de seus sonhos, Linda tem um delírio marítimo, cuja válvula de escape é representada pelo aloé⁴⁴ no jardim. O aloé surge duas vezes na narrativa e, em cada uma delas, interage com as figuras femininas da família Burnell, trazendo sua carga simbólica e representativa. Sua

⁴³ “Linda desejou poder ir embora daquela casa. Imaginou-se viajando, fugindo de todos num pequeno carro, fugindo de toda a gente sem mesmo acenar-lhes a mão...” (Ibidem).

⁴⁴ Planta popularmente conhecida como *aloe vera* ou babosa.

primeira aparição ocorre no final da seção seis e é captada pelo olhar infantil da pequena Kezia. Aquela “enorme planta com folhas grossas e espinhosas, dum verde acizentado” despertou a curiosidade da menina, já que ela nunca havia visto nada parecido. Ao esclarecer as dúvidas da filha, dizendo que aquela planta chamava-se aloé e que florescia a cada cem anos, Linda vê a si própria fincada ali naquela terra improdutiva que não lhe permitia florescer como mulher.

A segunda aparição do aloé acontece na décima primeira seção do conto e dá-se sob a perspectiva de Mrs. Fairfield. Dessa vez, Linda vai ao encontro da mãe no jardim, e lá, ambas contemplam a planta em seu mais belo esplendor, com indícios de floração. A perspectiva noturna do aloé criou um efeito dinâmico e místico, fazendo com que Linda enxergasse um navio com os remos levantados e nele embarcasse em direção a qualquer lugar, com exceção dali.

She dreamed that she was caught up out of the cold water into the ship with the lifted oars and the budding mast. Now the oars fell striking quickly, quickly. They rowed far away over the top of the garden trees, the paddocks and the dark bush beyond. Ah, she heard herself cry: 'Faster! Faster!' to those who were rowing⁴⁵. (MANSFIELD, 1998, p. 36).

A identificação de Linda com o aloé remete-nos a um código feminino e sua relação com o luar. Duas mulheres sob o luar, observando uma planta, criam uma atmosfera intimista e enigmática, elevando a feminilidade na junção dos elementos naturais, assim como em “*Bliss*”, sobre o qual falaremos posteriormente. Ao perguntar para a mãe se ela também sentia aquilo, Linda estabelece um diálogo silencioso com o aloé, com a lua e com todas as mulheres que ali moravam, exaltando o código feminino que Stanley não conseguiria alcançar. Nesse sentido, o aloé representa um elo entre as gerações de mulheres da família Burnell, capaz de aproximar a neta Kezia, a mãe Linda e a avó Mrs. Fairfield.

O aloé possui uma peculiaridade botânica que está intimamente relacionada com a elevação da feminilidade e com a referida fronteira entre o público e o privado. Seu poder de resistência faz dela uma planta que independe dos elementos

⁴⁵ “Sonhou que tinha sido tirada da água fria e levada para dentro do navio de remos erguidos, para junto do mastro que rebentava em brotos. Agora os remos caíam ferindo as ondas rápidos, rápidos. Eles vogavam por sobre as árvores do jardim, sobre as pastagens os arbustos, longe. Ah! Ela se ouviu gritar para os que remavam: - Mais depressa! Mais depressa!” (Ibidem).

terra e água para manter-se viva, podendo desenvolver-se e adaptar-se a qualquer ambiente com o mínimo de fomento externo. Assim como o aloé continua vivendo ainda que se altere o seu meio, as mulheres de “*Prelude*” são resistentes e capazes de adaptarem-se à mudança espacial e social que relaciona os homens à vida pública e as mulheres à vida privada. É nesse espaço heterogêneo de transição do publicamente privado e do privadamente público, que Kezia, Linda, Beryl e Mrs. Fairfield renascem como aloé e criam resistência para fazerem de seu novo habitat um prelúdio de mudança pessoal e desconstrução de atos de gênero.

Enquanto “*Prelude*” apresenta gerações de mulheres em dias de adaptação e resistência, “*Bliss*”, por sua vez, traz um recorte de algumas horas reveladoras na casa de Bertha Young. Bem como o título sugere, a protagonista encontra-se possuída por um sentimento repentino de êxtase e felicidade naquele dia em que receberia convidados para um jantar informal. Tal sentimento está fundamentado em acontecimentos momentâneos e cotidianos, tais como uma filha carinhosa, um marido atencioso, umas almofadas em harmonia no sofá, uma bela casa, uma pereira florida no jardim, uma amiga “especial”, uns amigos influentes, etc. Tudo contribui para a sustentação dessa sensação, até que tudo vai sendo gradativamente desfeito, assim como a pereira vai perdendo as suas flores. A felicidade de Bertha é tão efêmera quanto a floração da pereira em seu jardim.

O conto em si é uma desconstrução de valores, de atos de gênero, de relacionamentos ideais, de felicidades absolutas e de convenções sociais. A desconstrução mais evidente é a da sensação de felicidade que rege as relações entre as personagens, principalmente entre Bertha e o marido. Harry, que Bertha considerava perfeito, insinua ter um caso amoroso com Pearl Fulton, e esta, que demonstrava ser sua confidente, mostra-se impassível e cínica. “*Bliss*” é um dos contos mais simbólicos da coletânea e, em vista disso, apresenta conceitos subliminares de atos de gênero, homossexualidade, pares dicotômicos, representação e alteridade.

A princípio, a relação de Bertha com o marido mostra-se imatura, pois, embora ela tenha trinta anos, um casamento estável e uma filha, Bertha possui um jeito infantil e trata Harry como um mero amigo, considerando-o seu “camarada”. Além disso, Bertha é associada ao sol, à energia, ao calor quando se refere à felicidade que a envolve, porém é fria no casamento:

*For the first time in her life Bertha Young desired her husband. Oh, she'd loved him – she'd been in love with him, of course, in every other way, but just **not in that way**. And, equally, of course, she'd understood that he was different. They'd discussed it so often. It had worried her dreadfully at first to find that she was **so cold**, but after a time it had not seemed to matter. They were so frank with each other – such **good pals**. That was the best of being modern⁴⁶. (MANSFIELD, 1998, p. 76, grifo nosso).*

O fato de amá-lo, mas “não exatamente *daquela* maneira”, elucida o tipo de relacionamento que Bertha possui com o marido e antecipa uma possível traição deste quando ela declara que “ele estava diferente”. Como a perspectiva é unicamente de Bertha, os acontecimentos permanecem restritos ao seu olhar e sensação envolvidos pela felicidade extrema do momento. Contaminado por esse sentimento, o leitor constrói uma imagem inocente do casal, do jantar e, inclusive, de Pearl Fulton que é aparentemente ignorada por Harry ao longo da noite. Nesse sentido, a autora-criadora constrói um cenário de aparências, em que os convidados, o casamento, o jantar, o assunto e a felicidade ilimitada são apenas uma quimera.

Diferentemente do conto anterior, em que as perspectivas fragmentavam-se, em “*Bliss*”, Bertha é autora de si mesma e autossuficiente, e convida o leitor a acompanhá-la nessa simulação de felicidade e nesse jantar em forma de peça teatral, cuja espectadora passa a ser ela mesma no desfecho inesperado. Embora detentora da voz narrativa, Bertha não tem controle sobre os fatos narrados e, assim, deixa-se levar pela inconsciência e pelo delírio provocados pelo êxtase momentâneo. O leitor lança o olhar exotópico sobre a protagonista e interpreta as pistas narrativas a respeito das relações entre ela e as demais personagens, de modo que o acabamento final abranja não somente os acontecimentos explícitos como também os implícitos e insinuados.

Nos contos mansfieldianos, nada é evidente, nada está explícito, com exceção dos componentes que constituem o enredo. É por meio dos recursos

⁴⁶ “Pela primeira vez em sua vida, Berta Young desejou o marido. Oh! Ela o amava – ela o amava, sempre, estava claro, de outra maneira, mas não exatamente daquela. E era do mesmo modo ardente que ela compreendia que Harry estava diferente. Tinha discutido isso tantas vezes! No princípio, ela ficara preocupada em saber que ela era fria, mas depois de um tempo, isso parecia não importar mais. Eles eram tão francos um com o outro, tão bons camaradas. Era a melhor maneira que tinham de ser modernos”.

estilísticos da autora que o leitor pode tornar-se essa consciência concludente no processo de desmontagem dos discursos e dos atos de gênero. Um símbolo bem empregado esteticamente abre um rol de elementos extratextuais que configuram o todo da obra e marcam aquela “estética inconsciente” que Sydney Kaplan (1991, p. 9) destaca na criação de Mansfield. Tendo isso em vista, a pereira florida no jardim constitui o símbolo central de “*Bliss*”, por representar o reflexo da protagonista e das ligações entre as personagens. O ato de especificar a árvore direciona a leitura e possibilita imergir nesse universo de Bertha e captar os mecanismos desse triângulo amoroso que vai sendo paulatinamente montado e desmontado.

De acordo com o **Dicionário de Símbolos** (2009, p. 709), a pereira simboliza e efemeridade, pois sua flor dura pouco e é frágil. Além disso, a pera é um símbolo erótico devido ao seu formato que evoca a um seio feminino. Tendo em vista sua simbologia, vale abordar suas peculiaridades botânicas a fim de completar seu sentido na narrativa e verificar sua relação com a questão de gênero. Conhecida cientificamente como *Pyrus Communis*, a pereira é uma espécie de árvore em formato triangular, com folhas ovais e flores brancas, típica de climas amenos, sendo encontrada com mais frequência no hemisfério norte. A pereira é denominada uma árvore hermafrodita ou monoica, já que apresenta as estruturas masculinas e femininas na mesma flor, sendo capaz de se auto reproduzir. Sua efemeridade floral deve-se justamente a essa característica, ou seja, flores hermafroditas não duram muito tempo, devido à fertilização ocorrer em uma só estrutura reprodutiva e dispensar o transporte de pólen.

Considerando tal simbologia e peculiaridade botânica, vejamos de que maneira a pereira dialoga com as personagens e suas relações. A pereira é a própria Bertha, uma vez que os trajes que ela usa para o jantar trazem as cores daquela árvore que ela viu momentos antes através da janela da sala de visitas: “*a white dress, a string of jade beads, green shoes and stockings. It wasn’t intentional. She had thought of this scheme hours before she stood at the drawing-room window*⁴⁷” (MANSFIELD, 1998, p. 71).

⁴⁷ “Um vestido branco, um colar de contas de jade, sapatos e meias verdes. Não havia nenhuma intenção nisso. Ela pensara nessa combinação horas antes de ir até a janela da sala de visitas, para contemplar o jardim. (MANSFIELD, K. **Felicidade**. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.).

Mesmo não sendo intencional, Bertha assimila a imagem da pereira florida e passa a refleti-la, fazendo com que ambas tornem-se uma só. Na verdade, a fusão da protagonista com a pereira faz referência ao caráter efêmero das flores desta, bem como do sentimento daquela que, embora pareça inerente, natural e cotidiano, esvai-se em alguns segundos. À medida que os convidados chegam e o jantar acontece, a felicidade de Bertha intensifica-se até atingir seu ponto máximo. O auge desse sentimento corresponde à epifania da protagonista e, por conseguinte, ao clímax do conto, quando Pearl Fulton pergunta à Bertha se há um jardim na casa e ambas dirigem-se à área onde a pereira, em sua mais sublime floração, resplandece sob o luar. Considerando tal pergunta como o “sinal” de uma possível reciprocidade atrativa da enigmática Pearl, Bertha cria uma atmosfera de cumplicidade feminina e de homoafetividade com sua convidada, tendo a pereira como laço.

*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?*⁴⁸ (MANSFIELD, 1998, p. 75).

Assim como em “*Prelude*”, em que mãe e filha contemplam o aloé sob a luz do luar, em “*Bliss*”, a sintonia feminina e a troca de energias subjetivas compõem tal “círculo de luz imaterial”, no qual ambas estão inseridas em harmonia com a pereira e a lua. Nesse trecho significativo, acontece o cruzamento de elementos narrativos e a revelação da verdadeira felicidade de Bertha Young. Segundo Ana Cristina César (1999, p. 323), o título desse conto abrange um rol de sensações, que somente a palavra inglesa “*bliss*” é capaz de expressar, e sintetiza uma sucessão de sentimentos, que aludem a acontecimentos não só daquela tarde, como também da figura Bertha como um todo. A autora salienta que tal “*bliss*” pode ser sentido unicamente em ocasiões especiais, tais como “em momentos de satisfação na relação bebê/mãe, em outras relações apaixonadas ‘primitivas’, em fantasias

⁴⁸ “Quanto tempo ficaram elas como presas no círculo daquela luz imaterial, compreendendo-se uma a outra perfeitamente, como criaturas dum outro mundo, a se perguntarem a si mesmas o que deviam fazer neste mundo com todo aquele tesouro de felicidade que lhes ardia no peito e que lhes caía, em flores de prata, dos cabelos e das mãos?” (Ibidem).

homossexuais, no êxtase religioso, muito raramente, na 'vida real', nos relacionamentos entre adultos”.

Logo, “*Bliss*” apresenta um desfecho tão ambíguo quanto a orientação sexual da protagonista. Ao presenciar o tratamento carinhoso do marido para com Pearl Fulton, sugerindo uma possível traição, Bertha corre para a janela com o intuito de se certificar de que a pereira ainda estava lá e comprova que a mesma mantinha-se intacta, apesar da recente descoberta. Portanto, é no desfecho do conto, após esse choque de realidades e essa desconstrução das sensações prévias, que Bertha atinge a maturidade e a vida adulta, pois se dá conta de que nem a pereira, e muito menos o mundo, giram ao seu redor. Contudo, o desfecho aberto lança outras questões, às quais o olhar exotópico do leitor deve dar acabamento. A desconstrução do êxtase e da felicidade é devido à descoberta de que seu casamento não é perfeito ou de que Pearl tem mais afinidade com o seu marido do que com ela? Bertha estaria com ciúmes de Harry ou de Pearl?

Tendo em vista a simbologia da pereira e a influência que ela exerce na protagonista, podemos inferir que há, em “*Bliss*”, um triângulo amoroso composto por Bertha, Harry e Pearl, em que as relações entre os gêneros e a orientação sexual dos envolvidos não se definem claramente. A pereira reflete a protagonista e as relações internas da casa da seguinte maneira: sua forma triangular antecipa o vínculo entre as personagens na cena e a constituição desse tripé andrógino; o hermafroditismo de suas flores pressupõe a bissexualidade de Bertha e de Pearl Fulton, sugerindo que, embora a primeira mantenha um casamento com Harry, é Pearl quem desperta nela o verdadeiro êxtase carnal; a curta duração de suas flores reverbera na desconstrução do êxtase da protagonista, ilustrando um ciclo vital de amadurecimento e recomeço.

Finalmente, a formação dessa estrutura triangular e andrógina define-se com a personagem Pearl, cujo nome simbólico completa as relações de gênero. Sendo uma variação de “*pear*”, a personagem carrega consigo toda a carga semântica de “*pearl*” (pérola), tornando a narrativa um complexo simbólico, cuja desconstrução da matriz heterossexual e a performatividade de gênero são o tema central. De acordo com o **Dicionário de Símbolos** (2009, p. 711), a pérola é o símbolo essencial da feminilidade criativa, englobando a tríplice alegoria formada pela lua, pela água e pela mulher.

