UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

**Prosa do Coração, Poesia do Mundo:
Incorporação da Lírica nos Contos de Katherine Mansfield**

Victor Coutinho Rabelo

Dissertação apresentada ao programa de
Pós-Graduação do Departamento de
Teoria Literária e Literatura Comparada
da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do título de
Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Regina Lucia Pontieri

São Paulo
2016

ÍNDICE

Resumo / Abstract	p. 02
1. Introdução	p. 03
2. Juvenília	
2.1 “A Birthday”	p. 14
3. Contos Epifânicos	
3.1 “The Garden Party”	p. 29
3.2 “Her First Ball”	p. 40
3.3 “The Doll's House”	p. 49
4. Contos Atmosféricos	
4.1 “ <i>Feuille d'Album</i> ”	p. 62
4.2 “The Voyage”	p. 68
4.3 “The Canary”	p. 75
5. Conclusão	p. 83
6. Bibliografia	p. 88

Resumo

Uma das principais peculiaridades que distinguem o conto de outras formas pertencentes ao gênero épico é o compartilhamento de certas características e procedimentos típicos da Lírica. Reflexões acerca desse hibridismo de gênero podem ser encontradas já na obra crítica de um dos mais ilustres iniciadores do conto moderno, o norte-americano Edgar Allan Poe, cuja priorização do *efeito* incutido pela narrativa e a preocupação em obter um *tom* e/ou um acontecimento singular que o transmitam ao leitor de forma contundente submetem o conto a diversas exigências internas que são mais comumente encontradas na Lírica, entre elas: a brevidade e intensidade da narrativa, a condensação tanto linguística quanto temática e uma perspectiva que se atém exclusivamente às próprias imediações.

O lirismo na obra de Katherine Mansfield se manifesta principalmente através de meticulosos recortes temáticos que demonstram seu olhar atento aos detalhes mais ínfimos, do emprego de imagens e símbolos significativos e da posição cambiante de um narrador que frequentemente procura fundir sua perspectiva e seu próprio discurso ao das personagens principais. Para tanto, a autora recorre largamente à técnica do discurso indireto livre, que permite ao narrador se apropriar da voz de diversas personagens sem se limitar à perspectiva unitária da narrativa em primeira pessoa, o que confere à sua obra um grau ainda maior de subjetividade e, ao mesmo tempo, uma multiplicidade caleidoscópica dentro dos limites estritos do conto.

Abstract

One of the main singularities that distinguish the short story from other forms that belong to the Epic genre is the sharing of certain characteristics and procedures with Lyric poetry. Considerations on this genre hybridism can already be found in the critical work of one of the most renowned founders of the modern short story, Edgar Allen Poe, whose prioritization of the *effect* created by the narrative, as well as the aim to obtain a *tone* and/or a singular episode capable of conveying said effect to the reader, subject the short story to various internal requirements which are more commonly found in Lyric poetry, such as: the brevity and the intensity of the narrative, its linguistic and thematic condensation, and a point of view that focuses exclusively on its own immediacies.

The lyrism found in the work of Katherine Mansfield is achieved mostly through a careful selection of theme that reveals her attention to detail, the use of meaningful images and symbols, and the shifting point of view of the narrator, who often attempts to combine his perspective and his speech to those of the main characters. In order to do that, the author frequently employs indirect free speech, which allows the voices of different characters to be incorporated without being limited by the one-sided perspective of a first-person narrator. Her stories are thus enriched by an even higher degree of subjectivity and, at the same time, by a kaleidoscopic diversity within the strict limits of the short story.

1. INTRODUÇÃO

Premissas Teóricas

Uma das principais peculiaridades que distinguem o conto de outras formas pertencentes ao gênero épico, entre elas o romance, a novela e mesmo a epopeia, é o compartilhamento de certas características e procedimentos típicos da Lírica. Reflexões acerca desse hibridismo de gênero podem ser encontradas já na obra crítica de um dos mais ilustres iniciadores do conto moderno, o norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), que inicia sua "A Filosofia da Composição" ("The Philosophy of Composition", 1846) declarando sua desconfiança em relação a autores que não mantêm o desfecho do enredo em mente desde o início da escritura e elaboram suas narrativas a partir de teses a serem extraídas dos episódios descritos, preenchendo eventuais lacunas com comentários autorais, diálogos desnecessários e descrições supérfluas. Em seguida, Poe afirma:

I prefer commencing with the consideration of an effect. Keeping originality always in view – for he is false to himself who ventures to dispose with so obvious and so easily attainable a source of interest [...] Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can be best wrought by incident or tone – whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone – afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect.¹

A prioridade que Poe concede ao *efeito* incutido pela narrativa e a sua preocupação em obter um *tom* e/ou um acontecimento que o transmitam ao leitor de forma condizente, além de evidenciarem o quanto o escopo de um conto está mais relacionado ao de um poema lírico do que ao de uma narrativa épica, submetem o conto a diversas exigências internas que também são mais comumente encontradas na Lírica, entre as quais se destacam a brevidade da narrativa, a representação de temas particulares e ao mesmo tempo significativos, a condensação tanto linguística quanto temática e a perspectiva que se atém às próprias imediações. As considerações feitas em seguida pelo contista norte-americano sobre a duração ideal de uma obra literária acabam revelando de maneira ainda mais clara tal proximidade entre conto e Lírica:

1 POE, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition". In: *The Portable Edgar Allan Poe*; Selected and Edited, with an Introduction and Notes, by Philip Van Doren Stern. New York: Penguin Books, 1977. p. 550. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado (a palavra em negrito é uma sugestão minha, pois os tradutores empregaram o termo "novelesco", que é inadequado ao sentido adjetivo de "novel"): "Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo *sempre* a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável [...] Tendo escolhido primeiro um assunto **novo** e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom – com os incidentes habituais e o tom especial, ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom – depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito."

*If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression – for, if two sittings are required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed. [...] It is needless to demonstrate that a poem is such, only inasmuch as it intensely excites, by elevating, the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief.*²

A brevidade que caracteriza tanto o conto quanto o poema lírico não seria, portanto, uma mera convenção arbitrária, mas uma necessidade inerente à impressão que o autor deve exprimir em sua totalidade de forma a impedir quaisquer interferências externas durante a leitura que possam prejudicar a intensidade do efeito almejado. Por fim, o fato de “A Filosofia da Composição” se referir mais precisamente ao processo de criação do poema “The Raven” (“O Corvo”) acaba revelando ainda mais os pontos de contato existentes entre conto e lírica.

É possível elucidar ainda mais as semelhanças do conto e do gênero lírico ao se cotejar a descrição deste por Anatol Rosenfeld, incluída na seção do livro *O teatro épico* dedicada à teoria dos gêneros, com as afirmações referidas de Poe. De acordo com Rosenfeld:

A manifestação verbal “imediate” de uma emoção ou de um sentimento é o ponto de partida da Lírica. Daí segue, quase imediatamente, a relativa brevidade do poema lírico. A isso se liga, como traço estilístico importante, a extrema intensidade expressiva que não poderia ser mantida através de uma organização literária muito ampla.³

A Épica, por sua vez, se distingue pela “atitude distanciada e objetiva, contrária à do poeta lírico”⁴ encontrada no narrador e pela preponderância da função comunicativa da linguagem em oposição à função expressiva da poesia. Dessa forma, enquanto a Lírica se associa fortemente ao presente para representar momentos epifânicos e intensos, “permanecendo à margem e acima do fluir do tempo, como um momento inalterável, como presença intemporal”⁵, o narrador da Épica “não exprime o próprio estado de alma, mas narra histórias que aconteceram a outrem, falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as circunstâncias objetivas”⁶.

Poe retoma muitos dos argumentos desenvolvidos em “A Filosofia da Composição” e os aplica direta e exclusivamente ao conto em uma resenha que escreveu à ocasião da terceira reedição da coletânea *Twice-Told Tales* de seu conterrâneo Nathaniel Hawthorne (1804-1864). De início, Poe exalta, de forma um tanto tendenciosa, a preeminência do conto em relação às demais formas em

2 *Ibid.*, p. 552. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado: “Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. [...] É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves.”

3 ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 22.

4 *Ibid.*, p. 25.

5 *Ibid.*, p. 24.

6 *Ibid.*, pp. 24-25.

prosa, sendo superado apenas pelo poema lírico:

*Were I called upon, however, to designate that class of composition which, next to such a poem as I have suggested, should best fulfill the demands and serve the purposes of ambitious genius, should offer it the most advantageous field of exertion, and afford it the fairest opportunity of display, I should speak at once of the brief prose tale.*⁷

Após discorrer novamente sobre a importância da seleção de um efeito único para servir de eixo à narrativa, afirma (os grifos em negrito de todas as análises serão de minha autoria):

*If his [the artist's] first sentence tend not to the outbringing of this effect, then in his very first step he has committed a blunder. In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, **a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction.** The idea of the tale, its thesis, has been presented unblemished, because undisturbed – an end absolutely demanded, yet, in the novel, altogether unattainable.*⁸

A comparação do trabalho de um contista bem-sucedido com o de um pintor capaz de fixar imagens na mente de seu público vai para além de uma mera ilustração representativa, revelando uma característica profunda do conto, pois a sua brevidade obriga os escritores a empregarem uma linguagem mais sugestiva e imagética e a privilegiarem a apresentação direta dos acontecimentos (*cena*) em detrimento de explicações indiretas e sumárias (*panorama*). Conforme propõe a crítica escocesa Valerie Shaw: “*the suggestive compression of many stories is achieved by summarizing what would, in the realistic novel, be a record of linked events; in place of a discursive sequence of causes and effects, the story can offer a picture*”⁹.

De fato, a perspicácia da observação de Poe é tamanha que diversos outros contistas e críticos recorreram – e ainda recorrem – a comparações com as artes visuais, principalmente a pintura e a fotografia, ao descreverem as particularidades do conto. Entre eles, o argentino Julio Cortázar (1914-1984), que destaca a noção de limite – inclusive do próprio limite físico – como princípio norteador tanto do conto quanto da fotografia:

Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um

7 POE, Edgar Allan. op. cit., p. 565. Tradução minha: “Se, no entanto, eu fosse convocado para designar o tipo de composição que, depois do poema que acabei de sugerir, melhor cumpre as demandas e serve às razões de um gênio ambicioso, oferecendo-lhe o mais vantajoso campo de trabalho e propiciando-lhe a melhor oportunidade de exibição, eu mencionaria imediatamente o conto breve em prosa.”

8 *Ibid.*, p. 566. Tradução minha: “Se a sua [do artista] primeira sentença não tender para a evocação desse efeito, então ele cometeu um disparate logo em seu primeiro passo. Em toda a composição não deveria haver palavra escrita que não aponte, direta ou indiretamente, para o único esquema pré-estabelecido. E por esses meios, com tais cuidado e destreza, **uma figura acaba sendo pintada que deixa na mente daquele que a contempla uma arte da mesma natureza, uma sensação da mais completa satisfação.** A ideia do conto, sua tese, foi apresentada sem mácula porque não foi perturbada – um objetivo absolutamente exigido, porém, totalmente inatingível no romance.”

9 SHAW, Valerie. “‘Only short stories’: estimates and explanations”. In: *The short story: a critical introduction*. New York: Longman, 1983. p. 12. Tradução minha: “a compressão sugestiva de muitos contos é obtida pelo resumo do que, no romance realista, seria um relato de eventos correlacionados; no lugar de uma sequência discursiva de causas e efeitos, o conto pode oferecer uma figura.”

aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.¹⁰ (grifos do autor)

Como consequência dessa necessidade de limitar acontecimentos particulares que, ao mesmo tempo, lancem luz sobre aspectos gerais do espírito humano, Cortázar elabora os conceitos de *intensidade* e *tensão*, que não só retomam as principais ideias de Poe, demonstrando a sua validade mais de um século após terem sido concebidas, como também apontam para os aspectos líricos do conto. Conforme a definição de Cortázar, “intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, **de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige**”¹¹, enquanto tensão “é uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, **não nos podemos subtrair à sua atmosfera**”¹². Tais semelhanças são tão marcantes para o contista argentino que o levam a equiparar o conto com o poema em vez de subordinar aquele à Lírica, como ocorre na visão hierarquizada de Poe:

A gênese do conto e do poema é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se* que altera o regime “normal” da consciência; num tempo em que as etiquetas e os gêneros cedem a uma estrepitosa bancarrota, não é inútil insistir nessa afinidade que muitos acharão fantasiosa. Minha experiência me diz que, de algum modo, um conto breve como os que procurei caracterizar não tem uma *estrutura de prosa*.¹³ (grifos do autor)

As considerações expostas indicam que, por mais que qualquer obra literária possa incorporar traços estilísticos de gêneros distintos e que não haja uma forma puramente lírica, épica ou dramática que sirva de arquétipo para cada gênero, o caso específico do conto leva às últimas consequências a questão do hibridismo de gêneros, pois não se trata de uma apropriação que se dá apenas no plano mais aparente, mas, sim, da incorporação da perspectiva de outros gêneros na sua própria gênese e na delimitação de seus temas. Rosenfeld destaca como essas diferentes perspectivas alteram de forma substancial a representação de uma mesma realidade e,

10 CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*; tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 151-152.

11 *Ibid.*, p. 157.

12 *Ibid.*, p. 158.

13 CORTÁZAR, Julio. “Do conto breve e seus arredores”. In: *Valise de cronópio*; tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 234.

consequentemente, a fatura artística:

A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo.¹⁴

As próprias associações frequentemente feitas entre o conto, a Lírica, as artes visuais e até mesmo o Drama, no caso de contos inteiramente dialogados, podem ser entendidas como sintomas de uma insatisfação por parte dos contistas com as limitações impostas pelos métodos narrativos tradicionais; como se a sua matéria exigisse uma abordagem que transcenda as insuficiências da prosa. Como sugere Valerie Shaw:

*Whether the comparison is with painting, lyric poetry, or photography, the feeling is that the short story is a form which is eternally preoccupied with devising ways to escape its own condition. This is a contention which can be more limiting than liberating, especially if it is taken as a licence for sheer aestheticism. Its real value is that it highlights the extent to which the short story is an independent yet hybrid genre, which connects with other art forms at various points and keeps eluding definition except as an interplay of tensions and antitheses.*¹⁵

Hipóteses

A partir das considerações acerca do conto enquanto gênero híbrido, pretende-se analisar obras que abranjam a produção da escritora neozelandesa Katherine Mansfield (1888-1923) como um todo e nas quais o caráter lírico se manifesta sob diferentes aspectos. Sendo assim, foram selecionados os contos "A Birthday", que, por ser uma obra juvenil da autora e, ao mesmo tempo, conter traços incipientes das principais características de sua maturidade artística, servirá como pedra-de-toque para se rastrear a gênese da elaboração formal madura da contista; "The Garden-Party", "The Doll's House", "Her First Ball", que desenvolvem diversos símbolos e imagens poéticas para exprimir condensadamente instantes de epifania na vida dos protagonistas; além de "Feuille d'Album", "The Voyage" e "The Canary", cuja intenção é representar os estados de ânimo das personagens e transmitir a atmosfera dos ambientes que percorrem como se fossem "paisagens interiorizadas" conforme apreendidas pelos protagonistas. Presume-se que o lirismo presente nessas obras seja consequência de uma relação intrínseca entre o tema e os objetos selecionados pela

14 ROSENFELD, Anatol. op. cit., p. 17.

15 SHAW, Valerie. op. cit., p. 16. Tradução minha: "Seja a comparação com pintura, poesia lírica ou fotografia, a sensação é que o conto é a forma que está eternamente preocupada em criar modos de escapar a sua própria condição. Isso é uma contenda que pode ser mais limitante do que libertadora, especialmente se é tida como uma licença ao mero esteticismo. Seu verdadeiro valor é que destaca até que ponto o conto é um gênero independente, porém híbrido, que se associa a outras formas de arte em diversos pontos e continua a se esquivar de uma definição exceto como uma interação de tensões e antíteses,"

autora e a sua atitude lírica ao elaborá-los e transformá-los em narrativas, ou seja, a incorporação do gênero lírico, mais do que um elemento temático, seria um elemento *formal* que consolida a estrutura do conto.