Por ser resultado da transmutação de um elemento estranho no interior da concha, a pérola é símbolo da “perfeição angélica”, da raridade, da pureza e da preciosidade. Sendo assim, Pearl representa esse ser estranho que adentrou na casa de Bertha e no relacionamento do casal e que, por fim, após o processo de transmutação, transformou-se em um ser raro e precioso, tanto para a protagonista, como para Harry. Além disso, a pérola remete à perfeição angélica, ou seja, à totalidade inicial, à perfeição andrógina, à gênese e à essencialidade humana. Assim, tanto Bertha, em seu reflexo da pereira hermafrodita, quanto Pearl, em sua rara perfeição angelical, evocam a partenogênese da totalidade inicial e a desconstrução da matriz heterossexual e dos discursos sobre a mulher, uma vez que, mantendo-se na ambiguidade, as categorias de sexo e gênero perdem sua força discursiva.

É nessa flora simbólica representada pelo aloé, pela pereira e posteriormente, pelo narciso, que destacamos a violeta do conto “*Psychology*”. Essa flor surge no desfecho da narrativa, e, ao invés de encerrar a história, proporciona a abertura interpretativa para aquele casal moderno que decidiu levar o relacionamento sem a “estúpida complicação sentimental”. Em síntese, “*Psychology*” narra um dos diálogos entre um homem e uma mulher anônimos, em seus trinta anos, que, após algum tempo sem se verem, tentam retomar a última conversa sobre os rumos daquele relacionamento. A peculiaridade desse acontecimento ordinário encontra-se no fato de que a autora-criadora transita por três pontos de vista, a fim de resgatar o intrínseco do que está aparentemente pactuado, ou seja, a hipótese de que palavras não traduzem e/ou sintetizam sentimentos reais compõe o tema central desse conto.

A partir de ações externas corriqueiras, comportamentos formais e diálogos sem substância, a autora-criadora vagueia de sua posição inicial de observadora, externa ao casal, para a consciência da mulher, que deseja metaforicamente “reanimar o fogo”, em sequência, para a consciência do homem, que tergiversa acerca do relacionamento de ambos, e enfim, retorna à sua posição inicial. É nesse círculo de perspectivas que acontece a oscilação de focos e o constante distanciamento e aproximação, tanto do casal em si, quanto do homem e da mulher em particular. A autora-criadora, que fala de fora do plano da história e está além no tempo e no espaço narrativos, é detentora do olhar exotópico e fornece ao leitor a consciência concludente.

Embora sujeitos de um pacto de confiança, o homem e a mulher de “*Psychology*” não exteriorizam seus sentimentos e não trocam entre si suas reais experiências emocionais. O verdadeiro diálogo dá-se no âmbito psicológico, por intermédio da consciência concludente da autora-criadora. A ironia desse relacionamento específico faz referência a certas ironias da vida real, em que tal pacto utópico impede demonstrações concretas de afeto e vivências do ser, sem amarras sociais historicamente construídas. Vejamos de que maneira a autora-criadora apresenta os protagonistas e suas sinceridades veladas, indiciando a ironia das relações humanas de aparência.

*Like two open cities in the midst of some vast plain their two minds lay open to each other. And it wasn't as if he rode into hers like a conqueror, armed to the eyebrows and seeing nothing but a gay silken flutter – nor did she enter his like a queen walking soft on petals. No, they were eager, serious travellers, absorbed in understanding what was to be seen and discovering what was hidden – making the most of this extraordinary absolute chance which made it possible for him to be utterly truthful to her and for her to be utterly sincere with him.*⁴⁹ (MANSFIELD, 1998, p. 84).

Em busca por descobrir o que está escondido, os protagonistas são conduzidos por seus pensamentos inacessíveis que, por um deslize comportamental ou um olhar significativo, tornam-se quase legíveis. Elementos narrativos contribuem para expressão de tal fronteira entre o psicológico e o real, tais como a dicotomia luz/escuridão. O ato de acender uma lâmpada, puxar as cortinas e reanimar o fogo, nos momentos de aproximação entre eles, contrapõem-se com a “escuridão sem limites” dos trechos em que eles mostram-se mais distantes. É nesse jogo mudo de ações, porém expressivo de sentimentos e desejos, que o casal mantém-se incompleto e inautêntico. Assim, com “*Psychology*”, Mansfield pretende dizer que não basta conhecer o seu Outro plenamente quando as palavras não se associam

⁴⁹ “Semelhante a duas cidades abertas em meio de vasta planície, aqueles dois espíritos se achavam abertos também um para o outro. Não que ele tivesse entrado no espírito dela como um cavaleiro armado até os dentes, nada mais enxergando além dum alegre ondular de seda; nem que ela tivesse penetrado no espírito dele como uma rainha que caminha maciamente sobre pétalas. Não, eram viajantes sérios e ávidos, absortos no exame das coisas visíveis e no descobrimento das que se achavam escondidas. Tiravam o maior proveito daquela oportunidade extraordinária e positiva que lhes permitia – a ele, ser completamente verdadeiro para com ela; e a ela, ser de modo absoluto sincera para com ele”. (Ibidem).

às ações, pois, à medida que sentimentos são absorvidos pelo silêncio discursivo, o verdadeiro *eu* perde sua voz subjetiva e sua essência pessoal.

Tomando como base a concepção bakhtiniana, têm-se, em “*Psychology*”, o excedente da visão concludente da autora-criadora e os excedentes de visão do homem sobre a mulher e vice-versa. Como a autora-criadora detém a voz narrativa, os entraves linguísticos e comportamentais das personagens descortinam-se ao leitor, de maneira que este possa completar seus horizontes. No âmbito intra-narrativo, no entanto, tal completude não ocorre, uma vez que os atos de contemplação-ação bloqueiam ainda mais as verdades não ditas, ou seja, por mais que a contemplação de um origine uma ação específica no outro, esse outro nunca lhe oferecerá a abertura necessária a fim que de haja um ambiente concludente. Palavras que determinariam atos de contemplação-ação são conhecidas apenas ao leitor por meio do fluxo de consciência transmitido pelo excedente de visão da autora-criadora. Na história, contudo, surgem como um turbilhão de pensamentos sem interação entre os protagonistas.

There was another way for them to speak to each other, and in the new way he wanted to murmur: ‘Do you feel this too? Do you understand it at all?’... Instead, to his horror, he heard himself say: ‘I must be off; I’m meeting Brand at six.’⁵⁰ (MANSFIELD, 1998, p. 87).

Ao longo da narrativa, esse turbilhão de pensamentos velados incapazes de gerar ações domina as personagens, à medida que as mesmas lutam contra o silêncio. Nessa relação paradoxal de expressão e repressão contínuas, a discussão acerca do romance psicológico sintetiza, ironicamente, o objetivo fracassado do casal naquele reencontro. Em um dos momentos de diálogo inexpressivo das personagens, o homem afirma estar refletindo sobre o futuro do gênero romance e se este tornar-se-ia psicológico. Surpresa com essa possibilidade, a mulher pergunta se os novos escritores da atualidade invadiriam o campo dos psicanalistas, e o homem, em sua resposta metalinguística, serve de porta-voz à Mansfield, dizendo

⁵⁰ “Havia outro meio de falarem um com o outro, e segundo esse novo meio ele teve vontade de murmurar:

‘Sentes também o que sinto? Chegas mesmo a compreender isto?’.

No entanto, para seu horror, ele se ouviu dizer:

— Preciso ir andando: tenho um encontro com o Brand às seis.” (Ibidem).

que a única chance de cura dessa nova geração “doente” é a abordagem reflexiva de seus próprios sintomas.

A ironia do trecho está justamente no homem, sem voz e tampouco ação, considerar o romance psicológico como uma espécie de tratado catártico de seus autores em estado perturbado. Nesse sentido, podemos ouvir a voz de Mansfield no que se refere ao modo de compreender a literatura como uma ação social de conversão estilística e ideológica, enfatizando os estados da alma e a psique humana e retratando o homem desprovido de rótulos sociais. O discurso metalinguístico nega as próprias ações dos protagonistas, já que, por mais que a psicologia não tenha relação direta com a literatura, é por meio da abordagem psicológica que a autora-criadora infiltra-se no universo oculto das subjetividades.

Tangenciando a relação dos protagonistas e encerrando a narrativa, a senhora virgem com um ramallete de violetas murchas nas mãos bate à porta da mulher e abre o universo simbólico mansfieldiano. Tal acontecimento dava-se todos os dias, mas, naquele dia, teve um sentido especial devido àquela conversa velada horas antes. Melancólica após o reencontro com o homem e apreensiva em pegar as flores, a mulher é tomada por uma repentina “coisa estranha” ao ver “*the beautiful fall of the steps, the dark garden ringed with glittering ivy, the willows, the big bright sky*⁵¹” (MANSFIELD, 1998, p. 88)..

Apanhando as flores murchas e abraçando a senhora virgem com fervor, a mulher decide escrever uma carta ao homem, convidando-o para voltar à sua casa em breve a fim de retomar o assunto sobre romances psicológicos. O que a fez voltar atrás e tomar essa atitude inesperada? O que a senhora virgem e o ramallete de violetas provocaram na protagonista? Representando o ponto de conversão da narrativa, a senhora e as violetas são a expressão da epifania da protagonista, uma vez que, a fraqueza da primeira e o perecimento da segunda provocaram o choque de realidade, fazendo com que a mulher transformasse a situação. Com isso, a mensagem de Mansfield em “*Psychology*” estaria no pressuposto de que a ausência de voz e a não manifestação do seu *eu* suscitam na dependência dos discursos prontos sobre você e, por conseguinte, no definhamento das subjetividades em prol da coletividade.

⁵¹ “linda cascata dos degraus, o jardim escuro cercado de hera reluzente, os salgueiros, o grande céu cintilante” (Ibidem).

Situação diversa, porém com linha temática semelhante, ocorre em “*The man without a temperament*”, cuja relação do casal protagonista assemelha-se à relação entre Katherine Mansfield e John Middleton Murry. Em seu diário, a autora declara que, após elaborar mentalmente tal história, ela chega a várias conclusões, dentre as quais a de que seu marido a rejeitava e, portanto, não a amava mais. De fato, o protagonista Robert Salesby é apresentado como um homem dividido entre dois espaços e duas atmosferas psíquicas, que são, respectivamente, Inglaterra e França, e a satisfação e o desalento. Assim como o casal Mansfield e Murry, o casal Salesby vive o abismo espacial e sentimental proporcionado pelo deslocamento da mulher enferma em busca de clima ameno e pela contrariedade do marido em acompanhá-la.

Não obstante o conteúdo autobiográfico, “*The man without a temperament*” abrange questões relevantes quanto à representação masculina e à vida conjugal. Nesse conto, o ponto de vista é de Robert Salesby que, deslocado de seu ambiente natural para fazer companhia à esposa, vê-se impossibilitado de retomar sua antiga rotina jovial e saudável. A degradação física da esposa revela um homem egoísta e insensível, cujo objetivo está unicamente em livra-se dela e resgatar sua identidade. Embora domine a voz narrativa e detenha o excedente de visão estética perante as demais personagens, Robert Salesby encontra-se na sombra de Jinnie, visto que a mesma chama sua atenção com frequência, colocando sua doença em primeiro plano. O leitor, no entanto, recebe as impressões de Robert a respeito da esposa e do cenário conjugal e, por isso, constrói uma imagem negativa do protagonista.

A primeira cena do conto antecipa a insatisfação de Robert e indicia sua disposição em abandonar aquela mulher que lhe rouba a liberdade. O ato de “rodar a aliança” entre os dedos abarca uma série de reflexões e atitudes futuras de rompimento de elos, de insatisfação conjugal, de ruptura dos votos, de ansiedade na espera, de reconsideração de valores, de deslealdade etc. Nesse sentido, o título e a primeira cena conduzem o leitor para uma história de via dupla, cujo protagonista ora é visto como amável e prestativo, ora como presunçoso e hostil, capaz de apenas aguardar a morte da esposa a fim de que ele possa usufruir de sua liberdade na metrópole. Embora o título indicie a segunda alternativa, há três representações de Robert Salesby na narrativa: a que o leitor recebe a partir da perspectiva do próprio protagonista, a que as demais personagens recebem a partir da observação

do comportamento do casal e a que Jinnie recebe a partir de sua perspectiva apaixonada. Tais representações contradizem-se devido à sobreposição de perspectivas, às distâncias narrativas e à superficialidade apreciativa de um ato isolado.

Já vimos que Robert Salesby mostra-se disposto a abandonar tudo e partir para Londres, de onde ele crê que nunca deveria ter saído. Para as demais personagens, contudo, ele transmite uma imagem distinta, construída após uma cena de aparente demonstração de carinho e atenção à esposa. Ao presenciarem aquela cena, os casais que ali estavam afirmam que ele “não é um homem, mas sim um boi”, compondo um novo Robert Salesby com base no olhar exotópico interno à narrativa. De acordo com o **Dicionário de Símbolos** (2009, p. 137), o boi é um “símbolo de bondade, de calma, de força pacífica, de capacidade de trabalho e de sacrifício”, devido ao “caráter sagrado de suas relações com a maior parte dos ritos religiosos”. Assim, a analogia com o animal empresta ao protagonista a imagem de um marido dedicado e um companheiro ideal para o serviço e o cuidado de quem está enfermo. Concluído exotopicamente como um ser em sacrifício, capaz de doar sua vida em prol do outro, Robert Salesby segue friamente esperando o fim de Jinnie e, por conseguinte, o fim de todas as circunstâncias que o ligam a ela.

Enquanto isso, Jinnie reconhece o esforço do marido, o admira e permanece devota a ele, mesmo diante da enfermidade que a debilitava.

*Très rum! Oh, she felt quite faint. Oh, why should she love him so much just because he said a thing like that. Très rum! That was Robert all over. Nobody else but Robert could ever say such a thing. To be so wonderful, so brilliant, so learned, and then so say in that queer, boyish voice... She could have wept.*⁵² (MANSFIELD, 1998, p. 102).

Nesse trecho, a voz narrativa é da esposa, que envolta em sua paixão e admiração por Robert, constrói uma imagem dele semelhante ao das demais personagens. A fim de demonstrar as diferentes imagens externas que Robert apresenta, a autora-criadora oscila os pontos de vista e consciências concludentes,

⁵² “Très estranho! Oh, ela sentiu que iria desmaiar. Oh, por que ela deve amá-lo tanto simplesmente porque ele disse uma coisa como essa. Très estranho! Aquele era Robert. Ninguém mais, mas Robert, jamais poderia dizer uma coisa dessas. Para ser tão maravilhoso, tão brilhante, tão sábio, e então dizer com aquela estranha voz de menino... Ela poderia ter chorado”.

construindo um protagonista ora bondoso, ora perverso, ora apaixonado, ora indiferente. Tendo em vista a concepção bakhtiniana sobre autor e personagem, tais oscilações tornam ambígua a caracterização do todo do protagonista e dificultam a formação de uma imagem concludente singular e única. Bakhtin afirma que:

[...] a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao todo da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico. (BAKHTIN, 2010, p. 4).

Em “*The man without a temperament*”, todavia, esse todo concreto-conceitual da personagem fragmenta-se durante o processo de desconstrução, já que as definições e avaliações ético-cognitivas são multifacetadas. Mansfield retrata uma situação de exílio do casal, em que o homem, preso ao espaço privado por causa da figura feminina, apresenta uma personalidade e uma vivência peculiares, mas incute múltiplos acabamentos.

Retomando o que mencionamos no capítulo anterior, a alteração do título de “*The Exile*” para “*The man without a temperament*” possibilita outra via interpretativa com base em fatores extra narrativos. A ênfase no exílio engloba tanto Robert, como Jinnie, e ilustra o deslocamento de ambos do espaço público saudável para o privado enfermo, sem priorizar juízos de valor e consciências concludentes. O título definitivo, no entanto, restringe o ponto de vista da narrativa e prioriza a figura masculina, fazendo dele um protótipo de homem, por meio da expressão “*the man*”. Além disso, a designação “*without a temperament*” delimita aquele protótipo generalizado, antecipando leituras interpretativas e consciências concludentes. Portanto, tal título não apenas direciona a atenção do leitor para a personagem masculina, como também já a qualifica negativamente.

O desfecho do conto representa o triunfo da ambiguidade e reforça a dúvida quanto ao caráter do protagonista. Novamente necessitando de cuidados, a esposa pede para que o marido permaneça perto dela e, tomando da sua mão, roda sua aliança (bem como no início da narrativa). Ao ser questionado se ele, de fato, se

importava em fazer-lhe companhia naquele ambiente afastado, Robert Salesby inclina-se, ajeita-se na cama, beija a esposa e sussurra a palavra “*rot*”. Considerando a negatividade da palavra “*rot*”, que significa algo em decomposição, ou ainda indica o agravamento de uma situação, cada leitor conclui sua premissa interpretativa específica. Afinal, o que é “*rot*” para Robert Salesby? Poderia ser uma reação negativa às palavras da esposa, ou à sua condição debilitada da mesma, ou ao exílio imposto ao casal, ou ainda à sua falta de coragem para reverter aquela situação etc. Todas as leituras são pertinentes ao leitor que estabeleceu com o protagonista um ato de contemplação-ação, pois, segundo Pilar Alonso (1995, p. 43), “a dúvida do leitor, quando vê-se diante de um texto complexo como esse, é a dúvida que a autora tentou criar, mostrando todos os ângulos daquela situação trágica”.

A dúvida gerada pela autora quanto ao caráter do protagonista remete-nos à performatividade de gênero e à desconstrução de categorias. Discípula da estética pós-impressionista e, portanto, mestra em criar ambiguidades e em mascarar indícios, Mansfield parte de uma situação autobiográfica para desconstruir evidências e multiplicar consciências conclusivas a respeito de uma figura masculina em julgamento. Ser protagonista nos contos mansfieldianos significa estar em constante avaliação e propagar uma parcela reveladora de uma coletividade uniforme. Robert Salesby, portanto, pode ser uma alegoria de John Middleton Murry, mas é, antes de tudo, uma alegoria humana que provoca, no leitor, a desconstrução do óbvio e do aparente, instigando-o a refletir a respeito dos discursos prontos historicamente transmitidos.

O equilíbrio argumentativo e a imparcialidade de perspectivas podem ser vistos em “*A Dill Pickle*”. Ao contrário de “*The man without a temperament*”, em que o julgamento recai sobre a figura masculina, em “*A Dill Pickle*”, o casal Vera e Thomas exerce poder argumentativo equivalente e mantém a balança dos gêneros estável. Nesse sentido, a autora-criadora apresenta ao leitor os dois lados daquele relacionamento a fim de aclarar os verdadeiros motivos do afastamento das personagens.

O binômio doce/azedo, simbolizado, respectivamente, pela laranja que Thomas descasca no início da narrativa e pela conserva de pepinos que eles imaginam durante um piquenique, representa as diferentes visões que ambos

constroem sobre o amor e os distintos modos de vida que cada um seguiu nesses seis anos distantes um do outro. A distância, não só física, como também intelectual, fez com que Vera e Thomas concluíssem que, por mais que ambos apresentem seus próprios argumentos e opiniões pessoais sobre a vida a dois, o egoísmo dele e a dedicação dela são indissociáveis. Logo, a sacrificante Vera considerava aquele relacionamento tão doce quanto uma laranja, e, contudo, com o passar dos anos, mostrou-se tão azedo como uma conserva de pepinos.

Sendo assim, os cinco contos aqui analisados trazem a tradição e a suposta estabilidade de um relacionamento conjugal postas à prova, por meio de desconstruções múltiplas e da consideração pelas consciências concludentes. A estratégia apreciativa encontra-se justamente nessa incerteza e incompletude humanas com relação à leitura dos atos de gênero e ao olhar exotópico peculiar de cada leitor. Logo, a única certeza que Mansfield sugere é que não somos completos, nem imutáveis, mas sim somos um conjunto de ações emblemáticas transitórias, em que o gênero representa somente mais um modo de proceder.

3.3. Seres andróginos e discursos desmontados

A simultânea afirmação e negação dos binarismos de gêneros reiteram-se nas narrativas mansfieldianas, como forma de ilustração e conversão dos padrões e das hegemonias patriarcais. Se, por um lado, Mansfield apresenta mulheres vitimizadas e marginalizadas e homens dominadores e rudes, por outro lado, a autora pincela suas narrativas com elementos simbólicos e artimanhas discursivas que instigam o leitor a questionar e reverter categorias fixas. Mulheres acuadas pela autoridade masculina, mas culpadas por isso, à medida que recusam as oportunidades de transformação, e homens tímidos e metódicos de gestos delicados que ora mostram-se subordinados a uma mulher inexpressiva, ora demonstram independência e pedantismo, fazem de **Bliss & other stories** uma compilação analítica da constituição da personalidade estética e da identidade ético-cognitiva.

Dotadas de um lirismo extremo, suas descrições abrangem um universo repleto de pormenores e delicadezas. À medida que o estilo de Katherine Mansfield

nos desvela a manutenção de padrões de heterossexualidade em suas personagens, as declarações dos protagonistas nos permitem concluir que a inclinação sexual dos mesmos é indefinida, em vista da presença de elementos narrativos que conduzem a interpretações diversas.

Tendo isso em vista, selecionamos cinco contos de **Bliss & other stories**, cujos protagonistas são do sexo masculino e o elemento feminino atua como reflexo dele e cujos elementos simbólicos expressam concepções significativas no que se refere à construção do sexo e desconstrução do gênero e das compulsoriedades sexuais. Com exceção do último conto, “*The Escape*”, em que há força mútua de atuação dos gêneros, “*Je ne parle pas français*”, “*Mr Reginald Peacock’s Day*”, “*Feuille d’Album*” e “*Sun and Moon*” possuem similaridades no que se refere aos seus protagonistas e ao relacionamento destes com a vida e com o seu outro, ilustrando a vaidade masculina, a inexpressividade feminina e a reavaliação dos atos de gênero.

Em “*Je ne parle pas français*”, temos Raoul Duquette, um jovem literato afeminado envolvido em um triângulo amoroso ambíguo e desprezioso. “*Mr Reginald Peacock’s Day*”, por sua vez, apresenta a frugal rotina diária de um professor de canto vaidoso e orgulhoso, alheio às circunstâncias familiares e aos fatos terrenos e simples. De índole semelhante, Ian French é um pintor introspectivo e caseiro que descobre algo interessante na sacada oposta à sua em “*Feuille d’Album*”. Os três protagonistas mansfieldianos elencados aqui possuem algumas similaridades quanto ao modo de construção e ainda de desconstrução. Eles representam o ponto central de um recorte aleatório da vida que adquire expressão significativa devido à sua poeticidade narrativa. É por meio dessa poeticidade que tais personagens revelam-se gradativamente como seres em constante desconstrução e ultrapassam as fronteiras do binômio causa/consequência.

A solidão de suas personagens é a via de acesso pela qual o leitor de Katherine Mansfield abrange universos íntimos e peculiares que, contudo, não deixam de representar fragmentos da vida passíveis de reverberar na memória de qualquer ser humano. Nas narrativas mansfieldianas, distâncias são abolidas e a visão do todo torna-se a visão do particular e do pessoal.

Considerando tais apontamentos, tomemos primeiramente o enredo dos contos em questão para posteriores apreciações. “*Je ne parle pas français*” narra a

história de um jovem literato francês que está em busca de constante inspiração para novas criações. Para tanto, ele vai com frequência a um café parisiense, observa os transeuntes e realiza anotações repentinas acerca da realidade captada. Um pedaço de mata-borrão com as palavras *Je ne parle pas français* sobre a mesa funciona como uma espécie de *déjà vu*, iniciando uma história em forma de flashback, na qual *Mouse* e Dick Harmon vão compor os lados de um triângulo amoroso, juntamente com o protagonista. Nesse triângulo, os símbolos e a descrição das personagens constituem os elementos essenciais para a ambiguidade de gênero e a referência ao ideal andrógino. O camundongo (*mouse*) e o cão, especificamente o Fox Terrier, são símbolos chave da narrativa, assegurando distintas forças atrativas entre as personagens e expressando o jogo mútuo de influências entre masculinidade e feminilidade.

Embora o protagonista se expresse de maneira vitimizada e não assuma seus reais objetivos, suas ações refletem sua hipocrisia, fazendo transparecer uma personalidade considerada insegura e amoral, uma vez que, confessando receber dinheiro e bens materiais em troca de alguns serviços não revelados, o protagonista indicia ser um gigolô. Se considerarmos o ponto de vista limitado do narrador protagonista, inferimos que as pessoas aproximam-se dele e, como ele afirma, fazem “as primeiras investidas”. Tanto mulheres como homens são atraídos por esse jovem e sério escritor francês de boas intenções, capaz de provocar paixões avassaladoras em qualquer um. Contudo, por detrás de um jovem atraente, oculta-se um indivíduo de interesses materiais, sem orientação sexual definida e frustrado como escritor.

Em “*Mr Reginald Peacock’s Day*”, o protagonista, cujo nome intitula o conto, é um vaidoso professor de canto de meia idade. Sua mulher e seu filho Adrian são seus laços familiares presentes em sua rotina diária, juntamente com suas alunas sonhadoras e românticas. Vendo-se como um ser supremo, dotado do espírito artístico e aristocrático de sua época, Reginald acredita que a família seja um atraso em sua vida, já que sua alma grandiosa está além de meras convenções sociais como, por exemplo, o casamento. Ele está sempre a questionar-se acerca dos reais motivos pelos quais se casou com a mulher e, contudo, não obtém respostas satisfatórias. Segundo Reginald, portanto, não há nada mais fatal para um artista do que o casamento, a não ser após os quarenta anos.

Empecilhos familiares são substituídos por cartas exortadoras de seu talento ou pelas inúmeras alunas em busca de sua arte sublime. Ao ler em uma carta de uma senhora influente da sociedade dizendo que ele ensina o mundo a “escapar da vida”, o protagonista toma para si tais palavras, anulando sua esposa e filho a fim de dedicar-se às figuras influentes que lhe proporcionariam situações renomadas. A frase “*I should be only too charmed!*⁵³” é a saída para todas as situações, sejam elas embaraçosas, lisonjeadoras, interrogadoras, entre outras. Tal frase abarca sentimentos diversos e sintetiza o que Reginald é incapaz de proferir de outras maneiras, isto é, apresenta em poucas palavras a futilidade da vida vã que leva.

“*Feuille d’Album*”, por sua vez, narra a história de Ian French, um jovem pintor parisiense introvertido e sistemático que mora sozinho em seu apartamento e por vezes frequenta um café nas proximidades. Seus gestos introspectivos despertam o interesse da população feminina que incessantemente objetiva despertá-lo para o amor. No entanto, as inúmeras investidas foram apenas tentativas, uma vez que seus resultados eram sempre “sem esperança”. Uma delas, notando que Ian andava sozinho e desprotegido, teve o propósito de iniciar um relacionamento maternal e acolhedor; a segunda já pensava que Ian deveria apaixonar-se, investindo em insinuações e perfumes a fim de conquistá-lo; e a terceira, por sua vez, alegava que o que lhe faltava na vida era empolgação, apresentando ao jovem as opções boêmias da redondeza. Essas foram apenas três exemplos das tentativas de mulheres que, ao investirem na conquista, nada obtiveram.

Até que, certo dia, Ian French avista uma moça na sacada oposta à sua, vestindo um avental escuro e um lenço rosa e carregando um vaso de narcisos (*daffodils*). Tal visão transforma sua vida e cria um ambiente de expectativa constante, pois a moça destaca-se naquele universo banal de um pintor sem esperanças e proporciona significado aos seus dias. Sua curiosidade foi tamanha que Ian decide seguir aquela anônima pelas ruas e, ao vê-la comprando ovos, tem uma ideia. A moça chega à sua casa e Ian aborda-a na porta com um ovo na mão, dizendo que ela o deixou cair no caminho.

Três homens isolados em seus universos particulares representam indivíduos em processo de construção gradativa de si e de outro que pertence a ele, porém é seu lado inverso. O espelho apresenta-se nas três narrativas em questão e denota a

⁵³ “Confesso-me verdadeiramente encantado”.

noção de duplicidade andrógina das personagens. De acordo com o **Dicionário de símbolos** (2009, p. 393), o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência e a inteligência criativa, é símbolo da sabedoria e do conhecimento, além de fornecer uma imagem invertida da realidade.

Ao olhar para o espelho, Raoul Duquette vê-se com um sorriso dissimulado e astuto e, em seguida, “abre os olhos” e percebe que a vida continua. Notamos a dupla personalidade de Raoul Duquette, simbolizada pelo espelho para o qual ele olha constantemente e do qual retira impressões de um mundo à parte dele. Reginald Peacock vê-se no espelho pela manhã, ao vestir-se, afirmando que se sente satisfeito ao visualizar sua imagem refletida. Dentre os três, Ian French é o personagem detentor do reflexo mais significativo, já que, nesse conto, há um composto de símbolos inter-relacionados.

Em “*Feuille d’Album*”, Katherine Mansfield recriou o mito de Narciso e acrescentou símbolos significativos à composição do todo narrativo. A simbologia surge por meio da flor que a moça da sacada oposta tem nas mãos e completa o ciclo apreciativo do conto no que se refere à abordagem de gênero. Vejamos, portanto, em que medida a mitologia grega e a psicologia dialogam com as personagens e com a sobreposição de imagens espelhadas. Uma das versões do mito é a de que Narciso era um belo rapaz, filho do deus-rio Cephisus e da ninfa Liríope. Quando nasceu, seus pais consultaram o oráculo Tirésias a fim de saber qual seria o destino do menino e obtiveram a resposta de que Narciso teria uma vida longa se nunca visse a própria face.

A cada dia mais belo, ele cresceu em meio a várias pretendentes sem, contudo, enamorar-se de nenhuma delas, pois nenhuma era digna do seu amor. Desprezando todas, Narciso foi posto sob maldição de que se apaixonasse intensamente por alguém que nunca venha a possuir. Seguidamente, ele aproximou-se de um lago e, ao visualizar, pela primeira vez, a própria imagem refletida nas águas, encantou-se com tanta beleza e apaixonou-se por si próprio. Sua estagnação foi tamanha que ele permaneceu prostrado diante da sua imagem até a morte.