Não se trata, no entanto, de um levantamento meramente descritivo e do isolamento dos procedimentos líricos na obra de Mansfield, mas, sim, de uma análise do que suscita a necessidade de tais procedimentos e de como eles são articulados dentro da lógica narrativa dos contos, colaborando para formar um todo orgânico. Nesse sentido, a seguinte afirmação de Valerie Shaw vem a propósito:

Partly because of the influence of New Criticism, literary discussions of the short story have tended to concentrate on specific kinds of formal intricacy, sometimes treating the short fiction as though it were always at its best when aspiring to the complex condition of a metaphysical lyric poem. [...] To do this is to favour certain kinds of unity over others, whereas the glory of the short story's single minded concision is that it can be put to an infinite number of uses in what it is made to say – about human experience, about ideas and emotions. A highly self-conscious form, the short story can celebrate spontaneity and the instinctual, or dramatize a moment of revelation which brings a character to full consciousness for the first time in his life; it can use its intactness to say that life's possibilities are hedged and narrow, or to express a view of life as violent and torn by harsh conflict; deliberate and calculated in aim, it can have the apparent casualness of a snapshot.¹⁶

Afinal, apesar de compartilhar características tão essenciais com a Lírica, o conto não deixa de ser uma ramificação – bastante diversificada – da Épica e deve representar o *efeito* e o lirismo de determinados instantes por meio de uma narrativa escrita em prosa. Essa interação dinâmica é justamente um dos principais fatores que conferem vivacidade ao conto e o singularizam em relação aos gêneros tradicionais, tais como a epopeia, a poesia lírica e o drama.

Sobre Katherine Mansfield

A obra de Katherine Mansfield apresenta uma relação particularmente intrínseca com o gênero lírico, incorporando muitos dos elementos e das atitudes que o caracterizam tanto nos níveis mais aparentes de seus contos quanto nos mais profundos. O fato de Mansfield integrar a tradição

16 SHAW, Valerie. op. cit., pp. 8-9. Tradução minha: “Parcialmente em função da influência do *New Criticism*, as discussões literárias sobre o conto tenderam a se concentrar em tipos específicos de complicações formais, por vezes tratando a ficção breve [*short fiction*] como se estivesse em seu ápice apenas quando aspirasse à condição complexa de um poema lírico metafísico. [...] Fazê-lo é favorecer determinados tipos de unidade em detrimento de outros, enquanto a glória da concisão resoluta do conto é servir a um infinito número de usos naquilo que pode dizer – sobre a experiência humana, sobre ideias e emoções. Uma forma altamente autoconsciente, o conto pode celebrar a espontaneidade e o instintivo, ou dramatizar o momento de revelação que traz uma personagem à consciência plena pela primeira vez em sua vida; pode usar sua integralidade para dizer que as possibilidades da vida são limitadas e estreitas, ou expressar uma visão da vida como violenta e dilacerada por um conflito ríspido; deliberado e calculado em seus objetivos, o conto pode ter a aparente casualidade de uma fotografia instantânea.”

dos contos “sem acontecimento”, que tem como principal representante o escritor russo Anton Tchekhov (1860-1904), é certamente um indício de sua refinada sensibilidade para, a partir de vivências corriqueiras e aparentemente insignificantes, extrair temas que trazem à tona as epifanias e deslumbramentos subjacentes ao cotidiano, conferindo-lhes forma artística por meio de contos que irradiam poeticidade. Em uma carta ao seu irmão, o próprio Tchekhov ilustra com clareza o princípio que orienta esse modo inovador de escrever contos: “a concisão é irmã do talento. Lembre-se também de que as declarações de amor, as traições de mulheres e maridos, as lágrimas de viúvas, de órfãos e de outros mais, já foram descritas há muito tempo. **O enredo deve ser novo, ao passo que a fábula pode estar ausente**”¹⁷. Ou seja, o episódio que serve de matéria à narração (*fábula*) deixa de ser abordado como o principal motivo da ficção e cede sua primazia – designada por Aristóteles em sua *Poética* e até então mantida, em grande parte, inabalada – à configuração e ao desenvolvimento da narrativa (*enredo*). Por eliminarem até mesmo a necessidade de se representar um acontecimento marcante que produza determinado efeito no leitor, pode-se dizer que Tchekhov e os demais praticantes do conto “sem acontecimento” dão um passo além de Edgar Allan Poe, procurando transmitir em suas obras as sensações e os pensamentos não-verbalizados das personagens, suas hesitações e frustrações, em suma, as lacunas que permeiam o cotidiano mas costumam ser encobertas por suas ações externas.

Ao longo de uma carreira de apenas 15 anos, encurtada por sua morte prematura por tuberculose aos 34 anos de idade, Katherine Mansfield deixou uma significativa contribuição pessoal não apenas à tradição iniciada por Tchekhov, como também ao gênero do conto como um todo. Nascida em Wellington, Nova Zelândia, no ano de 1888, a escritora realizou o ensino secundário em Londres e, menos de dois anos após retornar à sua terra natal, decidiu se mudar definitivamente para a capital inglesa em 1908 por não ter conseguido se readaptar à realidade ainda provinciana da recém-independente Nova Zelândia. Sua vida na Inglaterra, no entanto, foi sempre marcada por um certo estranhamento e isolamento especialmente no que diz respeito aos círculos artístico-culturais; apesar de ter estabelecido uma amizade com Virginia Woolf (1882-1941) e D. H. Lawrence (1885-1930), por exemplo, ela nunca chegou a se integrar ao afamado grupo de Bloomsbury. Além disso, suas constantes viagens ao continente europeu buscando tratamentos médicos especializados, principalmente na Alemanha, Suíça, Itália e França, impuseram-lhe um estilo de vida errante e dificultaram ainda mais a criação de um sentimento de pertença em relação à Inglaterra, obrigando-a a trabalhar sozinha em seus contos e, quando muito, ter como único crítico seu segundo marido, o editor John Middleton Murry (1889-1957), que foi responsável por recolher e publicar grande parte de suas obras de ficção, correspondências e escritos pessoais após a morte

17 ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchekhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 136.

da escritora em 1923, em Fontainebleau, França. A vida pessoal conturbada de Katherine Mansfield evidentemente dá margem à mitificação – que de fato encontra-se disseminada entre muitos de seu leitores e críticos – do artista romântico eternamente exilado e amaldiçoado por uma morte prematura que impossibilitou o desenvolvimento de todo o seu potencial. Contudo, idealizações como essa impedem a devida apreciação daquilo que a sua obra foi capaz de concretizar, assim como a reflexão mais aprofundada sobre como foi configurada sua experiência de uma artista proveniente da distante Nova Zelândia colonial que frequentou diversos centros europeus durante o período particularmente turbulento da Primeira Guerra Mundial. O crítico Ian Gordon destaca como Mansfield foi capaz de explorar a conjunção de sua origem neozelandesa com a experiência europeia e obter resultados de uma qualidade estética – até então inatingida por uma literatura que ainda se encontrava em formação nos primeiros anos do século XX – que marcou profundamente até mesmo a sólida tradição da literatura inglesa: “*without ceasing to belong to the country that bred her, she [Katherine Mansfield] is one of the few writers so far who have in any worthy way repaid something of the debt that the Commonwealth owes to the literature of England*”¹⁸.

Sua primeira coletânea de contos publicada em livro, *In a German Pension* (1911), é fruto de uma estadia a contragosto de seis meses em Bad Wörishofen, uma cidade termal no sul da Alemanha. Além de ter fornecido matéria para os treze contos que compõem o livro, esse período foi de especial importância por marcar o primeiro contato de Mansfield com as obras de Anton Tchekhov, que talvez tenham sido a sua principal influência durante o resto de sua vida.

É a partir dos contos publicados em *Bliss and other stories* (1920), escritos após um período de seis anos em silêncio, que Mansfield passa a explorar sua visão particularmente atenta aos detalhes mais ínfimos por meio de meticulosos recortes temáticos – que por si só implicam um tratamento poético –, do emprego de imagens e símbolos significativos e da posição cambiante de um narrador que frequentemente procura fundir sua perspectiva e seu próprio discurso ao das personagens principais, realizando, assim, uma sondagem profunda de suas intimidades. A autora recorre largamente, portanto, à técnica do discurso indireto livre, que permite ao narrador se apropriar da voz de diversas personagens sem se limitar à perspectiva unitária da narrativa em primeira pessoa, o que confere à sua obra um grau ainda maior de subjetividade e, ao mesmo tempo, uma multiplicidade caleidoscópica dentro dos limites estritos do conto. A linguagem também é cuidadosamente trabalhada em “escala menor”, ou seja, de modo contido para transmitir o tom de coloquialidade condizente com a modéstia dos episódios retratados e marcar as peculiaridades da dicção de cada personagem, sendo que os seus próprios estilos já refletem muito de suas

18 GORDON, Ian. *Katherine Mansfield*. London: Longmans, Green & Co., 1963. p. 29. Tradução minha: “sem deixar de pertencer ao país que a criou, ela [Katherine Mansfield] é uma dentre os poucos escritores e escritoras que até agora retribuíram de forma digna algo da dívida que a *Commonwealth* tem com a literatura da Inglaterra.”

personalidades. Deve-se ressaltar, no entanto, que essas técnicas desenvolvidas por Mansfield não são meras inovações arbitrárias e acessórias, mas decorrem das exigências internas de sua variada matéria artística e são, conseqüentemente, elaboradas conforme as particularidades de cada narrativa para formar um todo orgânico; segundo a colocação da contista irlandesa Elizabeth Bowen em prefácio a uma coletânea de Katherine Mansfield:

*To be compelled to experiment is one thing, to be in love with experiment quite another. Of love for experiment for its own sake, Katherine Mansfield shows not a sign. Conscious artist, she carries none of the marks of the self-consciously "experimental" writer. Nothing in her approach to people or nature is revolutionary; her story-telling is, on its own plane, not much less straight-forward than Jane Austen's. She uses no literary shock tactics. The singular beauty of her language consists, partly, in its hardly seeming to be language at all, so glass-transparent is it to her meaning. Words had but one appeal for her, that of speakingness. (In her journal we find noted: "The panting of a saw.") **She was to evolve from noun, verb, adjective, a marvellous sensory notation hitherto undreamed of outside poetry; none the less, she stayed subject to prose discipline.** And her style, when the story-context requires, can be curt, decisive, factual. It is a style generated by subject and tuned to mood – so flexible as to be hardly a style at all. One would recognize a passage by Katherine Mansfield not by manner but by the content. There are no eccentricities.*¹⁹
(negritos meus, grifos da autora)

Em meio a essa diversidade de estilos e temas, destacam-se os contos que abordam epifanias desencadeadas por circunstâncias improváveis e aparentemente triviais e que revelam de forma extremamente condensada características essenciais das personagens às quais nem elas, nem os leitores teriam acesso por meio de uma linguagem analítica focada nas ações e na fábula, no mesmo sentido utilizado por Tchekhov. É interessante notar, aliás, que, apesar de mudarem positiva ou negativamente a concepção que as personagens têm de si, tais instantes epifânicos raramente suscitam reviravoltas externas e mudanças efetivas em suas vidas. Nos contos desse feitio, é ainda mais perceptível o emprego de elementos líricos – principalmente os símbolos e imagens significativos e a modulação do discurso do narrador para fundir sua voz e perspectiva às das personagens –, que, no entanto, não são responsáveis por determinar o teor de lirismo, mas são conseqüências da atitude poética presente já no recorte temático selecionado pela autora. Ou seja, os

19 BOWEN, Elizabeth. "Katherine Mansfield". In: *Seven Winters: Memories of a Dublin Childhood & Afterthoughts: Pieces on Writing*. New York: Alfred A. Knopf, 1962. p. 156. Tradução minha: "Ser levado a experimentar é uma coisa, apaixonar-se pelo experimento é definitivamente outra. Do amor do experimento pelo próprio experimento, Katherine Mansfield não demonstra nenhum sinal. Artista consciente, ela não carrega nenhuma marca do escritor conscientemente 'experimental'. Nada na sua abordagem de pessoas ou da natureza é revolucionário; sua narração não é, em seu próprio plano, menos direta do que a de Jane Austen. Ela não usa táticas de choque literárias. A beleza singular de sua linguagem consiste, parcialmente, no fato de não parecer *ser* linguagem absolutamente, tão transparente é o seu significado. As palavras tinham apenas um atrativo para ela, o da oralidade. (Em seu diário encontramos anotado: 'O arquejo de um serrote.') **Ela evoluiu, a partir de substantivo, verbo, adjetivo, uma maravilhosa notação sensorial até então nem sequer sonhada for a da poesia; ainda assim, ela se manteve submetida à disciplina da prosa.** E o seu estilo, quando o contexto da história o exige, pode ser seco, decidido, fático. É um estilo criado pela matéria e afinado conforme o estado de espírito – tão flexível que parece nem ser um estilo. Seria possível reconhecer uma passagem de Katherine Mansfield não pela forma mas pelo conteúdo. Não há excentricidades."

elementos líricos trabalhados são, também eles, exigidos pelos acontecimentos em torno dos quais os contos se desdobram e estes, por sua vez, obrigam a autora a eliminar tudo aquilo que não participe da realidade imediata das personagens para transmitir com eficácia o fulgor que caracteriza os instantes epifânicos. Nesse sentido, pode-se dizer que o conto é especialmente apto para representar epifanias, pois acaba mimetizando em sua própria forma as principais características desta, tais como a brevidade, a intensidade e o alto grau de significação, e atingindo a sensibilidade dos leitores do modo mais direto possível. Os exemplos mais representativos desse filão na obra de Mansfield são: “Bliss”, “Psychology”, “Sun and Moon”, “The Daughters of the Late Colonel”, “Miss Brill” e “The Stranger”. Dentre eles, foram selecionados para serem analisados “The Garden-Party”, “Her First Ball” e “The Doll's House”.

Além desses, há um número considerável de contos que apresentam muitas afinidades com os *sketches*, pois neles ações e acontecimentos são quase inexistentes e ocupam uma posição ainda mais secundária, sendo que seu principal intuito é transmitir o estado de ânimo de determinada personagem ou a atmosfera de um ambiente através de uma linguagem sensorial e alusiva; destacam-se entre eles: “Prelude”, “The Wind Blows”, “The Man Without a Temperament”, “At the Bay”, “The Young Girl” e “Bank Holiday”. Dos quais serão analisados “Feuille d'Album” e “The Voyage” e “The Canary”. Em função disso, a escrita de Katherine Mansfield é comumente classificada pela crítica como impressionista e comparada às obras de pintores desse movimento; como sugere Elizabeth Bowen: *“In fact in her verve, raciness, husky sensuous poetry, life-likeness, and sense of the moment's drama, she [Katherine Mansfield] is more often sister to Berthe Morisot”*²⁰. Também é possível traçar um paralelo entre contos dessa modalidade e o drama lírico – praticado com esmero por Anton Tchekhov e admirado por Mansfield –, principalmente quando se leva em conta obras como “The Lady's Maid” e “The Canary”, que são verdadeiros monólogos compostos unicamente pela fala das protagonistas; conforme afirma o crítico húngaro Peter Szondi a respeito do drama lírico:

Sua categoria central é o estado de espírito. Porém este não pertence à interioridade isolada; originariamente, o estado de espírito não é, escreve E. Staiger, “nada que exista 'dentro' de nós. Ao contrário, no estado de espírito estamos de maneira insigne 'fora', não diante de coisas, mas *dentro* delas, e elas estão dentro de nós”. E na lírica a mesma identidade caracteriza o eu e o tu, o agora e o outrora. Do ponto de vista formal e para a problemática de Ibsen, Strindberg e Tchekhov, isso significa, no entanto, que **o drama lírico não conhece diferença entre o monólogo e o diálogo, porquanto o tema da solidão não torna problemático o drama lírico**. A linguagem dramática é estritamente referida à ação, que decorre de um presente contínuo; por isso, a análise do passado está em contradição com a forma dramática. Na lírica, ao contrário, os tempos se unificam, o passado é também o presente, e a linguagem não é ao mesmo tempo elemento temático que deva justificar-se e possa ser interrompido pelo silêncio. **A lírica é em si linguagem; por esse motivo, no**

20 *Ibid.*, p. 173. Tradução minha: “Na realidade, em sua verve, vivacidade, vigorosa poesia sensorial, semelhança à vida e seu senso dramático do momento, ela [Katherine Mansfield] é mais frequentemente irmã de Berthe Morisot”

drama lírico a linguagem e a ação não coincidem necessariamente.²¹

Por mais que os contos mencionados contenham características que os aproximem do gênero dramático, percebe-se, à luz da afirmação de Szondi, que elas atuam apenas como elementos temáticos e não propriamente formais, como é o caso da Lírica, pois tais contos realizam movimentos de introspecção contrários à necessidade de o Drama tradicional exteriorizar as relações intersubjetivas das personagens, que são, aliás, a sua condição de possibilidade. Isso colabora para realçar ainda mais a atuação preponderante da Lírica na configuração do conto, já que ela é capaz até mesmo de distorcer tais elementos dramáticos e moldá-los conforme as suas exigências internas.

2. JUVENÍLIA

21 SZONDI, Peter. "Teoria da mudança estilística". In: *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. pp. 98-99.

2.1. “A Birthday”

A primeira coletânea de contos de Katherine Mansfield, publicada sob o título de *In a German Pension* (1911), é fruto de uma estadia a contragosto de seis meses em Bad Wörishofen, uma cidade termal no sul da Alemanha. Além de ter fornecido matéria para os treze contos que compõem o livro, esse período foi de especial importância por marcar o primeiro contato de Mansfield com as obras de Anton Tchekhov, que talvez tenham sido a principal influência literária durante o resto de sua vida. Apesar da recepção relativamente boa do livro por parte da crítica, Mansfield logo passou a renegá-lo, taxando-o de imaturo, sem jamais permitir que fosse republicado em vida; como ela mesma afirma em uma resposta ao seu marido e editor:

*I cannot have The German Pension reprinted under any circumstances. It is far too immature, and I don't even acknowledge it today. I mean I don't “hold” by it. I can't go foisting that kind of stuff on the public. It's not good enough. [...] I could not for a moment entertain republishing the Pension. It's positively juvenile, and besides that, it's not what I mean; it's a lie. Oh no, never!*²²

De fato, as diferenças quanto às técnicas literárias empregadas, à perspectiva do narrador e mesmo às atitudes e concepções de vida da autora são facilmente perceptíveis quando se compara essa coletânea às obras posteriores pelas quais passaria a ser reconhecida. Os contos de *In a German Pension* são marcados por um tom corrosivamente satírico e pouco sutil e retratam, geralmente a partir da perspectiva de uma narradora-personagem de origem inglesa, as peculiaridades dos alemães de um modo que beira a caricatura e recorre frequentemente a representações grotescas.

O conto “A Birthday” se destaca, neste sentido, tanto por conter tais características posteriormente renegadas pela autora e configurá-las esteticamente em uma de suas realizações mais bem-sucedidas deste período, quanto por articular de forma incipiente técnicas que viriam a ser reelaboradas e incorporadas ao estilo caracteristicamente rico e complexo desenvolvido por Mansfield em sua maturidade artística. Desse modo, além de ser uma representação significativa de sua obra juvenil e merecer, por si só, uma análise mais detida, este conto também permite que se rastreie a gênese da elaboração formal madura da autora, atuando como uma espécie de pedra-de-toque quando comparado ao restante de sua obra.

22 MANSFIELD, Katherine. “Introductory Note”. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 2006. pp. 579-580. Tradução minha: “Eu não posso reimprimir *A pensão alemã* em nenhuma circunstância. É imaturo demais e nem o reconheço hoje. Quer dizer, eu não o aprovo mais. Não posso impor esse tipo de coisa ao público. *Não é bom o bastante*. [...] Eu não poderia nem por um momento considerar republicar a *Pensão*. É terminantemente juvenil e, além disso, não é o que quero dizer; é uma mentira. Ah não, nunca!”

O primeiro parágrafo já condensa os principais aspectos formais e temáticos que serão desdobrados ao longo do conto, revelando também os traços mais marcantes do protagonista e a relação ambivalente que o narrador estabelece com ele. Logo de início, as ações e os pensamentos de Andreas Binzer ao se despertar demoradamente são descritos com tamanho grau de proximidade e meticulosidade que o próprio narrador por vezes incorpora o seu tom autocomplacente e desdenhoso ao expressar algumas opiniões do protagonista por meio do discurso indireto livre, que torna indistinguível a origem da fala ao mesclar a voz do narrador com a de suas personagens:

*Andreas Binzer woke slowly. He turned over on the narrow bed and stretched himself – yawned – opening his mouth as widely as possible and bringing his teeth together afterwards with a sharp 'click'. The sound of that click fascinated him; he repeated it quickly several times, with a snapping movement of the jaws. What teeth! he thought. **Never had one out, never had one stopped. That comes of no tomfoolery in eating, and a good regular brushing night and morning.***²³

Em meio a preocupações escrupulosas com a sua rotina matinal e a reclamações amarguradas sobre o estado deplorável do “*wretched spare room*” (“desgraçado quarto extra”) em que passou a noite, o protagonista acaba aludindo – primeiramente à própria existência de outras pessoas até então ignoradas em sua residência – e à situação excepcional de causa ainda indeterminada sendo vivenciada por eles. Além disso, Andreas também revela uma característica recorrente de sua personalidade: a extrema meticulosidade que constantemente o leva a bradar sobre os problemas ao seu redor sem, no entanto, se comprometer a solucioná-los.

*The venetian blind was broken, hung fan-shaped over the upper pane... 'That blind must be mended. I'll get the office boy to drop in and fix it on his way home tomorrow – he's a good hand at blinds. Give him twopence and he'll do it as well as a carpenter... **Anna could do it herself if she was all right. So would I, for that matter, but I don't like to trust myself on rickety step-ladders.***²⁴

O mesmo ocorre quando ele toma uma decisão repentina – porém jamais concretizada – de escrever uma carta aos jornais locais denunciando o entulho jogado numa fossa próxima ao jardim de sua casa. O emprego do adjetivo “*wretched*” (“maldito”) e da expressão coloquial “*just like them of course!*” (“igualzinho a elas, é claro!”) é uma outra instância do discurso indireto livre,

23 MANSFIELD, Katherine. “A Birthday”. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 2006. p. 624. Tradução de Julieta Cupertino (o trecho entre colchetes é uma sugestão de tradução minha): “Andreas Binzer acordou devagar. Virou-se na cama estreita, estirou-se, bocejou, abrindo a boca tanto quanto possível, e juntando em seguida os dentes, com um forte 'clique'. O som daquele clique fascinava-o; ele o repetia rapidamente muitas vezes, com um ágil movimento dos maxilares. Que dentes! pensava. **[Em perfeitas condições]; todos, sem exceção. Nunca tivera um extraído, nunca tivera um inutilizado. Isto devido a não comer insensatamente e a uma boa escovada habitual, de noite e de manhã.**”

24 *Ibid.*, p. 624. Tradução de Julieta Cupertino: “A veneziana estava quebrada; pendia em forma de leque sobre a vidraça superior... 'Esta veneziana precisa ser consertada. Vou pedir ao camareiro que venha até aqui para repará-la, quando ele for para casa, amanhã – ele é entendido em venezianas. Dar-lhe-ei dois pence e ele o fará, tal como m marceneiro... **A própria Anna poderia fazer o conserto, se estivesse bem-disposta. Com relação à boa disposição, eu também poderia fazê-lo, mas não gosto de confiar em degraus fracos de escadas.**”

refletindo no próprio tom do trecho em destaque a autoimagem sobranceira que Andreas tem de si, como pode ser observado pela sua crença de que uma carta escrita e assinada por ele seria suficiente para resolver o problema em questão, e o desprezo com que ele trata os supostos responsáveis pelas situações que lhe causam tamanho desgosto:

The fence of these gardens was built along the edge of a gully, spanned by an iron suspension bridge, and the people had a wretched habit of throwing their empty tins over the fence into the gully. Just like them of course! Andreas started counting the tins, and decided, viciously, to write a letter to the papers about it and sign it – sign it in full.²⁵

Logo em seguida, Andreas fica repugnado com o aparente descaso que ele observa no modo como a empregada doméstica maneja suas botas e lhe dirige mentalmente críticas ainda mais agressivas. Além de aludir mais uma vez à convalescença de Anna – cujo vínculo com ele ainda é desconhecido pelo leitor – e esperar que ela resolva a situação despedindo a empregada, Andreas acaba se autojustificando ao afirmar que a sua suscetibilidade a tais implicações é uma decorrência do seu maior defeito: ser dotado de uma sensibilidade aguçada demais para um homem. Desta vez, no entanto, o discurso direto é empregado talvez como forma de transmitir a virulência de sua linguagem sem quaisquer atenuações:

'Slut of a girl! Heaven knows what infectious disease may be brooding now in that boot. Anna must get rid of that girl – even if she has to do without one for a bit – as soon as she's up and about again. [...] She didn't care whose boots she'd got hold of. She had no false notions of the respect due to the master of the house.' He turned away from the window and switched his bath towel from the washstand rail, sick at heart. 'I'm too sensitive for a man – that's what's the matter with me. Have been from the beginning, and will be to the end.'²⁶

Contrastando-se com o furor dos pensamentos de Andreas e o modo vagaroso com que ele executa sua rotina matinal, a mãe do protagonista entra cuidadosamente em seu quarto, mas acaba deixando transparecer sua agitação após ter passado a noite em claro cuidando de Anna. Depreende-se do diálogo entre os dois – relatado inteiramente em discurso direto – que Anna é, na realidade, a esposa de Andreas e que, mesmo necessitando de assistência médica urgente, ela ainda estava preocupada com o resfriado que seu marido alegava ter contraído e de que ele mesmo já havia se esquecido. É interessante notar que Anna parece ter a mesma cautela de sua sogra ao se dirigir a

25 *Ibid.*, p. 624. Tradução de Julieta Cupertino: “A cerca desses jardins foi construída ao longo da margem de uma fossa, atravessada por uma ponte pênsil de ferro, e **as pessoas ali tinham o maldito hábito de atirar suas latas vazias por cima da cerca, para dentro da fossa. Igualzinho a elas, é claro!** Andreas começou a contar as latas e decidiu, maldosamente, escrever uma carta sobre o assunto para os jornais, e assiná-la – assiná-la por extenso.”

26 *Ibid.*, p. 625. Tradução de Julieta Cupertino (o termo entre colchetes é uma sugestão de tradução minha): “[**Vagabunda!**] Deus sabe que moléstia infecciosa pode estar se desenvolvendo agora dentro daquela botina! **Anna precisa livrar-se daquela menina – mesmo que tenha de se arranjar sem nenhuma por algum tempo – logo que esteja recuperada novamente.** [...] Não lhe importava a quem pertenciam as botinas que ela segurava. Ela não tinha ideias precisas sobre o respeito devido ao dono da casa.” Ele se retirou da janela e arrancou a toalha de banho do cabide do lavatório, muito infeliz. “**Para um homem, eu sou demasiadamente sensível – este é o meu problema. Fui assim desde o começo e serei assim até o fim.**”

Andreas, como pode ser percebido na seguinte fala: “*Anna has been in pain all night. **She wouldn't have you disturbed before because she said you looked so run down yesterday. You told her you had caught a cold and been very worried.***”²⁷ A reação de Andreas também é reveladora: talvez por saber que tal resfriado não se passasse de uma escusa inconsistente, ele se sente imediatamente acusado por sua mãe e procura se justificar culpando a preocupação excessiva de Anna: “*Well, she made me tell her, worried it out of me; **you know the way she does.***”²⁸

Assim que a senhora Binzer abre a porta do quarto e se retira para retornar aos seus inúmeros afazeres, Andreas fica absolutamente consternado ao ouvir um gemido de Anna e tenta abafá-lo a todo custo. Trata-se da situação que melhor representa sua tendência a se esquivar de situações dolorosas e problemáticas em virtude do que ele considera ser sua sensibilidade excessiva, o que conseqüentemente acaba gerando conflitos internos que não são sequer abordados – e muito menos superados – por ele. Enquanto ele ocupa seus pensamentos com outras justificativas que o isentam de quaisquer responsabilidades e transferem a culpa pelas dores de Anna aos cuidados supostamente indulgentes de sua mãe e até mesmo à incapacidade da própria Anna de se adaptar às dores do parto, o leitor finalmente toma conhecimento de que a situação excepcional sendo vivida pela família Binzer é decorrente do nascimento de seu terceiro filho:

*'Frightful business, frightful business,' he heard himself whispering. 'And I can't understand it. **It isn't as though it were her first – it's her third.** Old Schäfer told me, yesterday, his wife simply “dropped” her fourth. Anna ought to have had a qualified nurse. **Mother gives way to her. Mother spoils her.** I wonder what she meant by saying I'd worried Anna yesterday. **Nice remark to make to a husband at a time like this. Unstrung, I suppose – and my sensitiveness again.***”²⁹

Até então, o título original do conto mantinha uma certa ambiguidade já que a palavra *birthday* pode se referir tanto a um nascimento quanto a um aniversário; além disso, a fixação do protagonista em seus próprios pensamentos e o seu total desconhecimento do que estava se passando no quarto ao lado podem até levar a entender que se tratava do aniversário de Andreas e não do nascimento de seu filho.

Ao se preparar para sair de casa em busca do médico, Andreas se depara novamente com a empregada e procura expressar sua irritação acumulada em relação a ela tratando-a friamente. No

27 *Ibid.*, p. 625. Tradução de Julieta Cupertino: “Anna esteve sentindo dores a noite toda. **Ela não quis que você fosse incomodado antes, porque, segundo disse, ontem você parecia muito esgotado.** Você lhe disse que havia apanhado u resfriado e estava muito preocupado.”