Uma segunda versão relata que Narciso possuía vários pretendentes masculinos e desprezava todos, até que, devido a uma maldição de um deles, Narciso apaixonou-se pela própria imagem refletida em um lago. Sua estagnação foi tamanha que ele permaneceu prostrado diante da sua imagem até a morte. As flores

nascidas nesse local foram, assim, chamadas de narcisos (*Narcissus Cyclamineus*). Essa flor autossuficiente, pertencente à família *Amaryllidaceae*, tem origem no Mediterrâneo e em partes da Ásia Central e geralmente floresce em solos úmidos, próximos de lagoas.

Além disso, a flor narciso é botanicamente conhecida como *Narcissus' Frédéric Chopin* (*Frédéric Chopin Daffodil*), interligando o título do conto ao compositor francês, uma vez que “*Feuille D'Album*” é também uma das composições de Chopin para piano. Nesse sentido, é provável que Mansfield tenha se inspirado na criação clássica musical de Chopin, se resgatarmos pontos dialogantes entre o músico e a contista, tais como a vivência francesa e mesma doença que os levou à morte.

Em termos musicais, a composição de Chopin é cíclica assim como a história de Ian French, ou seja, a música possui apenas dois movimentos, sendo o primeiro de introdução, composto por dois compassos, e o segundo de tensão, composto apenas por um compasso, retornando, assim, para o primeiro movimento. Nesse sentido, a história de Ian French também é subdividida em dois movimentos que são o de apresentação do protagonista e o de encontro com a moça na sacada, para, enfim, retornar ao início por meio da simbologia do ovo.

De acordo com o **Dicionário de Símbolos** (2009, p. 629), o narciso está ligado aos símbolos das águas e dos ritmos sazonais e, por conseguinte, da fecundidade, significando sua ambivalência: morte-sono-renascimento. Essa flor evoca “a queda de Narciso nas águas em que se mira com prazer: disso advém que se faça da flor, nas interpretações moralizantes, o emblema da vaidade, do egocentrismo, do amor e da satisfação consigo próprio”. A água, para a qual Narciso mira-se, serve de espelho, mas “um espelho aberto sobre as profundezas do eu: o reflexo do eu, que aí se mira, trai uma tendência à idealização”.

Diante da água que reflete sua imagem, Narciso sente que ela não está acabada, que é preciso arrematá-la. Logo, a moça na sacada passa a ser o elemento que lhe faltava para plena construção. Além do autor-criador, a moça também é detentora do excedente de visão estética, criando a ambiguidade imagética do reflexo, ou seja, ela está fora e além do protagonista no espaço-tempo físico ou ela é o próprio protagonista inversamente refletido?

Na narrativa, a simbologia do narciso amplia as possibilidades de leitura e a apreciação do princípio do andrógino. Ao vislumbrar a moça na sacada com o vaso de narciso nas mãos, Ian French visualiza sua própria imagem refletida em um plano externo ao universo limitado do seu estúdio de artes. A descrição dessa personagem similar à descrição do protagonista demonstra a duplicação das imagens em reflexo e, por conseguinte, a existência de apenas um deles. As sacadas pareadas na mesma altura proporcionam a ilusão binária do reflexo espelhado, sugerindo a dúvida sobre essa representação do outro.

Nesse sentido, considerando o conceito de alteridade do discurso narrativo, a ambígua moça da sacada corresponde ora a esse ser exterior, que contém o lado feminino do qual Ian French necessitava para a compreensão do ideal andrógino, ora à imagem refletida do protagonista e a totalidade inicial. O fato de Ian French nunca ter dado aberturas afetivas às suas pretendentes expressa a constituição de um ser autossuficiente que abrange, em um só corpo e uma só mente, a totalidade dos gêneros.

O recorte da frugalidade de uma cena denota a simplicidade da vida do protagonista, que, embora tenha vivenciado um momento sublime de aproximar-se de uma moça especial, é tão anônimo quanto ela. Composto de dois personagens centrais e alguns periféricos, "*Feuille D'Album*" possui como clímax um momento trivial dotado de inúmeros simbolismos não apenas no nível intratextual, bem como no extratextual. Uma sucessão de superficialidades cotidianas acompanha Ian French em sua frustrante trajetória como artista e como homem, cujo egoísmo não permite a aproximação do sexo oposto.

O nome do protagonista e o anonimato de seu alvo da conquista é a expressão da impessoalidade e universalidade do conto, uma vez que o primeiro engloba o estereótipo do francês, com o qual a autora conviveu durante o período de recuperação de saúde em Paris e Fontainebleau, e o segundo é a anulação da figura feminina, à medida que a mesma mescla-se com o protagonista. "Ian French", que pode ser associado à expressão "*I am French*", nomeia esse jovem metódico, cujas ações cotidianas seguem uma ordem que só é abalada pela jovem anônima na sacada. A associação da nacionalidade e nome do protagonista com elementos autobiográficos da autora serve apenas de referência indireta, ou seja, como

aspecto alusivo da constituição da personalidade do protagonista podendo representar a encarnação fictícia do estereótipo do francês para Mansfield.

O narrador de “*Feuille D’Album*” adota a perspectiva das mulheres pretendentes, mesclando discursos narrativos. O discurso indireto livre cria o efeito estilístico da proximidade com os observadores de Ian French, enfatizando a exotopia e alteridade, isto é, a visão do outro sobre o protagonista. Assim, a perspectiva do narrador é externa a Ian French, embora o apresente integralmente. É por meio do olhar de fora que o protagonista faz-se existir, promovendo a desconstrução da identidade. No excerto a seguir, vejamos a descrição física do protagonista e a proximidade do narrador com relação à caracterização da identidade:

He had black close-cropped hair, grey eyes with long lashes, white cheeks and a mouth pouting as though he were determined not to cry... How could one resist him? Oh, one’s heart was wrung at sight. And, as if that were not enough, there was his trick of blushing... Whenever the waiter came near him he turned crimson – he might have been just out of prison and the waiter in the know...⁵⁴
(MANSFIELD, 1998, p. 123)

Entre expressões de caracterização física do personagem, o narrador lança “*how could one resist him?*”, agregando vozes coletivas de personagens secundários representativas do público observador de Ian French. A interrupção na descrição demonstra certa ironia do narrador, uma vez que o leitor é convidado a voltar suas atenções para a aparência física do protagonista, justificando a fama do mesmo para com o sexo feminino e, porventura, sua masculinidade.

Nesse trecho, o narrador já sugere a descategorização dos aspectos gendrados e, por conseguinte, a segregação entre as características externas e a atribuição de gênero. Seguindo a visão tradicional da sociedade, temos, no ato de conquistar um grande número de mulheres, o princípio da masculinidade, em que o gênero masculino, atribuído ao ser do sexo masculino, domina a relação binária dos

⁵⁴ “Tinha cabelos negros cortados rente, olhos cinzentos com cílios longos, faces brancas e uma boca de quem faz beicinho, resolvido a não chorar... Como podia alguém resistir a tal criatura? Oh, o coração da gente se confrangia ao vê-la. E, como se isso não fosse bastante, havia ainda aquela mania de corar... Sempre que o garçom se aproximava, o rapaz ficava vermelho... como se acabasse de sair da prisão e o outro lhe conhecesse o segredo...” (Ibidem)

gêneros. Entretanto, o narrador apresenta um jovem de traços delicados e feição afeminada, cuja fragilidade aparente denota uma passividade e vulnerabilidade.

Passividade esta que vai de encontro aos padrões de masculinidade erigidos pela sociedade e à hierarquia inconsciente de gênero. Afinal, quem pode resistir a um homem de longos cílios, bochechas pálidas e uma boca em forma de “beicinho”? A naturalidade com que o narrador funde fragilidade e masculinidade na mesma descrição é a naturalidade inerente da totalidade inicial presente no ideal andrógino. Com efeito, o discurso heterogêneo e irônico do narrador é elemento basilar para a concepção de um ideal tão instintivo quanto a formação do gênero que, na visão tradicional, representa um paradoxo social.

Entre discursos performáticos e construção de paradoxos sociais, o recurso narrativo que abrange a totalidade inicial e configura o princípio do andrógino é a recriação do mito de Narciso e o símbolo do ovo. Observando sua vizinha com traços físicos semelhantes aos seus na sacada à frente, Ian French projeta sua própria imagem, criando uma atmosfera dupla. O leitor de “*Feuille D’Album*” é inserido em um contexto ambíguo de dúvida constante na existência real da moça na sacada. Encerrando a narrativa, o ovo concentra os elementos até então apresentados, sugerindo a continuidade de uma história mais complexa. O ovo está relacionado à gênese do mundo, à realidade primordial e à multiplicidade dos seres, totalizando o princípio e o fim. Sendo assim, a apresentação do ovo por Ian French finaliza a história narrada e inicia algo novo, ou seja, uma nova maneira de visualizar o mundo e os seres. Logo, podemos inferir que o ovo sintetiza o ideal andrógino humano, sintetizado no homem Ian French e em sua projeção real ou utópica na sacada contrária.

Esse jogo de imagens invertidas é um dos elementos narrativos que atua como denunciador dessas três personalidades obscuras, revelando o outro que nos dá acabamento por intermédio do olhar exotópico. No caso de “*Je ne parle pas français*”, além da transcendência pessoal do protagonista observando-se no espelho, sua duplicidade e, por conseguinte, sua ambiguidade são reveladas a Dick Harmon após a construção de um relacionamento de cumplicidade.

But I was quite breathless at the thought of what I had done. I had shown somebody both sides of my life. Told him everything as sincerely and truthfully as I could. Taken immense pains to explain

*things about my submerged life that really were disgusting and never could possibly see the light of literary day. On the whole I had made myself out far worse than I was – more boastful, more cynical, more calculating*⁵⁵ (MANSFIELD, 1998, p. 51).

A vida de Raoul Duquette é formada de dois lados ligados ora à personalidade, ora à sexualidade e ora à moralidade. Além da índole dupla do protagonista, a ambiguidade mostra-se também em sua orientação sexual. Ao apresentar-se, Raoul Duquette revela um acontecimento marcante de sua infância e declara os possíveis motivos para a atração que todos possuem por ele. Despertadas as sensações sexuais aos dez anos de idade por uma negra lavadeira, Raoul obteve a precocidade de uma vida regida por conotações sexuais e liberdades levianas. Nesse sentido, ele justifica seu atual modo de vida e seu modo peculiar de olhar as pessoas ao redor com tal fato ocorrido há dezesseis anos.

*[...] from that very first afternoon, my childhood was, to put it prettily, 'kissed away'. I became very languid, very caressing, and greedy beyond measure. And so quickened, so sharpened, I seemed to understand everybody and be able to do what I liked with everybody*⁵⁶. (MANSFIELD, p. 47 – 8).

Kaplan (1991, p. 42) afirma que Raoul Duquette é retratado como “escritor e prostituta” e que, por meio dele, Mansfield satiriza as “características parasitárias do mundo da arte de vanguarda”. Ao representar um protagonista do sexo masculino dessa maneira, a autora-criadora desmonta atos discursivos tradicionais que associam a mulher de comportamentos considerados amorais à vida promíscua. Mesmo que Raoul reafirme que seja escritor com sérias intenções profissionais, sua

⁵⁵ “Mas eu sentia cortar-se-me a respiração, ao pensar no que acabava de fazer. Tinha mostrado a alguém os dois lados da minha vida. Contara-lhe tudo com tanta sinceridade e com tanta verdade quanto me fora possível. Foi-me imensamente doloroso explicar certas coisas de minha vida submersa que na verdade eram repugnantes e que nunca a nenhum preço chegariam a ver a luz do dia literário. Em resumo, eu me mostrara pior do que sou na realidade – mais jactancioso, mais cínico, mais calculado.” (Ibidem).

⁵⁶ “[...] desde aquela primeira tarde, a minha infância, para usar duma expressão bonita, foi ‘levada a beijos’. Fiquei muito lânguido, muito caricioso, e desmedidamente guloso. E tão excitado, tão aguçado! Parece que eu compreendia toda a gente e era capaz de fazer com todos o que bem me aprouvesse.” (Ibidem).

renitência em abordar seu caráter sexual e seu narcisismo desedifica possíveis interesses na vida artística. Logo, o protagonista clarifica suas reais intenções nesse relato em tom de confissão antes mesmo de introduzir Dick e *Mouse* na história, preparando o leitor para sua narração evasiva.

Embora o protagonista tenha somente vinte e seis anos de idade, a perda de sua inocência infantil quando ainda garoto desenvolveu a experiência de vida e relacionamento e acarretou uma falsa autoconfiança no tratamento para com outras pessoas de ambos os sexos. Compreender todos e ser capaz de fazer o que gosta com todos é o resultado de tal iniciação precoce à sexualidade e é o ponto de partida que o leva ao conhecimento mais íntimo de homens e mulheres. Seu caráter andrógino já é observado em sua autodescrição, quando ele introduz suas impressões de si mesmo com a palavra “*confess*”:

*I am little and light with an olive skin, black eyes with long lashes, black silky hair cut short, tiny square teeth that show when I smile. My hands are supple and small. A woman in a bread shop once said to me: ‘You have the hands for making fine little pastries.’ I **confess**, without my clothes I am rather charming. Plump, **almost like a girl**, with smooth shoulders, and I wear a thin gold bracelet above my left elbow⁵⁷ (MANSFIELD, 1998, p. 49, grifo nosso)*

O ato de confessar pressupõe revelar e reconhecer uma verdade, um erro, uma culpa e, nesse sentido, abrange mais do que somente uma autodenominação física feminina. Por detrás de sua confissão, há inúmeras outras que englobam seu caráter ardiloso, sua sexualidade codificada, sua intenção maliciosa e sua dupla personalidade. Confessando-se com traços delicados, Raoul também assume sua androginia de forma camuflada, já que ele apresenta-se como autor de si mesmo e detentor do olhar exotópico supremo que o mantém em uma zona de conforto. Na concepção bakhtiniana, o autor de si mesmo “apreende sua própria vida esteticamente, parece representar um papel” (BAKHTIN, 2010, p. 18) e revela-se

⁵⁷ “Sou pequeno e franzino, tenho uma pele azeitonada, olhos negros com cílios longos, cabelos curtos, pretos e sedosos, dentes miúdos e quadrados que se mostram quando sorrio. Minhas mãos são flexíveis e miúdas. Certa mulher numa pastelaria uma vez me disse: ‘Suas mãos foram feitas para trabalhar massas delicadas’. Uma confissão: quando estou despido tenho um certo encanto, sou fornido de carnes, quase como uma moça, meus ombros são lisos e uso um fino bracelete de ouro acima do cotovelo esquerdo” (Ibidem).

autossuficiente à medida que sua palavra não pode ser desmentida por ninguém, a não ser por ele próprio.