28 *Ibid.*, p. 625. Tradução de Julieta Cupertino: “Bem, ela fez-me falar, preocupou-se comigo, **a senhora sabe como ela faz.**”

29 *Ibid.*, p. 626. Tradução de Julieta Cupertino: “‘Tarefa horrenda, tarefa horrenda’, ele se ouviu murmurando. ‘E eu não posso compreender isso. **E não é seu primeiro filho – é o terceiro...** O velho Schäfer disse-me, ontem, que sua mulher tinha, simplesmente, ‘deixado cair’ seu quarto filho. Anna devia ter tido uma enfermeira qualificada. **Mamãe faz-lhe as vontades. Mamãe a estraga.** Eu me pergunto o que ela queria dizer, afirmando que eu havia inquietado Anna, ontem. **Bela observação para se fazer a um marido, numa ocasião como esta. Nervoso, com certeza... e outra vez minha sensibilidade.**”

entanto, ele é incapaz de fazê-la perceber o seu descontentamento, o que contribui para incrementar ainda mais a sua sensação de frustração e incompreensibilidade:

*When he went into the kitchen for his boots, the servant girl was bent over the stove, cooking breakfast. 'Breathing into that, now, I suppose,' thought Andreas, **and was very short with the servant girl. She did not notice.** She was full of terrified joy and importance in the goings on upstairs. She felt she was learning the secrets of life with every breath she drew. Had laid the table that morning saying, 'Boy,' as she put down the first dish, 'Girl,' as she placed the second – it had worked out with the saltspoon to 'Boy.' 'For two pins I'd tell the aster that, to comfort him, like,' she decided. **But the Master gave her no opening.**³⁰*

A indignação de Andreas torna-se cada vez maior, como num *crescendo*, à medida que ele caminha em direção à casa do médico e repara no entulho espalhado pelo terreno baldio e na situação decadente da cidade, impelindo-o novamente a elaborar mentalmente aquela mesma carta que atrairia a atenção das autoridades locais e solucionaria tais problemas. A descrição da cidade naquela manhã lívida de domingo realça a situação de abandono e estagnação que, na realidade, concretiza em elementos paisagísticos a própria interioridade do protagonista; o que é ainda mais evidenciado pelo emprego do discurso indireto livre no trecho em destaque:

*He walked down the street – **there was nobody about at all – dead and alive this place on a Sunday morning.** As he crossed the suspension bridge a strong stench of fennel and decayed refuse streamed from the gulley, and again Andreas began concocting a letter. He turned into the main road. The shutters were still up before the shops. Scraps of newspaper, hay and fruit skins strewed the pavement; the gutters were choked with the leavings of Saturday night. Two dogs sprawled in the middle of the road, scuffling and biting. Only the public-house at the corner was open; a young barman slopped water over the doorstep.³¹*

É notável o quanto Andreas se apegue a elementos externos e os critica causticamente como forma de ocupar seus pensamentos e evitar os momentos de introspecção que naturalmente acompanhariam caminhadas solitárias como esta. Ele chega, inclusive, a lamentar o fato de Anna estar incapacitada pelo parto iminente e a exigir que a sua família estivesse presente e o entretivesse em situações que lhe causem desconforto; sem levar em consideração, evidentemente, que ele mesmo havia simulado um resfriado para poder passar a noite tranquilamente a sós enquanto as

30 *Ibid.*, p. 626. Tradução de Julieta Cupertino: “Quando ele entrou na cozinha em busca das botinas, a empregada estava inclinada sobre o fogão, preparando o café da manhã. ‘Respirando dentro de tudo, suponho’, pensou Andreas, **e foi muito ríspido com a empregada. Ela não notou.** Estava cheia de uma alegria estranha e de importância, com o que estava acontecendo no andar superior. Sentia estar aprendendo os segredos da vida cada vez que respirava. Naquela manhã ela arrumou a mesa dizendo: ‘Menino’, enquanto colocava o primeiro prato, ‘Menina’, ao colocar o segundo – tinha terminado com a colher de sal, para ‘Menino’. ‘Por dois tostões eu contaria isso ao patrão, para confortá-lo’, decidiu. **Mas o patrão não lhe deu oportunidade.**”

31 *Ibid.*, p. 626. Tradução de Julieta Cupertino (o trecho em itálico é uma sugestão de tradução minha): “Ele caminhou rua abaixo, não havia absolutamente ninguém por perto, **morto e vivo este lugar numa manhã de domingo.** Enquanto atravessava a ponte pênsil, um forte mau cheiro de funcho e lixo deteriorado emanava da fossa, e Andreas recomeçou a maquinar uma carta. Ele entrou na rua principal. Nas lojas, as portas ainda estavam fechadas; tiras de jornal, feno e cascas de frutas espalhavam-se pela calçada; as sarjetas estavam abarrotadas com os resos da noite de sábado. Dois cães moviam-se desajeitadamente no meio da estrada, brigando e mordendo um ao outro. Apenas a taverna na esquina estava aberta, um jovem garçom derramava água sobre o degrau da porta.”

dores do parto mantinham sua esposa e mãe acordadas:

*Extraordinary how I am noticing things this morning. It's partly the effect of Sunday. I loathe a Sunday when Anna's tied by the leg and the children are away. On Sunday a man has the right to expect his family. Everything here's filthy, the whole place might be down with the plague, and will be, too, if this street's not swept away. I'd like to have a hand on the government ropes.*³²

Enquanto esperava o doutor na sala de visitas, Andreas se encanta com a figura do leiteiro que passa pela rua com a sua carroça e transmite uma sensação de serenidade e, ao mesmo tempo, de severidade. O mesmo som estalido que produzira fechando repetidamente suas mandíbulas logo após acordar (*"bringing his teeth together afterwards with a sharp 'click'. The sound of that click fascinated him; he repeated it several times, with a snapping movement of the jaws."*), volta a fasciná-lo, provindo, desta vez, do chicote do leiteiro e do atrito das latas na carroça (*"cracking a whip"* e *"listening for the sharp sound of those rattling cans"*). Além do som cortante e um tanto agressivo, a própria postura do leiteiro é altaneira, firme como uma rocha (*"Firm as a rock he stood, bending back a little in the swaying cart"*), e ele parece ter total domínio sobre a situação, algo que Andreas almeja mas, assim como tantos de seus desejos, jamais consegue concretizar. Resta-lhe, portanto, uma sensação de desamparo que apenas acentua ainda mais sua inaptidão social e a frustração que resulta dessa sua inexpressividade em tais situações:

*A milk cart rattled down the street, the driver standing at the back, cracking a whip; he wore an immense geranium flower stuck in the lapel of his coat. Firm as a rock he stood, bending back a little in the swaying cart. Andreas craned his neck to watch him all the way down the road, even after he had gone, listening for the sharp sound of those rattling cans.*³³

Por isso mesmo, Andreas acaba exigindo daqueles ao seu redor que lhe ofereçam devotamente sua comisseração como forma de compensá-lo por suas carências emocionais e por seus desejos não realizados. Não satisfeito com o que obtém, ele mesmo se vitimiza e pensa sobre si de forma autocomplacente, como ocorre quando ele – apesar de ciente de que tudo não se passava de uma idealização – imagina o quão feliz seria se levasse a vida pacata de um leiteiro: *"'Wouldn't mind a taste of that life myself. Up early, work all over by eleven o'clock, nothing to do but loaf about all day until milking time.' Which he knew was an exaggeration, but he wanted to pity*

32 *Ibid.*, pp. 626-627. Tradução de Julieta Cupertino (o termo entre colchetes é uma sugestão de tradução minha): “É extraordinário, como eu estou notando as coisas nesta manhã. Em parte, é efeito do domingo. **Eu detesto um domingo em que Anna está imobilizada e as crianças estão fora. No domingo, um homem tem o direito de contar com a sua família.** Tudo aqui é imundo, o lugar inteiro podia ser arrasado por uma peste, e o será, sem dúvida, se esta rua não for [varrida]. Eu gostaria de ter as mãos nas rédeas do governo...”

33 *Ibid.*, p. 627. Tradução de Julieta Cupertino: “Uma carrocinha de leite chocalhava rua abaixo, o condutor de pé na traseira, **estalando um chicote**; ele usava um imenso gerânio na lapela do casaco. **Permanecia firme como uma rocha**, inclinando-se um pouco para trás, no carrinho balouçante. Andreas estendeu o pescoço para observá-lo em sua descida, mesmo depois que ele havia passado, **atento ao som penetrante daquelas latas matraqueantes.**”

himself.”³⁴

Aliviando-o de sua indignação crescente, o doutor Erb acaba enlevando o espírito de Andreas ao sugerir faceiramente que era seu “filho e herdeiro” prestes a nascer, comprazendo, assim, uma de suas grandes esperanças, já que sua família contava com apenas duas filhas até então. Sentindo-se finalmente compreendido por um outro homem, Andreas tem um arroubo de simpatia pelo doutor tão repentino e intenso quanto suas invectivas. É interessante notar que o discurso indireto livre é novamente empregado para transmitir as emoções, desta vez entusiasmadas, do protagonista: “*Up went Binzer's spirits with a bound. Son and heir, by Jove! He was glad to have to deal with a man again. And a sane fellow this, who came across this sort of thing every day of the week.*”³⁵ Além disso, a declaração de Andreas de que foi arrancado da cama por ordens imperativas de sua mãe (“*Mother dragged me out of bed this morning with imperative orders to bring you along*”³⁶) demonstra como, apesar de seus desejos de controle, ele se sente subjugado pelas mais insignificantes divergências de pensamento e acaba anuindo sem sequer verbalizar suas opiniões.

No entanto, assim que o doutor Erb dirige um de seus gracejos a Andreas, ele se sente pessoalmente ofendido e sua breve afeição pelo médico se inverte, transformando-se imediatamente em mágoa (“*The man's riddled with conceit, like all these professionals,' Andreas decided*”³⁷). Ao longo do trajeto de volta à sua casa, Andreas se sente ainda mais desconfortável com o interrogatório do médico sobre como sua esposa passou a noite – até porque ele dormira profundamente e não saberia responder-lhe ao certo – e revela o seu descontentamento com a falta de uma enfermeira profissional como forma de desviar o assunto e demonstrar sua preocupação. Além de contrariar a sua opinião mais uma vez, o doutor acaba despropositalmente agravando a insegurança de Andreas ao fazer uma referência supostamente pedante a uma pintura do artista inglês Frederic Leighton:

*'Oh, your mother's worth a dozen nurses,' cried the doctor, with immense gusto. 'To tell you the truth, I'm not keen on nurses – too raw – raw as rump-steak. They wrestle for a baby as though they were wrestling with Death for the body of Patroclus... Ever seen that picture by an English artist. Leighton? Wonderful thing – full of sinew!'*³⁸

34 *Ibid.*, p. 627. Tradução de Juliet Cupertino: “Eu não me importaria de experimentar essa vida. Ele levanta-se cedo, o trabalho está encerrado pelas 11 horas; nada para fazer, a não ser vagbundear o dia inteiro, até a hora da ordenha.’ Ele sabia que era um exagero, mas queria lamentar-se.”

35 *Ibid.*, p. 627. Tradução de Julieta Cupertino: “O espírito de Binzer animou-se num salto. **Filho e herdeiro... Por Deus!** Ele se alegrava de ter de tratar com um homem, outra vez. **E um sujeito sensato este, que enfrentava este tipo de coisa todos os dias da semana.**”

36 *Ibid.*, p. 627. Tradução de Julieta Cupertino: “Mamãe arrancou-me da cama esta manhã, com ordens imperativas de vir buscá-lo.”

37 *Ibid.*, p. 627. Tradução de Julieta Cupertino: “O homem é crivado de presunção, como todos esses profissionais’, Andreas concluiu.”

38 *Ibid.*, p. 628. Tradução de Julieta Cupertino: “Oh, sua mãe vale por uma dúzia de enfermeiras’, gritou o médico, com um prazer imenso. ‘Para lhe dizer a verdade, não sou muito entusiástico com relação a enfermeiras – muito

Ironicamente, Andreas é incapaz de perceber que o próprio doutor havia cometido um equívoco, afinal, o quadro de Leighton a que se refere é, na realidade, intitulado “Hercules Wrestling with Death for the Body of Alcestis” (1869-71). Dessa forma, seu receio de parecer ignorante perante o doutor não só é confirmado, como também serve para demonstrar que a sua presunção ao lidar com familiares e outros que ele considera subalternos é totalmente infundada e parte de uma necessidade íntima de contrapor o seu sentimento de inferioridade e de desamparo. Também é curioso ressaltar que Alcestis é uma personagem da mitologia grega tida como a representação do amor conjugal e de devoção patriarcal, pois ofereceu se sacrificar para salvar a vida de seu marido Admeto até ser resgatada por Hércules no episódio representado pelo tragediógrafo Eurípides que provavelmente serviu de inspiração a Frederic Leighton. Anna, por sua vez, parece igualmente devota a Andreas, como demonstra a sua constante preocupação com o marido mesmo estando em meio a um doloroso trabalho de parto, sem, no entanto, ser minimamente reconhecida por ele. Não é à toa que ela nem sequer tem presença física em nenhum momento do conto: suas falas são sempre relatadas por intermédio de outras personagens de modo que ela surge muito mais como um espectro que rodeia intermitentemente os pensamentos individualistas de Andreas do que como uma pessoa que de fato participa de sua vida.

Incomodado tanto pela conversa que tivera com o doutor quanto por de ter saído de casa sem tomar café-da-manhã, Andreas vai direto à sala de jantar e deixa que a empregada leve o doutor até o quarto de Anna. Demonstrando que a sua maior preocupação era o seu estômago vazio, Andreas lamenta o fato de a casa estar de pernas para o ar (“*the whole house was at sixes and sevens*”) ao ver que a mesa não estava posta e invoca imediatamente a empregada, que o surpreende trazendo-lhe uma bandeja do forno. Contente com os seus cuidados e com a oportunidade de finalmente saciar a fome, Andreas reconhece o trabalho daquela “tolinha” (“*as he swallowed the soup his heart warmed to this fool of a girl*”) e chega até a agradecê-la pela primeira vez. No entanto, apesar de se sentir vitimizado e exigir a comiseração das pessoas com que convive, ele é incapaz de olhar para fora de si e perceber que a empregada também precisava de alguém para ouvi-la naquele momento delicado, respondendo-lhe apenas com interjeições e instigando-a a se revoltar contra o gênero masculino como um todo:

*'Oh, it's a good thing Doctor Erb has come,' volunteered the servant girl, **who was bursting for want of sympathy.***

'H'm, h'm,' said Andreas.

cruas – como bife de alcatra. Elas lutam por um bebê, como se estivessem lutando com a Morte pelo corpo de Patroclus... Já viu essa pintura de um artista inglês, Leighton? Coisa maravilhosa – cheia de energia.”

*She waited a moment, expectantly, rolling her eyes, then in full loathing of mankind went back to the kitchen and vowed herself to sterility.*³⁹

Em seguida, o narrador se distancia gradativamente de Andreas e descreve primeiro a escuridão que invade a sala de jantar até chegar a uma visão panorâmica das redondezas da casa. Mais uma vez, a atmosfera tempestuosa da paisagem externa serve como uma imagem do estado de espírito do protagonista principalmente neste momento em que a tensão da narrativa está prestes a atingir o seu ponto máximo. Também é curioso ressaltar que, apesar de os contos de *In a German Pension* serem ambientados no atual estado alemão de Baden-Württemberg, que não é banhado pelo mar, Mansfield inclui um porto e uma praia nesta descrição, corroborando a hipótese que algumas das narrativas incluídas na coletânea foram escritas após sua estadia no sul da Alemanha e retratam, na realidade, algumas vivências de sua infância na Nova Zelândia:

*Andreas cleared the soup bowl, and cleared the fish. As he ate, the room slowly darkened. A faint wind sprang up and beat the tree branches against the window. The dining-room looked over the breakwater of the harbour, and the sea swung heavily in rolling waves. Wind crept round the house, moaning drearily.*⁴⁰

De fato, as lamentações de Andreas em relação à tempestade iminente parecem pressagiar a tempestade emocional que está prestes a arrebatá-lo nos instantes que antecedem o nascimento de seu filho: “*We're in for a storm. That means I'm boxed up here all day.*”⁴¹ Enquanto Andreas procura inquietamente por uma forma de passar o tempo, há uma descrição que contrasta ironicamente a sua inércia com o afã da empregada ao cuidar dos seus afazeres:

*He heard the servant girl rushing importantly round the house, slamming windows. Then he caught a glimpse of her in the garden, unpegging tea towels from the line across the lawn. **She was a worker, there was no doubt about that.** He took up a book, and wheeled his arm-chair over to the window. But it was useless Too dark to read; he didn't believe in straining his eyes, and gas a ten o'clock in the morning seemed absurd. **So he slipped down in the chair, leaned his elbows on the padded arms and gave himself up, for once, to idle dreaming.***⁴²

39 *Ibid.*, p. 628. Tradução de Julieta Cupertino (o trecho entre colchetes é uma sugestão de tradução minha): “Oh, é bom que o doutor tenha vindo”, adiantou a empregada, **ansiosa, por carência de simpatia.** ‘H’m, h’m’, resmungou Andreas.

Ela aguardou um momento, esperançosa, virando os olhos e depois, detestando profundamente os homens, voltou para a cozinha, [fazendo um voto de] esterilidade.”

40 *Ibid.*, p. 628. Tradução de Julieta Cupertino (a palavra em negrito é uma sugestão minha, pois acredito que “baía”, conforme empregado pela tradutora, não seja um termo equivalente a “harbour”): “Andreas tomou toda a sopa e comeu todo o peixe. A sala foi escurecendo aos poucos, enquanto ele comia. Um vento fraco soprava e batia os galhos da árvore sobre a janela. A sala de jantar dava para o quebra-mar da **porto**, e o mar crescia pesadamente em ondas rolantes. O vento arrastava-se em volta da casa, gemendo e tom lúgubre.”

41 *Ibid.*, p. 629. Tradução de Julieta Cupertino: “Vamos ter uma tempestade. Isso significa que eu fico fechado aqui o dia todo.”

42 *Ibid.*, p. 629. Tradução de Julieta Cupertino (o trecho entre colchetes é uma sugestão de tradução minha): “Ele ouviu a empregada, importante, correndo pela casa, fechando as janelas com estrépito. Depois, vislumbrou-a no jardim desprendendo toalhas de chá da corda, que atravessava o quintal. **Sem dúvida ela era uma trabalhadora.** Pegou um livro e rodou sua cadeira para perto da janela. Mas foi inútil. Estava muito escuro para a leitura; ele não confiava em forçar a vista, e gás às dez horas parecia absurdo. **Então, escorregou pela cadeira e nos seus braços estofados**

Desta vez, todos os esforços de Andreas para evitar momentos de introspecção são inúteis e suas constantes queixas dão lugar a devaneios – descritos parcialmente em discurso indireto livre – sobre o futuro daquele que seria seu primeiro menino. Esperançoso, Andreas cria diversas expectativas emocionais e profissionais para o seu filho que nem sequer nasceu e acaba projetando nele uma espécie de redenção de algumas de suas frustrações: *“Of course he was the last man to have a favourite child, but a man needed a son. I’m working up the business for my son! Binzer & Son! It would mean living very tight for the next ten years, cutting expenses as fine as possible; and then –”*⁴³

Assim como ocorre com os demais planos maquinados por Andreas, a realização desse seu devaneio é bruscamente interrompida pelo vendaval que atinge a casa em mais uma bela descrição paisagística e pela aparição do doutor Erb. Aliviado por ter sido livrado da solidão, Andreas inconscientemente acende o gás, algo que ele julgara absurdo momentos antes, e pergunta sobre o estado de sua esposa. O doutor demonstra simpatia por ela e ironiza o fato de Andreas estar calmo o bastante para comer seu café-da-manhã enquanto sua esposa – mesmo estando em trabalho de parto – se preocupava com ele: *“She begged me to come down and have a look at you. Said she knew you were worrying.” With laughing eyes the doctor looked at the breakfast-table. ‘Managed to peck a bit, I see, eh?’*⁴⁴

No diálogo que se segue, Andreas demonstra não apenas a sua autopercepção acrítica e deturpada, como também a sua tendência a projetar nos outros debilidades suas ao afirmar que o mau tempo afeta os nervos de Anna e que ela carece de fibra, quando era ele mesmo que, há um instante, havia lamentado o fato de a tempestade trancafiá-lo solitariamente em casa. Percebendo a injustiça do comentário, o doutor toma as dores de Anna e passa a elencar suas qualidades entusiasticamente: *“‘Eh, what’s that?’ retorted the doctor. ‘Nerve! Man alive! She’s got twice the nerve of you and me rolled into one. Nerve! she’s nothing but nerve. A woman who works as she does about the house and has three children in four years thrown in with the dusting, so to speak.’”*⁴⁵ A incapacidade egoísta de autocritica de Andreas aliada à sua inaptidão para lidar com divergências de pensamento impedem-no sequer de considerar a opinião do doutor e fazem com

descansou seus cotovelos, entregando-se, [ao menos desta vez], a sonhar ociosamente.”

43 *Ibid.*, p. 629. Tradução de Julieta Cupertino: “É claro, ele seria a última pessoa no mundo a ter filho homem como predileto, mas um home precisava ter um filho. ‘Estou organizando a firma para meu filho! Binzer & Filho! Isso significaria viver parcimoniosamente nos próximos dez anos, cortando despesas o máximo possível; e depois...”

44 *Ibid.*, p. 629. Tradução de Julieta Cupertino: “Ela pediu-me que descesse e cuidasse de você. Disse saber que você estaria aflito.” **Com olhos sorridentes, ele examinou a mesa de café. ‘Pelo que vejo, conseguiu dar uma lambiscada, eh?’** ”

45 *Ibid.*, p. 629. Tradução de Julieta Cupertino: “Oh, o que é isto?”, replicou o doutor. ‘Ânimo! Homem de Deus! Ela tem três vezes mais ânimo do que você e eu enrolados em um. Ânimo! Ela é toda ânimo, simplesmente. Uma mulher que trabalha dessa forma, nos serviços caseiros: em quatro anos teve três filhos que, pode-se dizer, caíram sobre ela como a poeira que ela limpa.”

que ele mais uma vez se vitimize recorrendo à falácia de sua sensibilidade excessiva: “‘Now he's accusing me,’ thought Andreas. ‘That's the second time this morning – first mother and now this man taking advantage of my sensitiveness.’ **He could not trust himself to speak, and rang the bell for the servant girl.**”⁴⁶

Como de costume, Andreas desconta sua frustração em alguém mais vulnerável do que ele – desta vez, a empregada doméstica – mas é novamente contrariado pelo doutor, que se demonstra compreensivo com a sua carga de trabalho redobrada naquela ocasião. É então que, pela primeira e única vez em toda a narrativa, Andreas externaliza o rancor que vinha acumulando numa fala cujo palavrório empolado denota a imagem altaneira que ele faz de si mesmo, mas que é imediatamente percebida como patética e obtusa: “‘I'll trouble you, Doctor, not to interfere between me and my servants!’ And he felt a fool at the same moment for not saying ‘servant.’”⁴⁷ Ou seja, nem mesmo após finalmente tomar algum tipo de iniciativa e expressar sua opinião ele se sente realizado; pelo contrário, sua frustração é ainda maior, pois, assim, ele é obrigado a colocar sua autoimagem em cheque ao interagir com pessoas que não se sentem intimidadas por sua arrogância e podem demonstrar a inconsequência de suas críticas a qualquer momento. Assim como a própria empregada não havia percebido as respostas curtas de Andreas quando ele saía de casa no início da narrativa, o doutor também se demonstra indiferente e acaba naturalmente abafando sua bravata:

Doctor Erb was not perturbed. He shook his head, thrust his hands into his pockets, and began balancing himself on toe and heel.

*'You're jagged by the weather,' he said wryly, 'nothing else [...]'*⁴⁸

Retornando ao seu silêncio costumeiro, Andreas é novamente tomado por devaneios no trecho em que o narrador mais se aproxima de sua intimidade, revelando por meio do discurso indireto livre pensamentos que seriam omitidos em situações sociais, mas que acabam demonstrando com maior clareza traços da sua personalidade e do seu relacionamento com Anna. Após uma outra menção à sua falta de tempo para tais reflexões, Andreas assume que a sua esposa se interessava profundamente por seus negócios por este ser um dos únicos assuntos das conversas do casal. Em nenhum momento, no entanto, ele considera que isso poderia indicar que não havia envolvimento emocional de sua parte no relacionamento e que a sua esposa não tinha qualquer abertura para expressar os seus interesses e as suas opiniões:

46 *Ibid.*, pp. 629-630. Tradução de Julieta Cupertino: “‘Agora *ele* está me acusando’, pensou Andreas. ‘Esta é a segunda vez, esta manhã – primeiro mamãe, e agora este homem aproveitando de minha sensibilidade.’ **Não teve coragem de falar, e tocou a campainha, chamando a empregada.**”

47 *Ibid.*, pp. 630. Tradução de Julieta Cupertino: “‘Eu lhe pediria, doutor, o favor de não interferir entre mim e meus empregados!’ No mesmo momento ele sentiu-se um tolo, por não ter dito ‘empregada.’”

48 *Ibid.*, p. 630. Tradução de Julieta Cupertino: “O Dr. Erb não se perturbou. Sacudiu a cabeça, enfiou as mãos nos bolsos e ficou balançando-se da ponta do pé até o calcanhar.

‘Você está irritado pelo mau tempo’, ele disse secamente, ‘nada mais [...].’”

*It seemed years since he had had the time to himself to dream like that – he never had a breathing space. Saddled with work all day, and couldn't shake it off in the evening like other men. Besides, Anna was interested – they talked of practically nothing else together. Excellent mother she'd make for a boy; she had a grip of things.*⁴⁹

Ao ouvir as badaladas dos sinos de uma igreja, Andreas passa a rememorar com ternura e nostalgia os seus tempos de noivado e recém-casado, quando, de acordo com ele, Anna era mais jovial e enérgica do que as suas próprias filhas: “*She certainly was a little thing. [...] A kid in those days, younger than her children in nature, brighter, more 'go' and 'spirit' in her.*”⁵⁰ Novamente projetando suas frustrações nos outros e isentando-se de toda responsabilidade pelo resfriamento de sua relação, Andreas se refere decepcionantemente às mudanças que afetam as mulheres casadas, mas passa a maquinar mais um de seus planos quixotescos – que evidentemente jamais serão concretizados – para salvá-la e insuflar nova energia em seu casamento:

*Marriage certainly changed a woman far more than it did a man. Talk about sobering down. She had lost all her go in two months! Well, once this boy business was over she'd get stronger. He began to plan a little trip for them. He'd take her away and they'd loaf about together somewhere. After all, dash it, they were young still. She'd got into a groove; he'd have to force her out of it, that's all.*⁵¹

É curioso comparar esta passagem com o parágrafo inicial do conto, que descreve a meticulosa rotina matinal de Andreas (“*Half-past eight, Sunday, breakfast at nine – time for the bath' – his brain ticked to the watch.*”⁵²) e sugere que era ele, não sua esposa, a estar subjugado por uma rotina que ele mesmo criara e a ser incapaz de sair de sua zona de conforto e promover uma mudança efetiva em sua vida.

Em seguida, Andreas passa a contemplar carinhosamente uma fotografia de Anna tirada naquele mesmo período que estava rememorando. A admiração que ele tem principalmente pelos traços delicados e pela docilidade de sua esposa pode ser entendida como uma necessidade íntima sua de compensar a sua própria insegurança exacerbando a vulnerabilidade e a submissão das pessoas com as quais se convive e convencendo-se, desse modo, de que ele as controla de alguma

49 *Ibid.*, p. 630. Tradução de Julieta Cupertino (o trecho entre colchetes é uma sugestão de tradução minha): “Já fazia anos, parecia, que ele tinha tido tempo ocioso par sonhar, como agora – ele nunca tinha tempo para respirar. Sobrecarregado de trabalho o dia todo, não podia ficar livre à noite, como os outros homens. **Além disso, Anna estava interessada – juntos eles não conversavam, praticamente, sobre outro assunto.** [Ela seria excelente como mãe de um menino; ela tinha noção das coisas.]”

50 *Ibid.*, pp. 630-631. Tradução de Julieta Cupertino: “Anna era, certamente, uma coisinha! [...] Uma criança, naquela época, mais criança do que suas filhas, em temperamento, mas esperta, com mais 'impeto' e 'vivacidade'.”

51 *Ibid.*, p. 631. Tradução de Julieta Cupertino (o trecho entre colchetes é uma sugestão de tradução minha): “O casamento certamente mudava mais as mulheres do que os homens. [Como as coisas esfriaram.] Ela havia perdido toda sua vivacidade em dois meses! Bem, uma vez passada esta gravidez do menino, ela ficaria mais forte. Começou a planejar uma pequena viagem para eles. Levá-la-ia para longe e juntos vadiariam pelas redondezas. Afinal de contas, bolas, eles eram ainda jovens. Ela havia entrado em uma rotina; ele teria de forçá-la a sair dessa rotina, só isso!”

52 *Ibid.*, p. 624. Tradução de Julieta Cupertino (o trecho entre colchetes é uma sugestão de tradução minha): “‘Oito e meia, domingo, café às nove – tempo para o banho.’ Seu cérebro [tiquetaqueava] com o relógio.”

forma. A maior prova disso seria o fato de ele concluir esse breve elogio a Anna infantilizando-a e tratando-a como posse sua: *"Delicate she looked even then; her masses of hair gave her that look. She seemed to droop under the heavy braids of it, and yet she was smiling. Andreas caught his breath sharply. **She was his wife – that girl.**"*⁵³

No entanto, ao ouvir mais um gemido vindo do quarto ocupado por Anna, Andreas fica novamente horrorizado e expressa sua sensação de desamparo em todas as palavras: *"He flung out his arms, 'I'm so damnably helpless,' he said, and then, to the picture, 'Perhaps it's not as bad as it sounds; perhaps it is just my sensitiveness.'"*⁵⁴ Imediatamente, o modo como ele admirava a fotografia sofre uma reviravolta que demonstra tanto a sua volubilidade quanto a sua tendência de projetar conflitos internos em pessoas ou objetos externos, a ponto de a sua percepção da realidade ser deturpada conforme as sensações que o arrebatam momentaneamente. O mesmo rosto retratado que ele beijara instantes atrás passa a assombrá-lo e a pressagiar a morte de sua esposa:

*The picture got on his nerves; he held it in different lights, looked at it from a distance, sideways, spent, it seemed to Andreas afterwards, a whole lifetime trying to fit it in. **The more he played with it the deeper grew his dislike of it.** Thrice he carried it over to the fireplace and decided to chuck it behind the Japanese umbrella in the grate; then he thought it absurd to waste an expensive frame. There was no good in beating around the bush. **Anna looked like a stranger – abnormal, a freak – it might be a picture taken just before or after death.**"*⁵⁵

Justamente no momento em que está à beira de um ataque de nervos, Andreas ouve os passos do doutor Erb e imagina que o medo que estava tomando conta de si – a morte de Anna – havia se realizado. No entanto, para o seu êxtase, o doutor anuncia que o seu tão esperado menino havia nascido. Demonstrando de uma vez por todas que o egocentrismo de Andreas e a sua total falta de empatia impedem que ele tenha uma percepção crítica de si mesmo e que, além disso, as suas experiências promovam qualquer tipo de mudança ao serem incorporadas em sua vida na forma de aprendizado, a narrativa se conclui com mais um comentário autocomplacente de Andreas que ignora completamente as dificuldades enfrentadas – e superadas – por sua esposa e por todos aqueles que de fato contribuíram para o nascimento de seu filho:

'Well, she's hooked a boy this time!' said Doctor Erb. Andreas staggered forward.

53 *Ibid.*, p. 631. Tradução de Julieta Cupertino: "Tinha uma aparência delicada; seus cabelos bastos davam-lhe aquele ar. Ela dava a impressão de ceder sob as pesadas tranças e ainda assim sorria. Andreas prendeu fortemente a respiração. **Ela era a sua esposa – aquela menina!**"

54 *Ibid.*, p. 631. Tradução de Julieta Cupertino: "Eu estou tão execravelmente desamparado!" E, para o retrato: "Talvez não seja tão mau como parece: talvez seja minha sensibilidade."

55 *Ibid.*, p. 631. Tradução de Julieta Cupertino (trecho entre colchetes é uma sugestão de tradução minha): "**O retrato enervou-o**: ele segurou-o em diferentes focos de luz e à distância, e lateralmente... Levou, pareceu mais tarde a Andreas, um tempo enorme tentando enquadrá-lo bem. **Quanto mais ele movimentava-o, mais o detestava.** Três vezes ele levou-o para cima da lareira e decidiu atirá-lo atrás de uma sombrinha japonesa, na grade. Então achou absurdo desperdiçar uma moldura cara. Não valia a pena ficar tentando. **Anna parecia uma desconhecida – [anormal, uma aberração] – podia ser uma foto tirada exatamente antes ou depois da morte.**"

'Look out. Keep on your pins,' said Doctor Erb, catching Binzer's arm, and murmuring, as he felt it, 'Flabby as butter.'

A glow spread all over Andreas. He was exultant.