Nesse conto, o fato de confessar-se pode revelar um cenário paradoxal de reconhecimento e camuflagem da verdade, uma vez que tal zona de conforto possibilita-lhe transitar por diversas perspectivas de maneira performática. Raoul troca de máscara e de performance conforme troca de ambiente e, na categoria de autor de si mesmo, reconta o ocorrido ao leitor também de forma performática. De fato, há uma sobreposição de olhares exotópicos, de performances e de atos de gênero, que depende desse tom confessional. Para recontar sua história, Raoul afasta-se de si mesmo no tempo e no espaço, desconstrói categorias de gênero e sexo e reconstrói uma ação performática de vitimização e dissimulação.

O fator que encerra a androginia em "*Je ne parle pas français*" é o símbolo do "cão". No decorrer da narrativa, o protagonista compara-se a um Fox-Terrier, apontando possíveis semelhanças do seu nariz ao focinho do animal. Conforme o **Dicionário de Símbolos** (2009, p. 176), o cão simboliza o herói civilizador, a potência sexual e a perenidade, além de ser um sedutor, incontinente e transbordante de vitalidade como a natureza. Tais aspectos complementam o caráter amistoso e sensual dessa figura atrativa chamada Raoul Duquette, em direção da qual todos fazem as "primeiras avançadas". No entanto, a simbologia do cão contradiz sua narração em primeira pessoa, devido à ênfase dada ao lado masculino, comprovando a revelação da dupla personalidade refletida pelo espelho.

O Fox-Terrier é um cão de origem inglesa e é conhecido como o caçador de animais em tocas, como raposas ou animais de pequeno porte (ratos, camundongos). Sendo um caçador de animais de tocas, o Fox-Terrier tem como estratégia de caça a observação e a espera paciente a fim de que sua presa deixe seu local de origem. Logo, a analogia do protagonista está intimamente relacionada com suas ações e descrições no decorrer da narrativa, isto é, a semelhança física do nariz de Raoul Duquette com o focinho do referido cão abarca características intrínsecas de personalidade. Ele apenas espera a aproximação de outras pessoas, porém mantém-se atento às demonstrações de fraqueza e carência das mesmas, para, enfim, abordá-las sutilmente.

Pensando nisso, o caçador Raoul Duquette possui duas presas e, cada uma delas, é capaz de oferecer vantagens em diferentes setores. Dick Harmon e *Mouse*

representam o objeto de caça desse Fox-Terrier dissimulado que prepara uma armadilha social por meio de um interesse em comum e um entrave linguístico, respectivamente. Aproximando-se de Dick com intenções literárias por meio de um romance, cujo título sugestivo - "*False Coins*" – desperta outras interpretações, Raoul força um envolvimento e uma empatia que não permanece apenas no nível literário, mas evolui para um relacionamento homoafetivo, embora a autora-criadora não deixe isso evidente. Ao exclamar "*What a catch!*" (MANSFIELD, 1998, p. 51), o protagonista assume seu caráter caçador e personifica aquele Fox-Terrier mal intencionado.

Raoul é autor de três livros e possui dois em preparação. Além de "*False Coins*", há o "*Wrong Doors*" e o "*Left Umbrellas*" que não deixam de expressar certa distorção em seus títulos um tanto inusitados. Esses três livros de Raoul completam o sentido da narrativa, à medida que perpassam pelas armadilhas planejadas pelo protagonista, deixando um tom irônico à situação provocada pela frase "*je ne parle pas français*". Moedas falsas, portas erradas e guarda-chuvas esquecidos representam coisas que parecem, mas que não são, ou seja, circunstâncias equivocadas, ocorrências acidentais, hipocrisias mascaradas e abandonos propositais que, de fato, sintetizam o enredo desse conto. Em outras palavras, associando os três títulos sugestivos, podemos resumir "*Je ne parle pas français*" da seguinte forma: Dick Harmon e *Mouse* entram no contexto do ardiloso Raoul Duquette, compondo, assim, um triângulo de ilusão amorosa, em que a figura feminina é o lado rejeitado; ou seja, em decorrência de portas erradas, foram enganados por moedas falsas e, assim, um deles tornou-se um guarda-chuva esquecido. Em síntese, os três títulos indiciam o erro daquele episódio e a negação da mulher em meio a um código desconhecido.

Tal personagem feminina surge na história como um acessório que, a princípio, não orna com o todo narrativo, mas mostra-se elemento essencial à construção das relações entre o protagonista e Dick Harmon. Sendo inglesa e não sabendo falar francês, essa mulher de nome simbólico é facilmente cativada pelo solícito jovem que lhe oferece serviços comunicacionais e outras gentilezas. Raoul Duquette constrói *Mouse* sobre um plano contraditório de sexo, gênero e orientação sexual, uma vez que enquanto é descrita como uma mulher bonita, frágil e

vulnerável, de cabelos escuros e longos cílios, ela possui um “jeito estranho de rapaz”. Vejamos o olhar exotópico de Raoul Duquette a respeito de *Mouse*:

*For Mouse was beautiful. She was exquisite, but so fragile and fine that each time I looked at her it was as if for the first time. She came upon you with the same kind of shock that you feel when you have been drinking tea out of a thin innocent cup and suddenly, at the bottom, you see a tiny creature, half butterfly, half woman, bowing to you with her hands in her sleeves*⁵⁸ (MANSFIELD, 1998, p. 58).

A impressão exotópica de Raoul constrói uma *Mouse* surpreendente e ao mesmo tempo constante e traz à tona uma personalidade dúbia capaz de manter-se ora em sua metade borboleta, ora em sua metade mulher. Ao contrário das demais personagens femininas mansfieldianas, *Mouse* é apática e sem expressão e transita pela narrativa como um títere manipulado pelo protagonista. O leitor constrói tal imagem justamente porque ela é retratada a partir do ponto de vista masculino que vê naquela mulher uma aliada e ao mesmo tempo uma intrusa. Ela é aliada na medida em que o entrave linguístico e a inocência resultem em vantagens sociais e financeiras a Raoul, e é intrusa na medida em que seu relacionamento com Dick ameace os planos afetivos do protagonista.

Nota-se, em *Mouse*, a vulnerabilidade da mulher que depende da figura masculina emocional e financeiramente, assim como um desprezível rato que depende das sobras humanas ou de outros animais. Tal vulnerabilidade desenvolve-se devido à localização da personagem em meio a dois homens que possuem seu próprio código interno, isto é, Raoul Duquette e Dick Harmon vivem em um universo paralelo inatingível para quem está de fora. A partir do momento em que Raoul revela a Dick “os dois lados de sua vida”, cria-se ali uma cumplicidade e uma linguagem peculiar que isentam não só *Mouse* da história, bem como o leitor. Logo, pode-se afirmar que a autora-criadora e, por conseguinte, Raoul desmontam construções históricas e papéis sociais de gênero e estabelecem um código gay

⁵⁸ “Porque Camundongo era linda. Era esquisita, mas tão frágil e fina que cada instante em que eu olhava para ela, julgava vê-la pela primeira vez. Ela me causava essa mesma surpresa que sentimos quando estamos bebendo chá de uma inocente taça de porcelana fina e de repente, no fundo dela, vemos uma criatura minúscula, metade borboleta, metade mulher, acenando para nós com as mãos metidas nas mangas” (Ibidem).

com Dick, capaz de dominar a narrativa e reduzir *Mouse* à sua posição insignificante.

Além disso, o olhar exotópico e a visão concludente de Raoul Duquette é a diferenciação entre categorias corporais e performatividade de gênero. Por meio das descrições do protagonista e de *Mouse*, Mansfield desconstrói a noção de gênero, desvencilhando a suposta beleza e delicadeza feminina de seu correspondente físico e de orientação sexual. Mas o que houve com *Mouse*? *Mouse* retornou para a sua toca da mesma maneira que saiu dela para adentrar na história, deixando a única impressão gravada em uma frase: “*Je ne parle pas français*”. Segundo o protagonista, tal frase representou o “canto do cisne” de *Mouse*, ou seja, sua aparição final, sua despedida, seu último ato. Assim como diz a lenda que o cisne não emite som algum, a não ser quando está morrendo, *Mouse* perpassa pela história sutilmente, iniciando e encerrando sua participação com a frase que intitula o conto.

Em “*Mr. Reginald Peacock’s Day*”, o pavão é o símbolo chave, uma vez que, além de estar presente no nome do protagonista, indicia comportamentos do mesmo. De acordo com o **Dicionário de Símbolos** (2009, p. 693), o pavão é um símbolo solar e, por conseguinte, é signo de imortalidade e da dualidade psíquica do homem. Sua cauda em roda faz referência ao céu estrelado, representando “seja o universo, seja a lua cheia ou o sol no zênite”. Portanto, o pavão abarca tanto o princípio masculino (sol), quanto o feminino (lua), sugerindo o ideal andrógino woolfiano. Além do sobrenome simbólico, o nome Reginald também faz referência a “rei”, indicando soberania, liderança e autoridade. A vaidade excessiva e a sutileza nos movimentos configuram aspectos socialmente construídos de ambos os sexos, compondo uma personalidade dupla no que se refere à categorização de gênero.

Um fato curioso em “*Mr. Reginald Peacock’s Day*” é o seu desfecho enigmático. Mergulhado em suas reflexões acerca da esposa e de seu casamento, Reginald parece lamentar sua realidade afetiva, desejando que ele e a esposa fossem somente amigos.

And there she lay, an enemy, even in her sleep... Must it ever be thus? he thought, the champagne still working. Ah, if we only were friends, how much I could tell her now! About this evening; even about Timbuck’s manner to me, and all that they said to me and so on and so on. If only I felt that she was here to come back to – that I

*could confide in her – and so on and so on*⁵⁹. (MANSFIELD, 1998, p. 116)

Denominando a esposa como “inimiga”, Reginald associa o casamento com rivalidade entre os gêneros e a amizade com um estado confortável de confiabilidade. Parece que o autor-criador está lançando ao leitor a seguinte questão: O que o protagonista deseja contar à esposa que a condição do matrimônio não lhe permite? Sem evidências narrativas, o leitor permanece no campo das hipóteses, inferindo desfechos, situações, olhares, gestos, e representando o olhar exotópico capaz de dar-lhe o acabamento que mais lhe aprouver.

Uma possibilidade de confiança do protagonista é a existência de outra pessoa em sua vida, em especial, o personagem Lord Timbuck. Convidado pelo próprio para fazer uma apresentação artística em sua casa, Peacock participa de uma noite regada a ostentações e honras artísticas. Após alguns champanhas e vinhos, ambos tornam-se mais próximos, dispensando formalidades, dentre elas, o uso de pronomes de tratamento. Ao chegar em casa, Reginald relembra a maneira como Timbuck o tratou, revelando, em pensamento, que se fosse amigo da esposa, poderia confiar-lhe alguns acontecimentos vivenciados, não só naquela noite, bem como na sua vida. Logo, como nada está explícito nas narrativas mansfieldianas, o leitor pode reconhecer uma possível homossexualidade de Reginald Peacock, contradizendo suas características físicas e simbólicas, inclusive propostas pelo seu nome.

Tendo em vista a representação masculina nos três contos, abordamos a relação paradoxal entre os gêneros existente em “*Sun and Moon*”. É sugestivo um conto, cujo título já indicia a duplicidade, o binarismo e as relações dicotômicas. Pelo título, o leitor pode inferir binômios carregados de categorizações pré-concebidas, tais como o princípio masculino em detrimento do feminino, a força em detrimento da fragilidade, o poder em detrimento do anonimato, o calor em detrimento da frieza, etc. Apesar da conjunção aditiva “*and*”, a disposição dos elementos sol e lua expressa uma relação paradoxal de coexistência e fragmentação, uma vez que,

⁵⁹ “E lá estava ela, uma inimiga, até mesmo no sono... Aquilo continuaria sempre assim? – pensou ele, com o champanha ainda a fazer efeito. Ah, se ao menos fossemos amigos, quanta coisa eu teria a contar-lhe agora! A respeito desta noite: mesmo a respeito da maneira de Timbuck me tratar, tudo quanto eles me disseram e assim por diante. Se ao menos eu sentisse que ela estava ali para me esperar para... me dar confiança, etc... etc...” (Ibidem).

embora simultaneamente presentes no sistema, mostram-se separados e independentes. No entanto, tais binômios previamente construídos com os elementos sol e lua já começam a ser inicialmente desmontados no momento em que os protagonistas que trazem esses nomes são crianças, como veremos posteriormente.

A fantasia do mundo infantil e a seriedade compulsória do mundo adulto são um dos temas de “*Sun and Moon*”. O trânsito de duas crianças pelo universo adulto possui mais elementos do que uma mera associação entre a fantasia e o real, representando a aglutinação de um pelo outro de forma a transpassar as fronteiras narrativas e revelar aspectos sociais. “*Sun and Moon*” congrega elementos estilísticos que sintetizam ideais do movimento feminista das décadas iniciais do século XX, tangenciados pela representação dos gêneros na relação entre homens e mulheres.

No conto em questão, a autora ilustra o universo infantil e a relação de amor e ódio entre homens e mulheres, abrangendo, por meio de símbolos, a totalidade humana inicial. Agregando o tema infantil e a relação entre gêneros, o conto apresenta um menino (*Sun*) e uma menina (*Moon*) com perspectivas e personalidades distintas, apesar de serem irmãos e pertencerem ao mesmo círculo social. A dissociação entre *Sun* e *Moon* dá-se por meio das ações dicotomicamente maduras e infantilizadas, confrontando o princípio da ordem e da desordem.

A história traz uma tarde e uma noite na casa da família, onde as crianças *Sun* e *Moon* assistem à preparação de um jantar oferecido pelos pais a alguns convidados. Flores, cadeiras e sobremesas surgem como cenário em meio aos pais ocupados o bastante para cuidarem das crianças deslocadas. Apesar da agitação dos pais, a mãe sempre tinha tempo para afirmar: “*Out of my way, children!*”⁶⁰. Aos cuidados dos criados da casa, os irmãos têm uma visão reveladora na cozinha quando a cozinheira abre a geladeira a fim de mostrar-lhes o pudim gelado que será servido no jantar. Tendo o formato de uma casa cor de rosa com neve no telhado, janelas verdes, porta marrom e uma noz como maçaneta, o pudim desperta grande emoção nas crianças, principalmente em *Sun*.

Durante o jantar, as crianças são retiradas do ambiente adulto e postas para dormir, mas os ruídos festivos do primeiro andar da casa provocam nelas o êxtase e

⁶⁰ “Saíam do meu caminho, crianças!”

a ansiedade, atiçando sua curiosidade. Ao ver *Sun* e *Moon* no topo da escada no fim da festa, o pai, contra a vontade da mãe, busca-os e agrada-os com algumas sobras dos pratos servidos no jantar, dentre eles, o pudim gelado na forma de casa. Sem o formato original visto antes do jantar, as sobras do pudim provocam o desapontamento em *Sun*, uma vez que o esmero do trabalho em construir aquela pequena casa foi destruído em algumas horas de diversão entre adultos. *Moon*, por sua vez, não se abala com a destruição e come a noz que servia de maçaneta, acarretando o choque de seu irmão que grita e corre para o quarto.