*'Well, by God! Nobody can accuse me of not knowing what suffering is,' he said.*⁵⁶

* * * *

Para além da considerável qualidade estética obtida em “A Birthday”, que o coloca entre as obra juvenis da autora de maior destaque juntamente com “Frau Brechenmacher Attends a Wedding” e “The Swing of the Pendulum”, é interessante notar que a principal técnica que conferirá um alto grau de lirismo aos seus contos da maturidade já é empregada com frequência – o discurso indireto livre, que permite a sondagem da interioridade de determinadas personagens e a incorporação de suas próprias vozes para representar momentos significativos de suas vidas a partir de uma perspectiva que mescla a subjetividade das personagens com a objetividade do narrador. No entanto, apesar de a técnica ser a mesma, a sua função em “A Birthday” e nos demais contos que compilados em *In a German Pension* é praticamente oposta àquela dos contos posteriores, revelando, inclusive, uma das razões que levaram Katherine Mansfield a renegar sua primeira coletânea. Ao discorrer sobre a conjuntura que favoreceu o uso cada vez mais disseminado do discurso indireto livre no romance do século XIX, Franco Moretti afirma:

Em geral, o indireto livre não comparece ao acaso, mas em pontos específicos do texto, isto é, próximo das grandes reviravoltas da narrativa: momentos de dúvida, temor, excitação e sobretudo (como naquele trecho de *Emma*) nostalgia. Nesses momento críticos há por assim dizer um excedente de intensidade que permite “saltar” da história ao discurso, vencendo a distância – que estruturalmente é enorme – entre a voz da personagem e a do narrador. Mas esses momentos são também ideais para o exato oposto do indireto livre, ou seja, para extrair a moral dos acontecimentos mediante digressões sobre as desastrosas consequências de uma conduta errada. **Ao se acercar desses desdobramentos, então, quem escreve se depara com uma bifurcação: pode realçar a superioridade do narrador sobre a personagem com um trecho didático ou exprimir a sua tendência à igualdade por meio do indireto livre.** Uma coisa ou outra. E o que está em jogo aqui não é apenas uma questão de estilo: são dois modos opostos de entender a literatura. No primeiro caso prevalece uma concepção didática, segunda a qual um romance é acima de tudo um meio para transmitir uma mensagem ética unívoca e explícita (e de regra muito severa). No segundo caso, a mensagem torna-se implícita e por vezes quase inadvertida.⁵⁷

56 *Ibid.*, p. 632. Tradução de Julieta Cupertino: “Bem, desta vez ela pescou um menino”, disse o Dr. Erb. Andreas cambaleou para a frente.

‘Cuidado! Conserve-se firme’, disse o Dr. Erb, tomando Andreas pelo braço e murmurando, enquanto o apalpava: ‘Mole como manteiga.’

Um rubor espalhava-se sobre Andreas. Ele exultava.

‘Bem, por Deus! Ninguém pode acusar-me de não saber o que é sofrimento’, disse ele.”

57 MORETTI, Franco. “O século sério”; tradução Alípio Correa e Sandra Correa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 65, p. 3-33, março 2003. p. 27.

Por mais que Mansfield não tenha pretensões didáticas em nenhum dos contos de *In a German Pension*, a assimilação do tom discursivo e da perspectiva de Andreas é realizada de forma unilateral e distanciada. O narrador jamais se identifica com os conflitos vivenciados por ele, muito pelo contrário, tem uma intenção claramente satírica que o leva a expô-lo ao leitor despidido de toda presunção com a qual ele mesmo se consolava de sua vida mesquinha. Neste sentido, pode-se dizer que a enorme distância estrutural entre a voz da personagem e a do narrador é rompida justamente para que este possa revelar a insensatez do protagonista sem renunciar, ao mesmo tempo, ao distanciamento crítico que caracteriza a posição do narrador e poderia se perder caso o discurso direto fosse empregado.

Em sua obra madura, a própria postura do narrador em relação às personagens se altera e, com ela, o uso do discurso indireto livre, que passa a ser uma ferramenta para *compreendê-las* e lançar luz sobre os aspectos mais recônditos de suas personalidades. Além disso, ele é utilizado para representar as perspectivas de mais de uma personagem no mesmo conto, fornecendo uma imagem global mais rica e complexa das relações entretecidas pela narrativa. Ainda há toda uma galeria de personagens que são criticadas, trata-se, porém, de uma crítica mais sutil e consciente que não deixa de lado as causas pessoais subjacentes aos problemas apontados. Assim, enquanto os contos de *In a German Pension* poderiam ser aproximados da primeira categoria apontada por Moretti, realçando “a superioridade do narrador sobre a personagem”, a obra madura de Mansfield seria marcada pela tentativa bem-sucedida de “expressar a sua tendência à igualdade por meio do indireto livre”.

As descrições poéticas da paisagem e de determinados elementos da ambientação, que já podem ser encontradas em “A Birthday”, também são um recurso que foi elaborado e refinado nos contos escritos posteriormente, os quais nem sempre apresentam um reflexo tão direto e explícito do estado de espírito do protagonista, como é o caso do conto em questão, mas acabam desenvolvendo imagens e símbolos que condensam uma pluralidade de significados e contêm, em escala ainda mais reduzida que as já impostas pela própria forma do conto, uma representação esmerada das tensões internas que, conforme queria Julio Cortázar, moldam a narrativa numa esfera perfeita.

3. CONTOS EPIFÂNICOS

3.1 “The Garden Party”

*To die, to sleep –
No more – and by a sleep to say we end
The heartache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to – 'tis a consummation
Devoutly to be wished. To die, to sleep –
To sleep, perchance to dream.*

William Shakespeare, *Hamlet* (3.1.68-73)

Já na frase inicial de “The Garden Party”, conto escrito em novembro de 1921 e que intitula a coletânea publicada um ano mais tarde, o leitor se vê lançado em meio ao alvoroço da família Sheridan em suas últimas preparações para a festa que daria em seu jardim naquele mesmo dia. O emprego da conjunção coordenativa “and” destituída de uma primeira oração que ela estaria coordenando transmite uma ideia de continuidade, como se o leitor já estivesse a par de todo o contexto que precedeu a chegada daquele dia e compartilhasse das mesmas expectativas das personagens diretamente envolvidas com a realização da festa: “*And after all the weather was ideal. They could not have had a more perfect day for a garden party if they had ordered it. Windless, warm, the sky without a cloud. Only the blue was veiled with a haze of gold, as it is sometimes in early summer.*”⁵⁸

O tom coloquial e idílico utilizado pelo narrador no restante do parágrafo incorpora não apenas o leitor, como também tudo aquilo que é descrito – sejam eles seres animados ou não –, conferindo-lhes a mesma euforia que os membros da família mal conseguem conter, como se até mesmo a natureza estivesse conspirando para o êxito da festa. Tal ideia é reforçada em seguida pelo uso de “you” com a função de pronome impessoal em vez de “one”, que, apesar de ser mais apropriado, não tem o caráter de coloquialidade envolvente daquele:

*As for the roses, you could not help feeling they understood that roses are the only flowers that impress people at garden parties; the only flowers that everybody is certain of knowing. Hundreds, yes, literally hundreds, had come out in a single night; the green bushes bowed down as though they had been visited by archangels.*⁵⁹

Após esse breve sumário que descreve a atmosfera da casa onde a festa será realizada e dá o tom ao conto como um todo, a visão do narrador se aproxima ainda mais das personagens e registra

58 MANSFIELD, Katherine. “The Garden Party”. In: *Katherine Mansfield's Selected Stories*; selected and edited by Vincent O'Sullivan. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2005. p. 286. Tradução de Luiza Lobo: “E afinal, o clima estava perfeito. Não poderiam ter dia mais perfeito para uma festa ao ar livre, mesmo que o tivessem encomendado. Morno, sem vento, o céu sem uma nuvem. Apenas o azul estava velado por uma névoa dourado-clara, como às vezes acontece no início do verão.”

59 *Ibid.*, p. 286. Tradução de Luiza Lobo: “Quanto às rosas, não se podia deixar de sentir que as rosas são as únicas flores que impressionam as pessoas nas festas ao ar livre; as únicas flores que todos certamente conhecem. Centenas, sim, literalmente centenas desabrocharam numa única noite: os arbustos verdes se curvaram, como se visitados por arcanjos.”

as suas falas de forma igualmente repentina, deixando inteiramente ao leitor a tarefa de distinguir as personagens e estabelecer relações entre elas. Esse movimento de aproximação gradual atinge o seu ápice logo em seguida, quando até mesmo os pensamentos de uma das falantes – a senhora Sheridan, mãe da protagonista Laura – são incorporados pelo narrador por meio do discurso indireto livre sem que seja possível determinar ao certo até que ponto do discurso narrativo se confunde com o da personagem:

'Where do you want the marquee put, mother?'

'My dear child, it's no use asking me, I'm determined to leave everything to you children this year. Forget I am your mother. Treat me as an honoured guest.'

But Meg could not possibly go and supervise the men. She had washed her hair before breakfast, and she sat drinking her coffee in a green turban, with a dark wet curl stamped on each cheek. Jose, the butterfly, always came down in a silk petticoat and a kimono jacket.

*'You'll have to go, Laura; you're the artistic one.'*⁶⁰

No entanto, a aproximação do narrador em relação às personagens cessa e se torna distanciamento a partir do momento em que Laura se depara com o grupo de trabalhadores que havia chegado para montar o toldo no jardim da casa. Dessa forma, a distância social existente entre a protagonista proveniente da elite local e os trabalhadores braçais é salientada e acaba sendo refletida na própria forma do conto. O contato com essa alteridade inicialmente intimida a protagonista, inibindo toda a naturalidade que ela demonstrava há instantes e levando-a a imitar o comportamento de sua mãe numa espécie de recorrência àquilo que lhe é familiar quando perante a diferença e o desconhecido:

*Four men in their shirt-sleeves stood grouped together on the garden path. They carried staves covered with rolls of canvas, and they had big tool-bags slung on their backs. **They looked impressive.** [...] **She blushed and tried to look severe and even a bit short-sighted as she came up to them.***

*'Good morning,' she said, copying her mother's voice. But that sounded so fearfully affected that she was ashamed, and stammered like a little girl, 'Oh – er – have you come – is it about the marquee?'*⁶¹

60 *Ibid.*, pp. 286-287. Tradução de Luiza Lobo: “– Minha querida filha, não adianta perguntar a mim. Decidi deixar vocês resolverem tudo este ano. Esqueça de que sou sua mãe. Tratemme como uma convidada de honra.

Mas Meg não conseguia ir supervisionar o trabalho dos homens. Lavara o cabelo antes do café, e estava sentada, bebendo café, usando um turbante verde com um pega-rapaz escuro decalcado em cada bochecha. Jose, a borboleta, sempre descia vestida numa anágua cor-de-rosa e um quimono.
– Você terá de ir, Laura; você que é artística.”

61 *Ibid.*, p. 287. Tradução de Luiza Lobo: “Quatro homens, vestidos em mangas de camisa, estavam agrupados na alameda do jardim. Carregavam tábuas cobertas de rolos de telas, e tinham grandes sacas de ferramentas levadas às costas. **Impressionavam.** [...] **Corou e tentou parecer severa, e até mesmo um pouco míope ao se aproximar.**
– Bom dia – disse ela, copiando a voz da mãe. **Mas ela soou tão tremendamente afetada que teve vergonha, e gaguejou como uma menininha: – Oh... ahn... vocês vieram para montar o toldo?”**

Esse constrangimento inicial vai sendo minado à medida que Laura interage com os trabalhadores e vai percebendo a afabilidade com que eles se dirigem a ela (*"His smile was so easy, so friendly that Laura recovered. What nice eyes he had, small, but such a dark blue! And now she looked at the others, they were smiling too. 'Cheer up, we won't bite,' their smile seemed to say. How very nice workmen were! And what a beautiful morning!"*⁶²). Mesmo assim, ainda há momentos em que sua formação elitista volta à tona, evidenciando as diferenças e dificultando a comunicação entre ambas as partes, como ocorre quando Laura estranha a linguagem popular dos trabalhadores e quando um deles faz um comentário aparentemente injevoso sobre as preparações pomposas para a festa no jardim.

Tais momentos caem definitivamente por terra a partir do momento em que Laura vê o líder dos trabalhadores sentir o perfume de um ramo de lavanda no jardim e fica encantada com a sua singeleza e naturalidade, qualidades que ela lamenta não encontrar em seus pares:

*When Laura saw that gesture she forgot all about the karakas in her wonder at him caring for things like that – caring for the smell of lavender. How many men that she knew would have done such a thing? Oh, how extraordinarily nice workmen were, she thought. Why couldn't she have workmen for her friends rather than the silly boys she danced with and who came to Sunday night supper? She would get on much better with men like these.*⁶³

Seu deslumbramento com essa atitude e a revolta que Laura sente em relação aos “meninos tolos” com quem é obrigada a se socializar são os primeiros indícios de sua excentricidade, que, além de ser vista com maus olhos pelas demais personagens, serve como principal motivação dos acontecimentos que serão desenvolvidos ao longo do conto. Contudo, é importante ressaltar que apesar de sua boa vontade ao tentar superar as distinções sociais e se igualar aos trabalhadores, Laura ainda está imbuída de uma concepção idealizada e condescendente das classes desprivilegiadas, como pode ser observado no monólogo interior que se segue:

*It's all the fault, she decided, as the tall fellow drew something on the back of an envelope, something that was to be looped up or left to hang, of these absurd class distinctions. Well, for her part, she didn't feel them. Not a bit, not an atom... And now there came the chock-chock of wooden hammers. Some one whistled, some one sang out, 'Are you right there, matey?' 'Matey!' The friendliness of it, the – the – Just to prove how happy she was, just to show the tall fellow how at home she felt, and how she despised stupid conventions, Laura took a big bite of her bread-and-butter as she stared at the little drawing. She felt just like a work-girl.*⁶⁴

62 *Ibid.*, p. 287. Tradução de Luiza Lobo: “Seu sorriso era tão franco, tão amistoso, que Laura se recobrou. Que belos olhos ele tem, pequenos, mas de um azul tão escuro! E agora olhou para os outros, também sorriam. – Alegre-se, nós não mordemos – seu sorriso parecia dizer. Como eram agradáveis os trabalhadores! E que bela manhã!”

63 *Ibid.*, p. 288. Tradução de Luiza Lobo: “Quando Laura viu este gesto, esqueceu tudo sobre as *karakas*, em sua surpresa por vê-lo se importar com coisas assim. Oh, como os trabalhadores eram extraordinariamente simpáticos – pensou. Por que não podia ter amigos trabalhadores, em vez dos rapazes tolos com quem dançava e que vinham jantar aos domingos à noite? Ela se daria muito melhor com homens assim.”

64 *Ibid.*, p. 288. Tradução de Luiza Lobo: “Tudo é por culpa – resolveu, enquanto o sujeito alto desenhou algo nas

É justamente no momento em que Laura se sente mais à vontade na presença dos trabalhadores e chega de fato a se identificar com eles, que esse breve idílio é bruscamente interrompido por um grito de sua mãe, como se ela fosse a responsável por trazer a filha de volta ao seu lugar de pertença e por restaurar a ordem social. Assim, a tentativa de aproximação de Laura com os trabalhadores é frustrada e não resulta em mudanças efetivas, tanto é que os trabalhadores saem de cena anônimos e jamais são tratados de maneira propriamente individualizada.

Além de ter um ritmo que transmite a vivacidade dos movimentos da protagonista, a descrição de seu trajeto de volta ao interior da casa também contém elementos cenográficos que fazem uma transição gradual do ambiente externo ocupado pelos trabalhadores ao seio da abastada família Sheridan. O encontro com o pai e o irmão, que estão prestes a partir para mais um dia de trabalho no escritório, marca o término dessa transição ao colocá-la face a face com o chefe da família patriarcal e o seu sucessor: *“Away she skimmed, over the lawn, up the path, across the veranda, and into the porch. In the hall her father and Laurie were brushing their hats ready to go to the office.”*⁶⁵

A conversa de Laura no telefone logo em seguida é igualmente representativa, pois demonstra a facilidade com que ela volta a incorporar as atitudes esperadas de uma garota de sua classe social e até mesmo o modo de falar de sua mãe, como fizera quando se dirigiu aos trabalhadores pela primeira vez. Também é curioso notar que mesmo tendo declarado que deixaria todas as preparações para a festa a cargo de suas filhas, a senhora Sheridan não deixa de intervir ao dar palpites sobre o chapéu que a amiga de Laura deveria usar na festa.

A descrição do interior da casa que se segue ao final da conversa revela que o narrador, por ter sua perspectiva tão proximamente associada à da protagonista na maior parte do conto, acaba transmitindo o estado de espírito dela até mesmo aos objetos inanimados que compõem o cenário, criando uma atmosfera que reverbera conforme as sensações mais subjetivas da protagonista. Neste parágrafo específico, a descrição dos mais diversos ruídos que atravessam a casa parecem ser ressonâncias da euforia contagiante causada pela iminência da festa:

costas de um envelope, algo que ia ser lançado ao ar ou deixado pendurado – dessas distinções de classes. Bem, da parte dela, ela não o sentia. Nem um pouco, nem um átomo... E agora começaram os 'plam-plam' dos martelos de madeira. Alguém assoviou, alguém cantou: – Você está aí, companheiro? – 'Companheiro!' – A camaradagem que havia nisso, a... a... Só para provar como ela estava feliz, só para mostrar ao sujeito alto como ela se sentia à vontade, e como ela desprezava essas convenções estúpidas, Laura deu uma grande mordida no seu pão com manteiga, fixando os olhos no pequeno desenho. Sentia-se exatamente como uma jovem trabalhadora.”

⁶⁵ *Ibid.*, p. 288. Tradução de Luiza Lobo: “[...] partiu deslizando sobre o gramado, subiu a alameda e a escada, atravessou a varanda e entrou no vestibulo. No saguão, seu pai e Laurie escovavam seus chapéus, prontos para partir para o escritório.”

*She was still, listening. All the doors in the house seemed to be open. **The house was alive with soft, quick steps and running voices.** The green baize door that led to the kitchen regions swung open and shut with a muffled thud. And now there came a long, chuckling absurd sound. It was the heavy piano being moved on its stiff castors. **But the air! If you stopped to notice, was the air always like this?** Little faint winds were playing chase, in at the tops of the windows, out at the doors. And there were two tiny spots of sun, one on the inkpot, one on a silver photograph frame, playing too. Darling little spots. Especially the one on the inkpot lid. It was quite warm. A warm little silver star. She could have kissed it.”⁶⁶*

A descrição das flores encomendadas pela senhora Sheridan em mais uma de suas intervenções é um outro exemplo desse procedimento: elas são dotadas da mesma exuberância que caracteriza o jardim e o dia como um todo e refletem o estado de espírito de Laura a ponto de ela senti-las dentro de seu próprio corpo: *“Nothing but lilies – canna lilies, big pink flowers, wide open, radiant, almost frighteningly alive on bright crimson stems. [...] She crouched down as if to warm herself at that blaze of lilies; she felt they were in her fingers, on her lips, growing in her breast.”*⁶⁷

É de fato uma euforia crescente e inabalável que permeia os demais diálogos entre a família e os empregados à medida que realizam os últimos preparativos para a festa. A canção que Jose ensaia ao piano é bastante significativa neste sentido, pois, apesar de tratar da transitoriedade da vida em tom melancólico, não afeta em nada o ânimo da cantora, cujo sorriso orgulhoso destoa com o conteúdo da canção: *“But at the word ‘Good-bye,’ and although the piano sounded more desperate than ever, her face broke into a brilliant, dreadfully unsympathetic smile.”*⁶⁸

No entanto, Laura acaba sofrendo um súbito revés – que ironicamente corrobora a letra da canção – quando se depara com uma conversa consternada dos empregados nos corredores da casa. O parágrafo composto por uma única oração de cunho fatalista (*“Something had happened.”*) e a imagem congelada das reações de espanto de cada empregado servem de presságio para a notícia da morte trágica de um pai de família que vivia nos casebres das redondezas:

But the back door was blocked by cook, Sadie, Godber's man and Hans.

66 *Ibid.*, p. 289. Tradução de Luiza Lobo: “Ficou tranquila, ouvindo. Todas as portas da casa pareciam estar abertas. **A casa estava viva, com passos suaves e rápidos e constantes vozes.** A porta oscilatória recoberta de baeta verde, que levava às regiões da cozinha, abriu-se e se fechou com um som abafado. E agora lhe chegou um som prolongado, de absurdo soluço. Era o pesado piano sendo retirado de cima de seus rígidos rodízios. **Mas o ar! Se você parasse para observar, o ar era assim?** Pequenos ventos suaves brincavam de pegar no alto das janelas, no exterior das portas. Havia duas pequeninas manchas de sol, uma no tinteiro, uma na moldura para fotografia de prata, que também brincavam. Queridas pequeninas manchas. Especialmente a da tampa do tinteiro. Estava bastante quente. Uma pequena estrela de prata. Ela poderia tê-la beijado.”

67 *Ibid.*, p. 289. Tradução de Luiza Lobo: “Nada além de lírios – lírios de Caiena, grandes flores rosas, totalmente abertas, radiantes, quase assustadoramente vivas nas suas hastes de carmim vivo [...] Ela se reclinou, como para se esquentar no calor dos lírios; ea sentiu que eles estavam nos seus dedos, nos seus lábios, crescendo em seu peito.”

68 *Ibid.*, p. 290. Tradução de Luiza Lobo: “Mas à palavra 'adeus', e embora o piano soasse mais desesperado do que nunca, o rosto dela mostrou um sorriso brilhante, terrivelmente desaprovador.”

Something had happened.

*'Tuk-tuk-tuk,' clucked cook like an agitated hen. Sadie had her hand clapped to her cheek as though she had a toothache. Han's face was screwed up in the effort to understand. Only Godber's man seemed to be enjoying himself; it was his story.*⁶⁹

Sensibilizada pela morte desse vizinho distante, Laura acha inconcebível que a festa no jardim seja levada a cabo a despeito da enorme perda sofrida pelos parentes e amigos da vítima rua adentro. No entanto, seu desejo de cancelar a festa não é sequer compreendido por sua família, que o taxa como mais uma de suas excentricidades. A réplica de Jose, descrita anteriormente como a irmã “prática” que adorava dar ordens aos empregados, demonstra como ela tinha plena consciência das convenções sociais em seu meio e as incorporava sem qualquer relutância: *“But Jose was still more amazed. ‘Stop the garden-party? My dear Laura, don’t be so absurd. Of course we can’t do anything of the kind. Nobody expects us to. Don’t be so extravagant.’”*⁷⁰

Retomando justamente a fala de Jose, como se ela fosse porta-voz da alta sociedade, o narrador se distancia da perspectiva de Laura e passa a descrever os casebres da vizinhança a partir do discurso sobranceiro e preconceituoso das famílias abastadas que notavam a sua existência apenas porque comprometiam a aparência do bairro:

*That really was extravagant, for the little cottages were in a lane to themselves at the very bottom of a steep rise that led up to the house. A broad road ran between. True, they were far too near. They were the greatest possible eyesore, and they had no right to be in that neighbourhood at all. They were mean little dwellings painted a chocolate brown. In the garden patches there was nothing but cabbage stalks, sick hens and tomato cans. The very smoke coming out of their chimneys looked poverty-stricken. Little rags and shreds of smoke, so unlike the great silvery plumes that uncurled from the Sheridans' chimneys. Washerwomen lived in the lane and sweeps and a cobbler, a mand whose house-front was studded all over with minute bird-cages. Children swarmed. When the Sheridans were little they were forbidden to set foot there because of the revolting language and of what they might catch. But since they were grown up, Laura and Laurie on their prowls sometimes walked through. It was disgusting and sordid. They came out with a shudder. But still one must go everywhere; one must see everything. So through they went.*⁷¹

69 *Ibid.*, p. 292. Tradução de Luiza Lobo: “Mas a porta dos fundos estava bloqueada pela cozinheira, Sadie, o entregador da Godber's e Hans.

Algo acontecera.

– Tuque-tuque-tuque – cacarejou a cozinheira, como uma galinha agitada. Sadie apertou a mão espalmada no rosto, como se tivesse dor de dente. O rosto de Hans estava contraído, no esforço de entender. Apenas o entregador da Godber's parecia estar se divertindo; era a sua história.”

70 *Ibid.*, p. 292. Tradução de Luiza Lobo: “Mas Jose estava ainda mais surpresa.

– Parar a festa no jardim? Minha querida Laura, não seja tão absurda. Claro que não podemos fazer nada disso. **Ninguém espera que o façamos.** Não seja tão extravagante.”

71 *Ibid.*, p. 293. Tradução de Luiza Lobo: “**Isto era realmente extravagante**, pois os pequenos bangalôs ficavam numa viela própria, bem ao final de uma subida íngreme que levava até a casa. Uma ampla rua separava as duas. **É verdade, estavam próximos demais. Eram o maior monstrengo possível, e não tinham qualquer direito de estar naquela vizinhança.** Eram pequenas moradias humildes, pintadas de cor de chocolate. Nos quintais só havia pés de repolho, galinhas doentes e latas vazias. **A própria fumaça que saía das chaminés era marcada pela pobreza: pequenos fios esgarços de fumaça, tão diferentes das colunas prateadas que se desdobravam das chaminés dos Sheridans.** Lavadeiras habitavam a viela, varredores e um remendão, além de um homem cuja casa

Além de assinalar a reaproximação do narrador com o ponto de vista de Laura, a menção ao final do parágrafo de seus passeios insólitos com seu irmão Laurie indica que as semelhanças entre os dois vão para além dos nomes e que a curiosidade de ambos não é tolhida por tais juízos.

Laura se revolta quando Jose assume que o trabalhador morto no acidente estava bêbado (*"You won't bring a drunken worman back to life just by being sentimental"*⁷²) e vai até sua mãe em busca de alguém que a compreendesse e simpatizasse com a sua causa. No entanto, a senhora Sheridan tem sua única preocupação sanada quando descobre que a morte não havia ocorrido na sua propriedade e trata Laura com o mesmo descaso de sua irmã, recorrendo a argumentos semelhantes àqueles incorporados pelo narrador no parágrafo que descreve os casebres a partir do ponto de vista da alta sociedade local: *"But, my dear child, use your common sense. It's only by accident we've heard of it. If some one had died there normally – and I can't understand how they keep alive in those poky little holes – we should still be having our party, shouldn't we?"*⁷³ e *"People like that don't expect sacrifices from us. And it's not very sympathetic to spoil everybody's enjoyment as you're doing now."*⁷⁴

É apenas ao se deparar com a sua reflexão no espelho que Laura, seduzida pela beleza de seu vestuário e pelo glamour da festa, tenta aceitar os argumentos de sua mãe e acobertar o assunto sombrio da morte do trabalhador:

*There, quite by chance, the first thing she saw as this charming girl in the mirror; in her black hat trimmed with gold daisies, and a long black velvet ribbon. Never had she imagined she could look like that. Is mother right? she thought. And now she hoped her mother was right. Am I being extravagant? Perhaps it was extravagant. Just for a moment she had another glimpse of that poor woman and those little children, and the body being carried into the house. But it all seemed blurred, unreal, like a picture in a newspaper. I'll remember it again after the party's over; she decided. And somehow that seemed quite the best plan.*⁷⁵

tinha a fachada toda enfeitada de minúsculas gaiolas. Crianças abundavam. Quando os Sheridans eram pequenos, eram proibidos de pôr o pé lá, devido à revoltante linguagem e às doenças que poderiam pegar. **Mas desde que haviam crescido, Laura e Laurie, em suas rondas, algumas vezes atravessavam a viela. Era revoltante e sórdido. Saíam de lá com um estremecimento. Mas ainda assim, era preciso ir lá; era preciso ver tudo. Assim, por ali passavam.**"

72 *Ibid.*, p. 293. Tradução de Luiza Lobo: "– Você não vai trazer de volta à vida um trabalhador bêbado sendo sentimental"

73 *Ibid.*, p. 294. Tradução de Luiza Lobo: "– Mas, minha querida filha, use seu bom senso. Foi só por acaso que soubemos disso. Se alguém morresse ali normalmente – **e não sei como podem se manter vivos naqueles pequenos buracos acanhados** –, ainda assim teríamos nossa festa, não é verdade?"

74 *Ibid.*, p. 294. Tradução de Luiza Lobo: "– **Pessoas desse tipo** não esperam sacrifícios de nossa parte. E não é muito simpático estragar a diversão de todo mundo, como você está fazendo agora."

75 *Ibid.*, p. 294. Tradução de Luiza Lobo: "Lá, bem por acaso, a primeira coisa que viu foi aquela encantadora moça no espelho, usando o chapéu negro guarnecido com maragaridas douradas, e uma longa fita negra de veludo. Nunca imaginara que poderia ficar com tal aparência. A mamãe terá razão? – pensou. E agora desejava que sua mãe estivesse certa. **Estarei sendo extravagante? Talvez fosse extravagante.** Apenas por um momento teve um lampejo daquela pobre mulher e seus filhinhos, e o corpo sendo carregado para dentro da casa. Mas tudo parecia

Evidencia-se, assim, a existência de dois polos que se contrapõem e dividem a protagonista: a jovialidade da festa, à qual estão associadas a família Sheridan, os prazeres e confortos oferecidos pela alta sociedade e uma percepção de vida que se pode dizer infantilizada por não levar em conta quaisquer tipos de conflitos, sejam eles sociais ou pessoais; e, no outro extremo, uma realidade mais austera marcada pela desigualdade social, pela transitoriedade da vida e, conseqüentemente, pela morte.

Laura acaba se convencendo de uma vez por todas quando seu irmão Laurie – única outra personagem com quem compartilha a consciência dessa faceta mais sombria da realidade e a curiosidade de conhecê-la mais a fundo – admira a sua aparência, como se ele estivesse dando o seu aval para que ela desfrutasse da animação e da sensualidade proporcionadas pela festa.

Imediatamente em seguida, o narrador se distancia mais uma vez dos pensamentos da protagonista para fornecer um belo sumário que representa de diversas formas os movimentos vivazes dos convidados e a euforia que caracterizam a festa desde o início do conto:

*Soon after that people began coming in streams. The band struck up; the hired waiters ran from the house to the marquee. Wherever you looked there were couples strolling, bending to the flowers, greeting, moving on over the lawn. They were bright birds that had alighted in the Sheridans' garden for this one afternoon, on their way to – where? Ah, what happiness it is to be with people who all are happy, to press hands, press cheeks, smile into eyes.*⁷⁶

A conclusão dessa tarde perfeita, como já havia sido prenunciada pelo primeiro parágrafo, é descrita de modo extremamente sucinto pela imagem de uma flor que se fecha após atingir o auge de sua beleza, sugerindo, desse modo, que a festa é tão breve quanto as sensações incutidas por ela: “*And the perfect afternoon slowly ripened, slowly faded, slowly its petals closed.*”⁷⁷ Fica claro, além disso, que, apesar de o conto ser intitulado “The Garden Party”, seu tema central não é a festa em si, mas os acontecimentos que a contornam e, de certa forma, subvertem-na, levando a protagonista a tomar consciência de um aspecto menos festivo da vida como um todo.

borrado, irreal, como uma fotografia num jornal. Eu me lembrarei de novo quando a festa acabar – resolveu. E de alguma forma achou que era o melhor plano...”

76 *Ibid.*, p. 295. Tradução de Luiza Lobo: “Logo depois, as pessoas começaram a chegar em magotes. A **banda atacou a música; os garçons contratados correram da casa para o toldo. Onde quer que você olhasse, havia casais passeando, se curvando para as flores, cumprimentando, caminhando sobre o gramado.** Eram como pássaros brilhante que houvessem parado no jardim dos Sheridans para esta tarde única, em seu caminho para – onde? **Ah, que felicidade é se estar com pessoas que são todas felizes, apertar as mãos, apertar faces, sorrir dentro dos olhos.**”

77 *Ibid.*, p. 295. Tradução de Luiza Lobo: “E a tarde perfeita amadureceu, lentamente feneceu, suavemente fechou as suas pétalas.”