Em “*Sun and Moon*”, tem-se a oscilação de perspectivas, de olhares exotópicos e, por conseguinte, de planos de visão. Nessa oscilação, a ordem e a desordem surgem em variados graus à medida que *Moon* ou *Sun* oferecem seus distintos olhares perante a realidade que os cerca. Nos primeiros parágrafos, a autora-criadora cede sua voz e ponto de vista à *Moon* e o leitor constrói um cenário da sala e da porta de entrada da casa de cima para baixo: “*When you **stared down from the balcony** at the people carrying them the flowerpots looked like funny awfully nice hats nodding up the path*⁶¹” (MANSFIELD, 1998, p. 117, grifo nosso). Além disso, na perspectiva de *Moon*, a cena inicial, em que as pessoas carregam os vasos de flores, adquire tom cômico e fantasioso quando as flores transformam-se em chapéus engraçados que balançam pelo caminho: “*Moon thought they were hats. She said: ‘Look. There’s a man wearing a palm on his head*⁶²” (MANSFIELD, 1998, p. 117). O distanciamento com a cena e o rompimento com o mundo da imaginação surge na frase seguinte, quando a perspectiva retorna à autora-criadora: “*But she never knew the difference between real things and not real ones*⁶³” (MANSFIELD, 1998, p. 117).

A narrativa segue nesse esquema de acompanhamento de *Moon*, em que o leitor recebe as impressões dela por meio da autora-criadora que lhe empresta voz e perspectiva. Contudo, a perspectiva passa a ser de *Sun* nas cenas antes e após o jantar, quando ele e sua irmã passam do plano superior para o inferior da casa.

⁶¹ “Quando, da sacada, a gente via lá embaixo as pessoas que as carregavam, os vasos pareciam lindos chapéuzinhos muito engraçados, subindo a estradinha e se balançando dum lado para outro”. (Ibidem).

⁶² “Lua pensou que eram chapéus mesmo. Disse assim: — Olha. Lá vai um homem com uma palmeira na cabeça”. (Ibidem).

⁶³ “Mas nunca sabia a diferença entre as coisas reais e as não reais.” (Ibidem).

Assim, o pudim gelado é descrito sob o ponto de vista de *Sun* em dois momentos distintos, na ordem e na desordem, como no trecho: “*Oh! Oh! Oh! It was a little house. It was a little pink house with white snow on the roof and green windows and a brown door and stuck in the door there was a nut for a handle*”⁶⁴ (MANSFIELD, 1998, p. 118). As interjeições e a reiteração de conjunções “*and*” indiciam a emoção e a ânsia na descrição precisa do menino que se sente realizado com tamanha organização e harmonia.

Após o jantar, contudo, *Sun* vê, naquele ambiente desorganizado, um motivo de tristeza e extrema revolta, originando uma reação inesperada nos pais que o repreendem. Tal jogo de perspectivas e a ênfase no ponto de vista imaginativo de *Moon* inserem *Sun* em um contexto social diferenciado de sua família e dos convidados. O pai, visivelmente bêbado após o jantar (“*Father came out of the dining-room, bounded up the stairs, and nearly fell over them*”⁶⁵), e a mãe, em demoradas gargalhadas, contradizem a ordem prévia da preparação do jantar, do pudim na geladeira e da personalidade de *Sun*. À medida que sua irmã manifesta sua ingenuidade e imaginação, envolvendo-se num mundo encantado da infância, *Sun* recusa-se a participar de certas infantilidades, como nos trechos: “*He did so hate being sent stumping back to the nuserly. It didn’t matter about Moon*”; “*Moon laughed, too [...]. Sun didn’t want to laugh*”; “*She always wanted to touch all the food. Sun didn’t*”; “*Sun did feel silly holding Moon’s hand like that but Moon seemed to like it*”⁶⁶.

Nesse sentido, “*Sun and Moon*” apresenta um ambiente contraditório, baseado na dicotomia ordem/desordem, em que *Moon* e os pais representam a desordem e apenas o menino *Sun* tenta manter a ordem até o fim e, no entanto, não tem êxito. Nesse ambiente desorganizado, não existem parâmetros nem critérios, e

⁶⁴ “Oh! Oh! Oh! Era uma casinha. Era uma casinha cor-de-rosa com neve branca no telhado, janelas verdes, uma porta marrom e, fincada na porta, uma noz servindo de maçaneta” (Ibidem).

⁶⁵ “Papai saiu da sala de jantar, subiu a escada aos pulos e quase caiu por cima das duas crianças.” (Ibidem).

⁶⁶ “Ficava com tanta raiva quando o mandavam voltar ligeiro para a *nuserly*! Lua porém não fazia caso.”

“Lua riu também; Mas Sol não quis rir.”

“Ela sempre queria botar a mão nas comidas que via. Sol não era assim”.

“Sol achou que era uma bobagem segurar a mão de Lua daquele modo, mas Lua parecia estar gostando.” (Ibidem).

a família, que seria o exemplo de estrutura e de formação pessoal, é representada por um patriarca sob efeito de bebida alcóolica e uma mãe displicente. À medida que a desordem prevalece, *Sun* mostra-se um estranho e, até mesmo, um autista naquele ambiente, por afastar-se de todos e desejar organizar um cenário, cuja estrutura baseia-se no caos. Se focarmos no ponto de vista de *Moon*, a desordem é usual e o autismo do irmão torna-se mais visível, à medida que suas peculiaridades sobressaem. Por outro lado, se focarmos na perspectiva de *Sun*, a ordem é representada pelo intacto pudim em forma de casa na geladeira e a sua demolição significa caos.

O acontecimento comum narrado no conto traz consigo a carga simbólica dos elementos, proporcionando um complexo de dualidades, tais como, além da doméstica ordem e desordem, o espacial andar de cima e andar de baixo, o familiar pai e mãe, o infantil e o adulto, o mundo imaginativo e o mundo real, a inocência e a experiência, todos regidos pela dualidade que rege a narrativa, o sol e a lua. A segregação dos extremos e a fixação das dualidades e dos binarismos permanecem por toda a narrativa, impossibilitando a solução do conflito primordial que tangencia o universo extra narrativo.

Simbolizando o princípio ativo e a fonte do conhecimento intuitivo e imediato, o sol representa a origem e o fim do universo, compondo a dicotomia com seu oposto, a lua, que simboliza o princípio passivo e o conhecimento por reflexo, racional, conceptual. À medida que sol e lua são distantes por conflito, eles se aproximam por complementaridade, gerando uma força mútua de atração e repulsa constante. Dessa forma, as personagens *Sun* e *Moon* exercem energias diferentes conforme os acontecimentos narrados e representam a insolubilidade na compatibilidade e vice versa.

São insolúveis na medida em que se mantêm cada qual em sua ética peculiar, com os elementos típicos de cada universo, e são compatíveis na medida em que o jogo dos contrários indicia a afirmação dos opostos, em que a ausência pressupõe a presença, a luz pressupõe a sombra, a maturidade pressupõe a infantilidade e o real pressupõe a fantasia.

Descrita como reflexo de outras pessoas (“*she always did the same as other people*”⁶⁷), *Moon* tem ações aparentemente banais e infantis no decorrer da

⁶⁷ “ela sempre imitava os outros”.

narrativa e que, contudo, transformam-se no desfecho. A imitação e o reflexo das ações alheias convertem-se no clímax do conto, uma vez que *Moon* contraria a ordem inconsciente de *Sun* e come o elemento de abertura da porta da casinha, provocando a revolta dele. Tendo em vista a simbologia da casa e da lua, o ato de comer a maçaneta possibilita duas leituras que, embora opostas, completam-se, constituindo mais um binômio, assim como os elementos do conto.

Primeiramente, consideremos que comer a maçaneta impede totalmente a entrada na casinha e abre um rol de interpretações, tendo em vista as imagens binárias e a simbologia ilustradas na narrativa. De acordo com o **Dicionário de Símbolos** (2009, p. 196 - 197), a casa está no centro do mundo, como um templo e, na tradição chinesa, ela é quadrada e abre-se para o sol nascente. A casa simboliza o ser interior, na concepção de Bachelard, e suas partes representam os estados da alma. Além disso, ela é um símbolo feminino, “com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal”. Com simbologia semelhante, a lua ilumina o caminho perigoso da imaginação e da magia e representa o feminino e suas fases. No caso, tal caminho, tão associado ao universo infantil e, por conseguinte, à casinha, foi bloqueado por *Moon* e não leva mais os irmãos ao diálogo e à totalidade.

A porta, além de simbolizar passagem entre dois mundos, “entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 734), também convida a atravessá-la. No conto, a porta da casinha simboliza um convite ao universo privado relativo às mulheres, justamente por representar o oculto, o doméstico, o sublime, em contraposição ao espaço público dominado na maioria por homens. Mantendo-se a porta fechada, o narrador apresenta os espaços segregados e a possibilidade remota de interação entre os universos. No entanto, a retirada da maçaneta pelo elemento feminino extingue a abertura do desconhecido, mantendo a oposição e o binarismo. Algo novo poderia ser encontrado com a liberação do caminho da imaginação, já que a manutenção das dicotomias impossibilita a afirmação dos opostos.

Em segundo lugar, comer a maçaneta significa também a extinção daquilo que bloqueia a porta, ou seja, a eliminação das travas e dos obstáculos. Nesse caso, dá-se a abertura total da casinha e o surgimento de outras vias de interpretação para o desfecho do conto. Desobstruindo a passagem, o antes desconhecido universo feminino é iluminado pela luz solar, ocorrendo a aglutinação

da lua pelo sol e a comunhão dos espaços público e privado. Considerando tais alegorias, a reação de *Sun* também pode oferecer duas interpretações. Podemos inferir que, reagindo negativamente perante o fechamento da casinha, *Sun* permanecerá em seu estado autista, restrito a um universo unilateral. A mesma reação perante a abertura da casinha, por outro lado, denota a angústia em adentrar no caos e a perda da soberania da ordem e da disciplina.

Tendo isso em vista, pode-se afirmar que “*Sun and Moon*” representa a busca por um ideal andrógino que, por fim, pode acontecer ou não, uma vez que Sol e Lua são concomitantemente compatíveis e insolúveis. Tal busca parte da mulher, visto que o fechamento e/ou a abertura da casinha só serão possíveis graças à menina *Moon*. Nesse sentido, Mansfield sugere que o principal sujeito ativo nesse equilíbrio e perfeição andrógina é a mulher, cuja mobilização política e ideológica alcança a soberania masculina, transformando-a. A relação masculino/feminino é ilustrada aqui de forma alegórica, revelando a totalidade da androginia woolfiana. Repensando os binarismos, tem-se a ênfase no ser humano e não mais em categorias restritivas que promovem o poder de um indivíduo em detrimento da marginalização de outro.

O fato de os protagonistas serem crianças reforça a desconstrução da noção de gênero e o ideal andrógino da narrativa. Na tradição cristã, os anjos são representados como crianças por estas serem sinal de pureza e inocência e, de acordo com o **Dicionário de Símbolos** (2009, p. 302), a criança e a infância simbolizam o “estado anterior ao pecado” e o “retorno ao estado embrionário”. As crianças do conto, portanto, representam a totalidade inicial, ou seja, a unidade-totalidade, segundo Mircea Eliade (1999), o todo perfeito antes das fragmentações identitárias. Assim como o sexo dos anjos é uma daquelas questões, cuja resposta não se obtém mesmo após longa discussão, o gênero de *Sun* e *Moon* abrange uma série de enigmas indecifráveis.

O princípio masculino e feminino está em “*Sun and Moon*” como ilustração da categorização dos gêneros, fazendo com que a maçaneta seja o elo unificador dos pares dicotômicos presentes na narrativa, permitindo a constituição de um espaço nivelado, de um real imaginativo e de um sol lunar com força de expressão igualitária. Tal leitura pode ser mais reveladora quando se verifica a referência mitológica por meio do vocábulo “*nut*” (noz).

Além de representar a maçaneta da porta da casinha, “Nut”⁶⁸ é uma deusa egípcia conhecida como a “mãe dos céus”, “personificação do céu”. Dentre várias representações, a mais conhecida é a imagem de uma mulher nua, em forma de arco, capaz de englobar os elementos celestes sob o corpo, formando, com os braços e as pernas, os pilares do céu e a abóbada celeste. De acordo com a mitologia egípcia, Nut dá a luz ao sol diariamente e o mesmo percorre o contorno de seu corpo até completar o ciclo solar. No fim do dia, ou seja, com o término do ciclo solar, Nut engole o sol para dar espaço à lua e ao ambiente noturno. Agregando sol e lua, Nut simboliza a totalidade celeste e a junção dos astros personificados, já que agrega a imagem solar e lunar com um sentido maternal.

Dessa forma, o fato de *Moon* ter comido “Nut” não só elimina as chances de abertura da porta, como também promove sua abertura, uma vez que pode encerrar a possibilidade andrógina e retornar à totalidade inicial, respectivamente. Em termos alegóricos, comer a maçaneta representa o renascer feminino, a exaltação do outro e, por conseguinte, o retorno às origens, ou seja, é necessário parear masculino e feminino, a fim de, por meio da desmontagem dos binômios, finalmente, criar o ideal andrógino. O desfecho aberto de “*Sun and Moon*” convida o leitor a refletir a respeito da trajetória da condição masculina e feminina e do retorno à perfeição andrógina por meio da simbologia da criança. A extinção da “mãe celeste” na forma da casinha e da Nut acarreta a orfandade dos irmãos Sol e Lua, e, no entanto, possibilita a união dos elementos, a afirmação do reflexo, o retorno à gênese e a compatibilidade dos seres, resultando, assim, em um caos ordenado.

Portanto, em “*Sun and Moon*”, Mansfield realiza uma série de desmontagens sociais, tais como a desconstrução da ordem familiar, do princípio simbólico de sol e lua, das categorias discursivas da criança, do binômio ordem/desordem e, por fim, a desconstrução conclusiva tangenciada pelas anteriores, que é a do princípio masculino e feminino. Com tal sucessão de desconstruções, Mansfield sugere implicitamente a revisão dos discursos historicamente construídos acerca do gênero e das categorias “homem” e “mulher”, retornando às origens daquelas verdades essenciais propostas pelo diálogo controverso entre os elementos sol e lua.

Finalizando a coletânea com um toque significativo de desfecho simbólico, “*The Escape*” traz um casal diferente de todos os outros até então apresentados em

⁶⁸ Ver anexo D.

Bliss & other stories. Um homem e uma mulher anônimos, em férias na França, deslocam-se juntos, em um carro, de uma estação de trem à outra, depois de haverem perdido o trem na estação anterior. Tal recorte de um acontecimento ordinário abrange mais elementos implícitos do que o fato pode supor, trazendo uma sequência excêntrica de cenas, discordando da linha temática dos contos anteriores e dando a impressão de que “*The Escape*” não faz parte da coletânea.

Diferentemente das outras personagens femininas, a mulher de “*The Escape*” é extremamente autoritária, acusando o marido de ser o culpado por todos os erros que ocorrem durante o trajeto. Enquanto isso, o marido é pacífico e sem expressão, acatando, sem protesto, as repreensões da mulher. A história passa-se dentro de uma carruagem em movimento, ou seja, estão em deslocamento espacial, com um ponto de partida e um de destino. À medida que eles transitam pelas ruas da cidade, a mulher parece ser a única a estar com pressa, uma vez que estão prestes a perder o próximo trem. O marido e o motorista, por sua vez, mantêm-se impassíveis e despreocupados, apenas sorrindo ao ver a inquietação feminina.

Em “*The Escape*”, há dois pontos de vista alternativos: ponto de vista feminino no início e ponto de vista masculino no desfecho. Em meio aos dois, a autora-criadora apenas apresenta marcações de cena e reproduz os diálogos, mesclando-se ora com uma, ora com outra personagem na introdução e na conclusão. O fato de iniciar a narrativa sob o ponto de vista feminino, e com um tom colérico como o da mulher, indicia que o processo de evasão, ao qual o título faz referência, origina-se nela. Entretanto, o sujeito da evasão é o marido, que, ao descer da carruagem para ir à procura da sombrinha da esposa, tem uma epifania, entra em transe psicológico, ouvindo um canto de mulher, o canto de sereia.

Tendo em vista essa inversão de valores, ou seja, a mulher detentora do poder e o homem em resignação, vejamos a simbologia do acessório inseparável da esposa, a sombrinha. Segundo o **Dicionário de Símbolos** (2009, p. 843), a sombrinha “concentra a atenção não sobre o Sol acima dela, mas sobre o Sol que se encontra embaixo, isto é, sobre a própria pessoa”. Logo, a sombrinha reflete a interioridade, sendo símbolo de proteção. Além disso, Patrick Morrow (1993, p. 70) aponta uma simbologia diferenciada da sombrinha, ampliando as possibilidades interpretativas desse casal. Para o autor, a esposa é uma castradora que segura firmemente a sombrinha como um substituto fálico para o que ela retirou do marido.

Isso explica a mansidão do homem que, sem seu símbolo de virilidade, abnega o domínio da situação e almeja a evasão.

Com “*The Escape*”, portanto, Mansfield encerra um ciclo de dominadores e dominados, propondo a desconstrução dos comportamentos de gênero e a realização utópica de um ideal andrógino. Passando o símbolo fálico à mulher, Mansfield desmonta construções históricas e verdades essenciais e propõe o repensar das estruturas do corpo sexuado como diferenciação hierarquizante. A verdadeira evasão estaria em abandonar concepções primitivas de dualidades e pares dicotômicos em alternâncias de poder a fim de alcançar a totalidade inicial. Assim sendo, Mansfield conclui a coletânea antecipando a teoria butleriana de que as pessoas podem expressar-se livremente sem as amarras biológicas de seus corpos e sem as amarras sociais de seus discursos.

Tem-se, nos cinco contos analisados, a reincidência de elementos simbólicos e, por vezes, mitológicos, tangenciados por uma aparente relação frugal entre indivíduos dos sexos masculino e feminino. É por meio do cotidiano e do natural que instintos humanos são revelados nas narrativas mansfieldianas, transformando a inspiração artística no café parisiense, o dia de um vaidoso professor de canto, a observação da vizinha na sacada, duas crianças assistindo à preparação de um jantar em família e um casal em evasão, em questionamentos que ultrapassam a fronteira literária e desconstroem categorias socialmente constituídas. Papéis sociais tradicionais são desfeitos à medida que a noção de gênero é desconstruída, sugerindo o ideal andrógino de Virginia Woolf.

É nesse jogo de compatibilizar e segregar, ou construir e desconstruir, ou ainda, categorizar e descategorizar, que Katherine Mansfield segue em seu projeto estético do feminismo desconstrutivista e do ideal andrógino na literatura e na sociedade. Portanto, é por meio do deslocamento dos sujeitos e da inversão de papéis na ordem social criada para este conto que a autora remete-nos à partenogênese da androginia inicial, retratando não mais o princípio masculino e feminino, mas o princípio humano. Dessa forma, a androginia da mente e do texto está intrinsecamente relacionada à crítica feminista implícita nos contos mansfieldianos, demonstrando seu engajamento social no papel de escritora e mulher e na construção de uma planta da alma e androginia textual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rotulada, muitas vezes, como ousada, desajuizada, imprudente, visionária, entre outras denominações, Katherine Mansfield, durante os seus trinta e quatro anos de existência, lutou contra rótulos. Quem diria que, após tanto esmero artístico, tanto sofrimento pessoal e tanta sede de transformações, sua obra estaria sob julgamento e análise minuciosa de uma jovem pós-graduanda no século XXI? Ou ainda, quem imaginaria que **Bliss & other stories**, livro este que representa sua maturidade literária, atingiria o Brasil de forma a provocar seu desmembramento apreciativo, seu levantamento feminista e sua desconstrução? Nesse sentido, dentre os inúmeros rótulos que Mansfield e sua obra possam apresentar, é impossível encaixar seu vasto domínio ético, cognitivo e estético em fôrmas literárias.

Apesar de almejar atingir o maior número de leitores possível, um escritor, no momento da criação, não domina todas as vozes e ideologias e, por conseguinte, não controla a trajetória de um símbolo, de uma metáfora, de uma ironia ou de uma personagem. Uma obra artística desliga-se de seu criador, à medida que se deixa levar pelas desconstruções intermináveis que hão de surgir durante os atos de leitura. Uma dessas desconstruções de Mansfield encontra-se aqui, em forma de texto acadêmico, cuja proposta um tanto quanto audaciosa pode não ter correspondido às reais intenções da autora na época, mas revelou uma de suas inúmeras máscaras ocultas. Dentre as máscaras ocultas e as visíveis, a maestria de Mansfield está, justamente, em criá-las, de maneira que sempre haja um outro *eu* passível de ser completado por uma consciência concludente.

Quando nos propusemos a verificar a desconstrução da noção de gênero nos contos de Mansfield, não tínhamos consciência da abrangência temática e estilística de sua obra, em especial de **Bliss & other stories**. Preliminarmente focados nas relações entre as personagens masculinas e femininas, nosso objeto de estudo foi gradativamente sendo ampliado à medida que a coletânea como um todo mostrava-se um compêndio ideológico estruturalmente projetado para sua apreciação integral. Embora um livro de contos adquira, por vezes, um caráter fragmentado, **Bliss & other stories** provou que tal fragmentação unicamente eleva o conteúdo de cada parte de uma teia maior onde estamos todos inseridos. Nesse sentido, dotada do

que Virginia Woolf denomina “integridade”, a coletânea representa o espelho da alma, que, conforme vai sendo lustrado, reflete a vida com mais precisão.

Trabalhando com Mansfield e tal coletânea, notamos que, embora esta possa ser considerada um retrato ideológico social do início do século XX, ela reforça sua eterna presença e contemporaneidade a cada leitura e apreciação. Tendo em vista a necessária localização da obra, concluímos que **Bliss & other stories** significou um passo na direção da causa feminina e feminista da era pós-vitoriana, demonstrando que a desconstrução das categorias de gênero pode representar um meio libertário. Contudo, a obra ultrapassa as barreiras cronológicas e os contextos ideologicamente datados para compor um todo ontológico.

Dessa maneira, observando a disposição dos contos na coletânea, podemos concluir que a ordem em que são apresentados ilustra um processo inconsciente de evolução e libertação dos rótulos sociais, especialmente se focarmos unicamente no primeiro e no último conto. Visto que a obra apresenta quatorze contos, realizamos uma divisão simbólica baseando-nos em temas recorrentes, ou seja, mulheres sozinhas, ou mulheres e homens em diálogo, ou ainda, mulheres e homens em reflexo. Tal segregação por recorrência temática fez com que observássemos a coletânea como um tratado poético dos estudos de gênero, do ideal andrógino e da revisão dos discursos historicamente construídos. “*Prelude*”, por si só, já revela sua intencionalidade no título, sugerindo que o que vem a seguir são ecos daquela melodia introdutória de apresentação de sua ideia central.

As narrativas subsequentes reúnem diferentes níveis hierárquicos de relacionamento entre homens e mulheres e oscilações entre dominadores e dominados, compondo uma roda viva baseada nos atos de gênero. Tais oscilações de perspectivas e de autoridade constituem a sinfonia principal da vida social, em que homens e mulheres representam execuções fortes e fracas e notas altas e baixas em escala assimétrica e atonal. Por assimétrica e atonal, queremos dizer que, por mais que a sinfonia dos gêneros seja cíclica e sem bruscos movimentos, ela ainda terá momentos dissonantes e inarmônicos.

Alguns elementos inseridos na própria música podem corrompê-la a ponto de gerar a desafinação do todo e a instabilidade harmônica, como é o caso de Stanley Burnell de “*Prelude*”, Robert Salesby de “*The man without a temperament*” e o homem anônimo de “*A Dill Pickle*”. Desconcertando a frequência harmônica do todo,

esses três acordes dissonantes criam um efeito inusitado na composição social mansfieldiana, sugerindo uma sonoridade paradoxalmente excêntrica e corriqueira. Ela é excêntrica na medida em que se destaca pela diferença, pelo contraditório, pela oposição em relação ao movimento uníssono que Mansfield tentar reger. Por outro lado, ela é corriqueira, uma vez que, assim como há oscilações tonais em uma sinfonia musical, os elementos dissonantes fazem parte do timbre da vida e instigam a reflexão acerca das diferentes vertentes ideológicas com as quais somos obrigados a lidar.

Sendo assim, Mansfield é a regente dessa sinfonia humana, cujo prelúdio anuncia uma mudança e o último movimento indicia uma evasão. O último conto de **Bliss & other stories** sugere que valores sociais denominados “princípios” sejam desmontados com o intuito de questionar o caráter “original” que esse vocábulo suscita. Repesando origens e/ou princípios, a autora encerra o ciclo sinfônico propondo a libertação do pressuposto de que corpos sexuados são dotados de comportamentos de gênero inerentes. O ideal andrógino, já anunciado em “*Je ne parle pas français*”, “*Bliss*”, “*Sun and Moon*” e “*Feuille D’Album*”, atinge o seu ponto máximo de representação em “*The Escape*”, cuja evasão das hierarquias de gênero e sexo origina esse elemento perfeito e total.

Descobrimo-nos capazes de manipular papéis de gênero mediante sua “estética inconsciente”, Mansfield, de fato, antecipa técnicas literárias e apontamentos do feminismo desconstrutivista. Com **Bliss & other stories**, a autora apreendeu a “arte de enxergar através do gênero como um dado adquirido” (KAPLAN, 1991, p. 39) e realizou, mesmo que na ficção, o ideal andrógino que sua amiga/rival tanto almejava. Além do feminismo desconstrutivista, concluímos que a autora também prenuncia conceitos de Judith Butler, quando desmonta os discursos cristalizados sobre o que significa ser mulher, sobre como uma mulher deve portar-se e sobre a literatura de autoria feminina.

A literatura vista unicamente “como método de expressão pessoal” (WOOLF, 1985, p. 105) não integra a universalidade proposta pela arte e, por conseguinte, mantém-se no nível do discurso tendencioso de protesto. Tais discursos apenas validam os pares dicotômicos, apoiando a inversão irracional das hierarquias, sem, contudo, eliminá-las. Nesse sentido, averiguamos que Mansfield critica sutilmente os rumos feministas de seu tempo, cujas premissas fundantes apoiavam-se na

emergência da figura feminina e no combate ilógico com o seu outro diferente. “*Pictures*”, por exemplo, demonstra que o tempo e a figura masculina podem ser inimigos da mulher somente se a mesma permitir a opressão, deixando-se ser conduzida. Ficou claro que, nesse conto, Mansfield relativiza as imagens da mulher por si própria e as imagens que os discursos construídos apresentam sobre ela, de maneira a propor a reflexão acerca da trajetória dos inúmeros olhares alheios até que se tornem concludentes.

Tendo em vista a representação do outro nos níveis ético, cognitivo e estético, e as filiações ideológicas que esse processo representativo sustenta, verificamos que ler Butler a partir de Bakhtin abrange os estudos sobre alteridade incorporados às teorias sobre gênero. Se o gênero é um questionamento da identidade e se o ser humano nunca está pronto e acabado, cabe sempre envolver o outro exterior ao acontecimento da vida como elemento fundamental de formação de imagens externas. Assim como estamos constantemente sob julgamento, da mesma maneira, estamos constantemente em processo de construção, desconstrução e reconstrução. Concluímos que a apreciação da obra de Mansfield sob o prisma bakhtiniano e butleriano iluminou questões de ordem subjetiva quanto à maneira de atribuir vozes e consciências concludentes às suas personagens a fim de demonstrar que o fato de *estar* naquele gênero não significa que se *é* daquele gênero.

Com o advento das ciências puras e dos estudos da psique humana, essa segregação entre o *ser* e o *estar* vem tomando formas cada vez mais nítidas, fazendo com que pressupostos históricos de ordem classificatória sejam gradualmente desconstruídos. Mostramos que a noção de pseudo-hermafroditismo no âmbito biológico originou o hermafroditismo psíquico no âmbito da psicologia, que, por sua vez, gerou um rol de denominações identitárias com base na excentricidade, na rejeição ao sistema e na afirmação de novos conceitos de *ser* e *estar*. Tais denominações promoveram a abertura das análises da subjetividade e, dessa forma, inauguraram, cientificamente, a mutabilidade psíquica e a não vinculação entre corpo sexuado, comportamento social e orientação sexual.

Contudo, os discursos tradicionais de segregação homem/mulher e masculino/feminino ainda controlam ações sociais, dificultando a livre expressão pessoal, que, dependendo do contexto, é vista negativamente, por não seguir a

norma estabelecida. Nesse sentido, tudo o que escapa à lei é considerado amoral, estranho, promíscuo, deslocado, pitoresco, curioso, entre outras denominações carregadas de preconceitos e intolerâncias. Mesmo decorridos noventa e quatro anos da publicação de **Bliss & other stories**, e oitenta e cinco da publicação de **Um teto todo seu**, situações ali ilustradas ainda ocorrem nos dias atuais, porém, com menor impacto repressor. O contexto político e social da mulher continua sendo assunto em discussões acadêmicas e segue incentivando movimentos feministas contemporâneos a romperem com os discursos sobre a figura feminina, cuja raiz ainda mantém-se inalterada. Mulheres como representativas do “sexo frágil”, ou como premissas da feminilidade, ou como incapazes de desenvolver certas atividades até então restritas ao universo masculino, compõem alguns dos valores atribuídos à pessoa do sexo feminino. Na concepção butleriana, a reiteração de tais valores reafirma rótulos identitários e desequilibra a balança de gênero, sustentando a discriminação e a clausura subjetiva.

Caso Katherine Mansfield e Virginia Woolf pudessem retornar à vida social, em especial, ao século XXI, verificariam que os progressos com relação à concepção de gênero e ao papel da mulher obtiveram um avanço insignificante, mesmo diante de políticas públicas que visam a proteção e a oportunidade às minorias sociais. Talvez, Woolf participaria de movimentos feministas, ainda divulgando seus ideais andróginos em uma sucessão de palestras às mulheres que, por fim, resultaria em um novo livro intitulado “O direito à liberdade interior”. E Katherine Mansfield, porventura, estaria em processo de criação de sua nova coletânea de contos, em que retrataria seres andróginos intelectualmente evoluídos em um novo arranjo social.

Portanto, esperamos que, neste estudo, o universo mansfieldiano tenha sido iluminado em sua perspectiva sincrônica e diacrônica, revelando uma das desconstruções possíveis de sua obra. Seguindo em sua “estética inconsciente”, Mansfield fez-se defensora das causas feministas e antecipadora de propostas que, até hoje, Butler busca disseminar e aplicar. Sendo assim, embora caminhando de encontro aos rótulos sociais, Mansfield adquiriu máscaras que, ao invés de a abreviarem como escritora e mulher, a multiplicaram como ser humano.

REFERÊNCIAS

ALONSO RODRÍGUEZ, P. The Pragmatic Approach to Katherine Mansfield's 'The Man without a Temperament'. In: **Revista Alicantina de Estudos Ingleses**. No. 8, ISSN 0214-4808, 1995, p. 31 – 45. Disponível em: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5396/1/RAEI_08_03.pdf>. Acesso em 29 out de 2014.

ALPERS, A. **The life of Katherine Mansfield**. London: Jonathan Cape, 1980.

AMORIN, M. Cronotopo e Exotopia. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 5 ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERKMAN, S. **Katherine Mansfield: a critical study**. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1951; London: Oxford University Press, 1952.

Bíblia Sagrada. Trad. Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BRANDÃO, I. Virginia Woolf e o ensaio sob o olhar feminista. In: RAMALHO, C. (org.). **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 227 – 236.

BURGAN, M. **Illness, gender and writing: the case of Katherine Mansfield**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, G. L. (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 151 – 172.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARLSON, B. M. **Embriologia humana e biologia do desenvolvimento**. Trad. Fernando Simão Vugman. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1996.

CÉSAR, A. C. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CIXOUS, H., The Laugh of the Medusa. In: MARKS, E.; COUTIVRON, I. **New French Feminisms**: an anthology. Brighton: Harvester, 1988, p. 245-264.

CURTIS, V. **As mulheres de Virginia Woolf**. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

DREWERY, C. **Modernist short fiction by women**: the liminal in Katherine Mansfield, Dorothy Richardson, May Sinclair and Virginia Woolf. Farnham UK and Burlington VT: Ashgate, 2011.

DUARTE, E. de A. Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso. In: BRANDÃO, I.; MUZART, Z. L. (orgs.). **Refazendo nós**: ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003, p. 427 – 449.

ECHAVARREN, R. **Fuera de género**: criaturas de la invención erótica. Buenos Aires: Losada, 2007.

ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ELIADE, M. **Mefistófeles e o Andrógino**: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. 2 ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERREIRA, T. Qual é o sexo do seu cérebro?. **Revista Época**. (2009). Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI65446-15224,00-QUAL+E+O+SEXO+DO+SEU+CEREBRO.html>>. Acesso em 22 maio de 2013.

FLORA, J. M. (ed). **The English short story, 1880 – 1945: a critical history**. Boston, Massachusetts: Twayne Publishers, 1985.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FUNCK, S. B. O jogo das representações. In: BRANDÃO, I.; MUZART, Z. L. (orgs.). **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003, p. 475 – 481.

FUNCK, S. B. (org). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: UFSC, 1994.

FULLBROOK, K. **Katherine Mansfield**. Brighton: The Harvester Press, 1986.

HANKIN, C. A. **Katherine Mansfield and her confessional stories**. London: Macmillan, 1983.

HEILBRUN, C. G. **Toward a Recognition of Androgyny**. New York: W. W. Norton & Company, 1973.

JUNG, C. G. **Memórias, sonhos, reflexões**. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

JUNG, C. G. **O eu e o inconsciente**. Trad. Dora Ferreira da Silva. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

KAPLAN, S. J.. **Circulating genius: John Middleton Murry, Katherine Mansfield and D.H. Lawrence**. Edinburgh: U.P., 2010.

KAPLAN, S. J. **Katherine Mansfield and the origins of modernist fiction**. New York and London: Cornell University Press, 1991.

KIMBER, G. **A Literary Modernist: Katherine Mansfield and the Art of the Short Story**. London: Kakapo, 2008.

KIMBER, G.; WILSON, J. (eds). **Celebrating Katherine Mansfield: A Centenary Volume of Essays**. Houndsmill and New York: Palgrave Macmillan, 2011.

KIMBER, G.; WILSON, J.; REID, S. **Katherine Mansfield and Literary Modernism**. London and New York: Continuum, 2011.

KIMBER, G.; WILSON, J.; REID, S.. **Katherine Mansfield Studies**. Vol. 3. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de. (org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206 – 242.

LEITE JR, J. Que nunca chegue o dia que irá nos separar – notas sobre epistémê arcaica, hermafroditas, andróginos, mutilados e suas (des)continuidades modernas. **Cadernos Pagu** [online]. 2009, n.33, pp. 285 – 312. ISSN 0104-8333. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332009000200011&script=sci_arttext> Acesso em 10 out 2014.

MACEDO, A. G.; AMARAL, A. L. (orgs.). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Edições Afrontamentos, 2005.

MANSFIELD, K. **Bliss & other stories**. Hertfordshire: Wordsworth, 1998.

MANSFIELD, K. **Diário e cartas**. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

MANSFIELD, K. **Felicidade**. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

MANSFIELD, K. **The Katherine Mansfield notebooks: complete edition**. Edited by Margaret Scott. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MILLETT, K. **Política sexual**. Trad. Alice Sampaio; Gisela da Conceição; Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, s/d.

MORROW, P. D. **Katherine Mansfield's Fiction**. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1993.

MURRY, J. M.. **Katherine Mansfield and other literary studies**. London: Constable, 1959.

MUSSO, A. **Modernism, gender and writing**: a re-assessment of themes and aesthetic strategies in Katherine Mansfield's short stories from the viewpoint of cultural theory. 1997.198 sheets. Doctor of Philosophy, University of Sunderland, Sunderland, 1997.

O'SULLIVAN, V. (ed.). **The Poems of Katherine Mansfield**. Oxford: Oxford University Press, 1988.

O'SULLIVAN, V.; SCOTT, M. (ed.) **The Collected Letters of Katherine Mansfield**. Vol. 4. London: Oxford University Press, 1996.

O'SULLIVAN, V.; SCOTT, M. (ed.) **The Collected Letters**. Vol. 3, 1919–1920. Oxford: Clarendon Press, 1993.

PESSOA, F. **Odes de Ricardo Reis**. Lisboa: Ática, 1981.

PLATÃO. **O Banquete**. 2 ed. Trad. J. Cavalcante de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

QUEIROZ, V. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.

REIMER, M. C. **Katherine Mansfield**: a colonial impressionist. 2010. 297 sheets. Doctor of Philosophy, University of Canterbury, Canterbury, 2010.

RODRÍGUEZ-SALAS, G.; ANDRÉS-CUEVAS, I. M.. **The aesthetic construction of the female grotesque in Katherine Mansfield and Virginia Woolf**: a study of the interplay of life and literature. Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2011.

RUBIN, G. O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo. Trad. Christine Rufino Dabat; Edileusa Oliveira da Rocha; Sonia Corrêa. Recife: S.O.S. Corpo, 1993.

RUFFATO, L. **Luiz Ruffato faz duras críticas ao Brasil na abertura em Frankfurt.** Frankfurt, Feira do Livro de Frankfurt, 08 out. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/10/08/luiz-ruffato-faz-duras-criticas-ao-brasil-na-abertura-em-frankfurt-511413.asp>> Acesso em 17 nov. 2013.

SAMUELS, A.; SHORTER, B.; PLAUT, F. **Dicionário crítico de análise junguiana.** Trad. Pedro Ratis e Silva. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

SANT'ANNA, A. R. de. **O canibalismo amoroso:** o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SHOSTAK, D. Theory uncompromised by practicality: hybridity in Jeffrey Eugenides' Middlesex. In: **Contemporary Literature**, Vol. 49, No. 3. Fall: University of Wisconsin Press, 2008, p. 383 – 412.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Tendências e Impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23 – 54.

SHOWALTER, E. **A Literature of their own.** Great Britain: Princeton University Press, 1982.

SISCAR, M. A desconstrução de Jacques Derrida. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria Literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. rev. e ampl. Maringá: EDUEM, 2009, p. 201 – 210.

SMITH, A. **Katherine Mansfield:** a literary life. Houndsmill: Palgrave, 2000.

SMITH, A. **Katherine Mansfield & Virginia Woolf:** a public of two. New York: Oxford University Press, 1999.

SPALDING, F. **The Bloomsbury Group.** London: National Portrait Gallery Publications, 2013.

THOMSON, C. Bakhtin and Feminist Projects. In: SHEPHERD, D. (ed.). **Bakhtin:** carnival and other subjects. Amsterdam – Atlanta, GA, 1993, p. 210 – 228. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=sBd0vU_WFfkC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 03 Dez 2013.

TIBURI, M. Judith Butler: Feminismo como provocação. In: **Revista Cult**: Revista Brasileira de Cultura. São Paulo, ano 16, no. 185, nov. 2013, p. 20 – 23.

TOMALIN, C. **Katherine Mansfield**: a secret life. London: Viking Press, 1987; New York: Knopf, 1988.

WOOLF, V. **Moments of Being**: Unpublished Autobiographical Writings of Virginia Woolf. London: Sussex University Press, 1976.

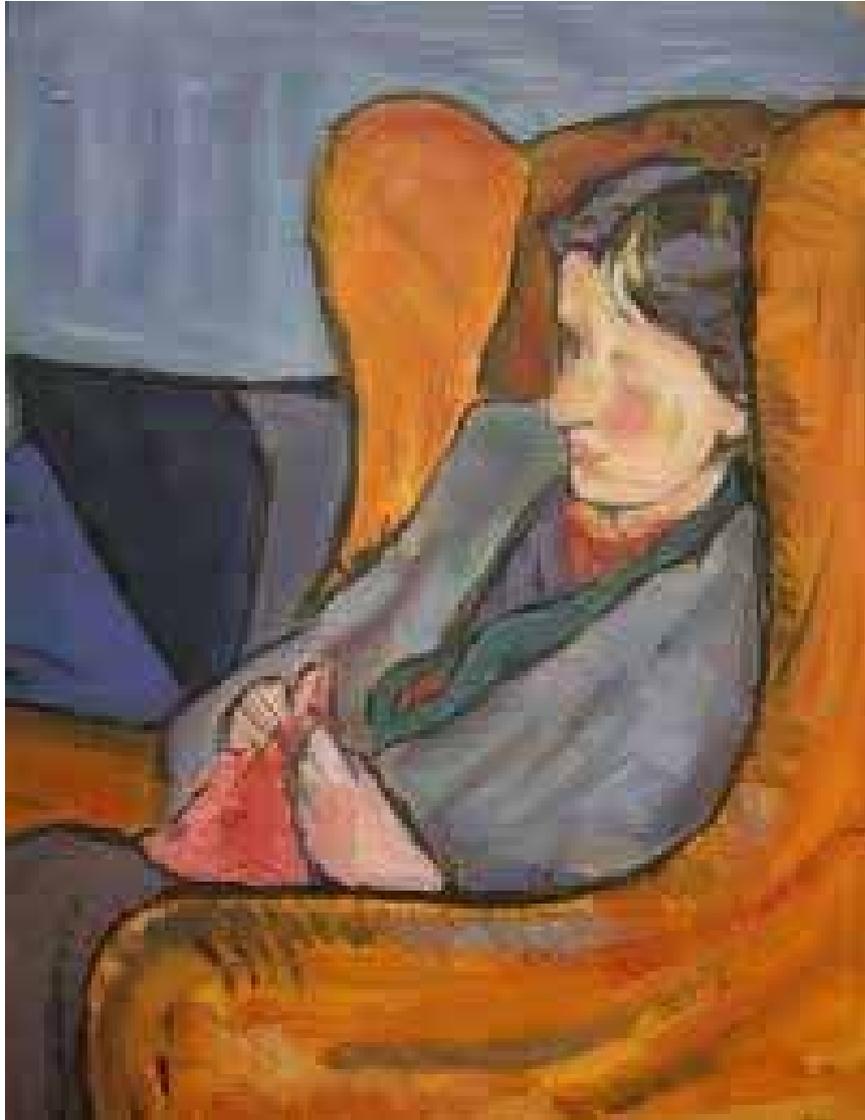
WOOLF, V. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, E. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Revista Mulheres e Literatura**, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3.php?id=225> Acesso em 20 out. 2014.

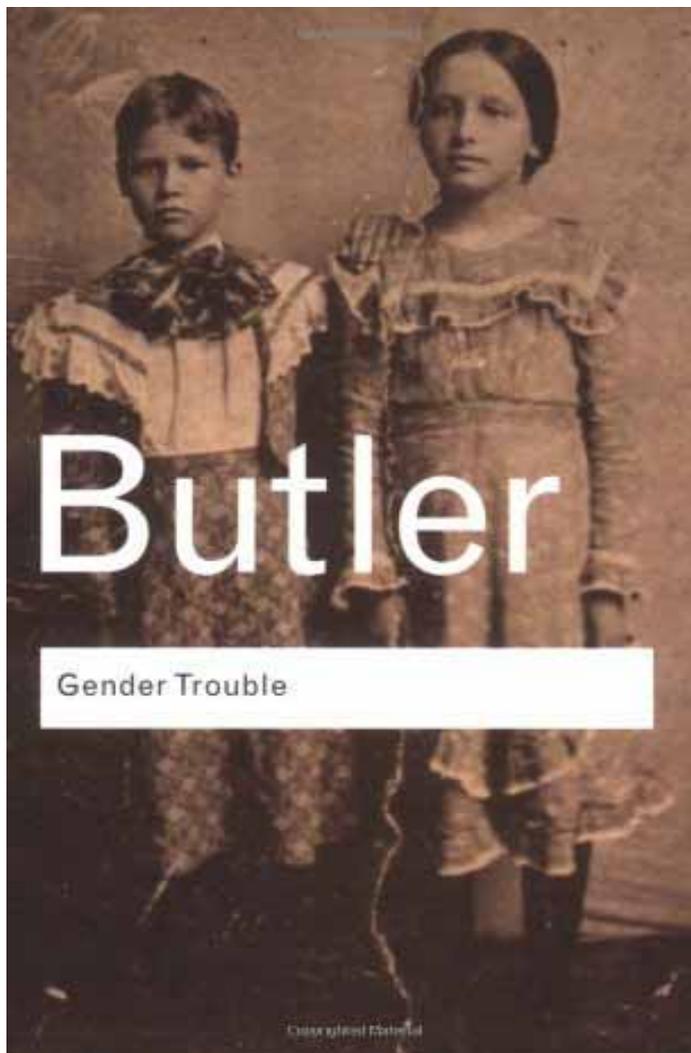
ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. rev. e ampl. Maringá: EDUEM, 2009, p. 217 – 242.

ANEXOS

ANEXO A - Virginia Woolf (Vanessa Bell) – 1912

Fonte: SPALDING, F. **The Bloomsbury Group.** London: National Portrait Gallery Publications, 2013, p. 14.

ANEXO B – Capa da primeira edição de **Gender Trouble** (1990), de Judith Butler



Fonte: <http://www.feministezine.com/feminist/modern/Gender-Trouble.html>

ANEXO C – Solitude (Lord Frederick Leighton)

Fonte: <http://www.wikiart.org/en/frederic-leighton/solitude>

ANEXO D – Deusa Nut

Fonte: <http://www.olhosdebastet.com.br/textos/NUT.htm>