Concretizando o desejo de Laura de pensar na morte do trabalhador apenas depois do término da festa, o senhor Sheridan traz o assunto novamente à tona quando a família está toda reunida para saborear o seu grande êxito, contaminando a atmosfera alegre daquela tarde com o sofrimento que espreitava a vizinhança: *“An awkward little silence fell. Mrs. Sheridan fidgeted with her cup. Really, it was very tactless of father...”*⁷⁸ A consideração final e o parágrafo seguinte, que ecoam os pensamentos da senhora Sheridan por meio do discurso indireto livre, demonstram mais uma vez como o narrador por vezes se aproxima de determinadas personagens para expô-las ao leitor de forma irônica: *“Suddenly she looked up. There on the table were all those sandwiches, cakes, puffs, all uneaten, all going to be wasted. She had one of her brilliant ideas.”*⁷⁹

À primeira vista, essa “brilhante ideia” parece finalmente abrir uma concessão ao desejo que Laura havia tido de cancelar a festa em consideração à morte do vizinho, no entanto, a caracterização da excentricidade da protagonista é reforçada quando ela questiona a oferta condescendente de sua mãe: *“Again, how curious, she seemed to be different from them all. To take scraps from their party. Would the poor woman really like that?”*⁸⁰

Apesar de sua hesitação, Laura acaba aceitando o encargo que nenhuma de suas irmãs, nem mesmo os seus pais, teriam tomado para si e atravessa a vizinhança para entregar as sobras de alimentos e flores à viúva do trabalhador. A descrição do trajeto percorrido por ela enfatiza, por meio da ambientação em claro-escuro, os contrastes existentes entre a opulência das residências de famílias como a Sheridan e os casebres lúgubres no outro extremo do bairro. Neste sentido, o jardim onde a festa foi realizada parece ganhar uma dimensão edênica por se situar em um local elevado e estar associado à luminosidade, à leveza e a uma concepção infantilizada da vida. Já os casebres representariam a realidade destituída de idealizações e sujeita ao devir e à entropia dele decorrente:

*It was just growing dusky as Laura shut their garden gates. A big dog ran by like a shadow. The road gleamed white, and down below in the hollow the little cottages were in deep shade. How quiet it seemed after the afternoon. Here she was going down the hill to somewhere where a man lay dead, and she couldn't realize it. Why couldn't she? She stopped for a minute. And it seemed to her that kisses, voices, tinkling spoons, laughter, the smell of crushed grass were somehow inside her. She had no room for anything else. How strange! She looked up at the pale sky, and all she thought was, “Yes, it was the most successful party.”*⁸¹

78 *Ibid.*, p. 295. Tradução de Luiza Lobo: “Um incômodo e rápido silêncio se abateu. A Sra. Sheridan bulia com a xícara. **Realmente, era uita falta de tato do pai...**”

79 *Ibid.*, p. 296. “Repentinamente ela ergueu os olhos. Ali sobre a mesa havia aqueles sanduíches, bolos, bolinhos, todos intocados, que seriam jogados fora. **Teve então uma de suas brilhantes ideias.**”

80 *Ibid.*, p. 296. Tradução de Luiza Lobo: “De novo, que curioso, ela parecia ser diferente dos outros. Levar os restos de sua festa. A pobre mulher realmente gostaria disso?”

81 *Ibid.*, p. 296. Tradução de Luiza Lobo: “Estava começando a cair a **penumbra** quando Laura fechou os portões do jardim. Um grande cão correu **como uma sombra**. A rua brilhava branca, **e mais abaixo, na escuridão, os**

Porém, à medida que Laura cruza a estrada que dividia o bairro e adentra a escuridão daquela parte praticamente desconhecida por ela, as únicas reminiscências da festa que ainda a acompanham são o vestido e o chapéu que destoam escandalosamente das roupas sombrias e puídas das pessoas ao seu redor, intensificando a sua sensação de isolamento e desamparo:

*Now the broad road was crossed. The lane began, **smoky and dark**. Women in shawls and men's tweed caps hurried by. Men hung over the pailings; the children played in the doorways. A low hum came from the mean little cottages. In some of them there was a flicker of light, and a shadow, crab-like, moved across the window. Laura bent her head and hurried on. She wished she had put on a coat. **How her frock shone! And the big hat with the velvet streamer – if only it was another hat! Were the people looking at her? They must be. It was a mistake to have come; she knew all along it was a mistake. Should she go back even now?***⁸²

Apesar de querer se livrar do seu encargo e voltar o quanto antes para casa, Laura é levada quase que contra a sua vontade a entrar no casebre da viúva, cuja atmosfera soturna é descrita por adjetivos como “*gloomy*”, “*wretched*”, “*oily*” e “*smoky*”, e até mesmo no quarto onde estava o corpo do falecido, como se ela estivesse hipnotizada pela irmã da viúva:

'You'd like a look at 'im, wouldn't you?' said Em's sister, and she brushed past Laura over to the bed. 'Don't be afraid, my lass,' – and now her voice sounded fond and sly, and fondly she drew down the sheet – ' 'e looks a picture. There's nothing to show. Come along, my dear.'

*Laura came.*⁸³

Mas ao ver o corpo, que era provavelmente a ideia que a senhora Sheridan não queria colocar na cabeça de sua filha (“*No, better not put such ideas into the child's head!*”⁸⁴), toda a angústia que Laura estava sentindo até então se esvai. A imagem serena do morto a enleva

pequenos bangalôs estavam imersos em total penumbra. Como pareciam quietos depois daquela tarde. Ali estava ela **descendo o morro** em direção a um lugar onde um homem jazia morto, e não conseguia percebê-lo. E por que não? Ela se deteve um minuto. **E lhe pareceu que beijos, vozes, colheres tintilando, riso, o cheiro da grama esmigalhada de algum modo estavam dentro dela. Não tinha lugar para nada mais.** Que estranho! Ela ergueu os olhos para o céu pálido, e tudo que pensou foi: – Sim, foi uma festa totalmente bem-sucedida!”

82 *Ibid.*, pp. 296-297. Tradução de Luiza Lobo: “Agora atravessou a rua larga. Começou a viela, **esfumaçada e escura**. Mulheres com xales e homens com chapéus de lã passavam apressados. Os homens se inclinavam nas cercas; crianças brincavam à entrada das casas. Um sussurro baixo vinha dos pequenos bangalôs insignificantes. Em alguns deles havia um lampejo de luz, e uma sombra, semelhante a um caranguejo, se movia pela janela. Laura curvou a cabeça, apressando-se. Agora desejava ter vestido um casaco. **Como brilhava o seu vestido! E o grande chapéu com a fita de veludo – se ao menos fosse um outro chapéu! Estariam as pessoas olhando para ela? Deviam estar. Era um erro ter vindo; sabia o tempo todo que era um erro. Deveria voltar, mesmo que fosse agora?**”

83 *Ibid.*, pp. 297-298. Tradução de Luiza Lobo: “– Você gostaria de olhá-lo, não é? – falou a irmã de Ema, e se precipitou além de Laura, até a cama. – Não tenha medo, minha menina – **e agora sua voz parecia agradável e dissimulada – e, prazerosamente, puxou o lençol – ele parece um quadro. Não há nada para ver. Venha aqui, minha querida.**

Laura foi.

84 *Ibid.*, p. 296. Tradução de Luiza Lobo: “Não, é melhor não pôr tais ideias na cabeça da menina!”

justamente porque transcende o afã da vida corriqueira e de festas como aquela que a sua família acabar de dar, aproximando-a daquele trabalhador de uma forma que as distinções sociais jamais teriam permitido enquanto ele ainda era vivo:

*There lay a young man, fast asleep – sleeping so soundly, so deeply, that he was far, far away from them both. Oh, so remote, so peaceful. He was dreaming. Never wake him up again. His head was sunk in the pillow, his eyes were closed; they were blind under the closed eyelids. He was given up to his dream. **What did garden-parties and baskets and lace frocks matter to him? He was far from all those things. He was wonderful, beautiful.** While they were laughing and while the band was playing, this marvel had come to the lane. Happy... happy... All is well, said the sleeping face. This is just as it should be. I am content.⁸⁵*

A visão da morte que ela tem ao superar suas apreensões e entrar no casebre do falecido é responsável por fundir os dois polos até então claramente distintos da vida glamorosa da festa e das agruras da realidade externa, fornecendo-lhe uma concepção de vida mais consciente e amadurecida. Dessa forma, o primeiro contato real que Laura tem com a morte pode ser visto como um rito de passagem que modifica a sua vivência definitivamente, como sugere o modo resolutivo como ela volta para casa: *“And this time she didn't wait for Em's sister. She found her way out of the door, down the path, past all those dark people.”*⁸⁶

No caminho de volta, Laura encontra o único parente com quem poderia compartilhar a sua experiência, seu irmão Laurie, mesmo assim, só consegue comunicar a sua epifania de modo não-verbal. O entendimento mútuo aproxima ainda mais esses dois irmãos que – apesar das proporções modestas – realizaram uma travessia que os possibilitou entrever a vida por uma perspectiva que vai para além do seu lugar social:

'It was simply marvellous. But Laurie –' She stopped, she looked at her brother. 'Isn't life,' she stammered, 'isn't life –' But what life was she couldn't explain. No matter. He quite understood.

'Isn't it, darling?' said Laurie.⁸⁷

3.2 “Her First Ball”

85 *Ibid.*, p. 298. Tradução de Luiza Lobo: “Ali jazia um jovem, profundamente adormecido – dormindo tão profunda, tão perfeitamente, que estava longe delas duas. Oh, tão remoto, tão pacífico. Estava sonhando. Nunca mais o acorde. Sua cabeça estava afundada no travesseiro, os olhos fechados; estavam cegos sob as pálpebras fechadas. Estava entregue a seu sonho. **Que lhe importavam festas ao ar livre, e cestas e vestidos de renda? Estava longe de todas essas coisas. Estava belo, maravilhoso.** Enquanto riam e a banda tocava, este prodígio chegara à viela. Feliz... Feliz... Tudo está bem, dizia aquele rosto adormecido. É exatamente como deveria ser. Estou contente.”

86 *Ibid.*, p. 298. Tradução de Luiza Lobo: “E desta vez ela não esperou pela irmã de Ema. Encontrou o caminho porta afora, alameda abaixo, para além daquelas pessoas escuras.”

87 *Ibid.*, p. 298. Tradução de Luiza Lobo: “– Foi simplesmente maravilhoso. Mas Laurie... – Ela se deteve, e olhou para o irmão. – A vida não é – gaguejou –, a vida não é... – Mas o que a vida era, foi incapaz de explicar. Não importava. Ele compreendeu.
– Não é mesmo, querida? – disse Laurie.”

*Gentile or Jew
O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas who was once handsome and tall as you.*

– T. S. Eliot. “IV. Death by Water”, *The Wasteland*.

Em vez de descrever denotativamente a euforia da jovem Leila ao participar de seu primeiro baile, o narrador de “Her First Ball” articula uma sucessão de imagens vistas através de uma perspectiva que assimila o estado de espírito da protagonista, compondo, assim, uma espécie de coreografia que condensa em si mesma o sentido de transitoriedade que perpassa toda a narrativa.

Além de retomar a contraposição crucial de “The Garden-Party” entre a vivacidade de uma festa e a presença pairante da morte, Mansfield reaproveita as principais personagens daquele conto ao apresentar Leila como uma prima interiorana – e bastante deslumbrada – das garotas da família Sheridan. Devido à proximidade do foco narrativo em relação à interioridade da protagonista, o próprio discurso do narrador é contaminado por esse deslumbramento, recorrendo a símiles e metáforas que mimetizam a imaginação efervescente dela em vez de fornecer referenciais espaço-temporais precisos, como pode ser observado no parágrafo inicial:

*Exactly when the ball began Leila would have found it hard to say. Perhaps her first real partner was the cab. It did not matter that she shared the cab with the Sheridan girls and their brother. She sat back in her own little corner of it, and the bolster on which her hand rested felt like the sleeve of an unknown young man's dress suit; and away they bowled, past waltzing lamp-posts and houses and fences and trees.*⁸⁸

O diálogo seguinte se encarrega de caracterizar as origens e a singeleza de Leila apenas pelo modo como ela fala, sem que haja uma intervenção direta do narrador na tentativa de analisar e dissecar as personagens como objetos externos a si. Além disso, este trecho acaba individualizando de forma extremamente sucinta a percepção maravilhada de Leila ao contrastar sua fala baixa e seus modos delicados com as atitudes aparentemente dessensibilizadas de suas primas, que são representadas como uma voz coletiva:

'Have you really never been to a ball before, Leila? But, my child, how too weird –' cried the Sheridan girls.

*'Our nearest neighbour was fifteen miles,' said Leila softly, gently opening and shutting her fan.*⁸⁹

88 MANSFIELD, Katherine. “Her First Ball”. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 2006. p. 273. Tradução de Luiza Lobo: “**Exatamente quando o baile começou, teria sido difícil para Leila dizer.** Talvez seu primeiro par realmente fosse o táxi. Não importa se ela partilhou o táxi com as jovens Sheridan e seu irmão. Ela se assentou ao fundo, num cantinho, e o apoio estofado sobre o qual sua mão repousava lhe dava a sensação da manga do terno de um jovem desconhecido; **e para diante eles rodavam, para além de postes, e casas, cercas e árvores, que valsavam.**”

89 *Ibid.*, p. 273. Tradução de Luiza Lobo: “– É verdade que você nunca foi a um baile antes, Leila? Mas, menina, que coisa mais estranha... – exclamaram as jovens Sheridan.

É justamente graças à novidade dessa experiência que Leila é capaz de vivenciá-la como uma ocasião verdadeiramente única e de contemplar os seus mínimos detalhes com um fervor quase religioso, que – se é que chegou a existir alguma vez – já havia sido apagado pela habituação de suas primas e dos demais frequentadores do baile. Leila, no entanto, se esforça para se apegar a cada um desses detalhes e fixá-los em sua memória. Até mesmo os mais simples fiapos do papel de seda que embrulhava as luvas de seu primo são vistos como relíquias que de alguma forma conservariam o êxtase daquele momento pelo restante de sua vida. É notável como o discurso narrativo incorpora o seu tom de arrebatamento por meio do emprego do discurso indireto livre e da parataxe:

*Oh dear, how hard it was to be indifferent like the others! She tried not to smile too much; she tried not to care. But every single thing was so new and exciting... Meg's tuberoses, Jose's long loop of amber. Laura's little dark head, pushing above her white fur like a flower through snow. She would remember forever. It even gave her a pang to see her cousin Laurie throw away wisps of tissue paper he pulled from the fastenings of his new gloves. She would like to have kept those wisps as a keepsake, as a remembrance.*⁹⁰

A agitação incontida de Leila também é transmitida por diversas imagens graciosas, todas em movimento incessante, usadas ao longo de todo o conto para descrever a beleza do salão e a animação dos convidados a partir das impressões da protagonista:

*But, of course, there was no time. They were at the drill hall already; there were cabs in front of them and cabs behind. The road was bright on either side with moving fan-like lights, and on the pavement gay couples seemed to float through the air; little satin shoes chased each other like birds.*⁹¹

Sua expansividade é tamanha que mesmo objetos inanimados do salão acabam ganhando vida própria e tudo o que é descrito parece vibrar em harmonia com o seu estado de espírito eufórico. Já a justaposição de diversas orações com verbos no *past continuous* – construção verbal formada pelo emprego do verbo “to be” no pretérito seguido pelo particípio presente do verbo principal – confere ao trecho um ritmo que realça a movimentação frenética que toma conta das garotas enquanto realizavam as últimas preparações para o baile:

– Nosso vizinho mais próximo está a trinta quilômetros – disse Leila suavemente, abrindo e fechando o leque com gentileza.”

90 *Ibid.*, p. 273. Tradução de Luiza Lobo (o termo entre colchetes é uma sugestão de tradução minha) : “**Oh!, meu Deus, como era difícil ser [indiferente] como as outras!** Ela tentava não sorrir muito; tentava não se importar. **Mas cada coisa era tão nova e excitante... As tuberosas de Meg, o longo laço cor de âmbar de Jose, a cabeça escura da pequena Laura, erguendo-se acima de sua pele branca como uma flor através da neve. Ela se lembraria para sempre.** Até lhe dava uma dor profunda ver seu primo Laurie atirar fora os pedaços de papel de seda que ele puxava dos fechos de suas luvas novas. **Ela gostaria de ter guardado esses pedaços de papel como uma lembrança.**”

91 *Ibid.*, pp. 273-274. Tradução de Luiza Lobo: “Mas, é claro, não havia tempo. Já estavam no salão social; havia táxis na frente e atrás deles. A rua estava iluminada de ambos os lados por lâmpadas que se moviam como ventiladores, e na calçada alegres casais pareciam flutuar pelo ar; sapatinhos de cetim perseguiam-se como passarinhos.”

*A great quivering jet of gas lighted the ladies' room. **It couldn't wait; it was dancing already.** When the door opened again and there came a burst of tuning from the drill hall, it leaped almost to the ceiling.*

*Dark girls, fair girls **were patting** their hair, **tying** ribbons again, **tucking** handkerchiefs down the fronts of their bodices, **smoothing** marble-white gloves. **And because they were all laughing it seemed to Leila that they were all lovely.***⁹²

A maneira absolutamente inusitada com que Leila vivencia seu primeiro baile se faz mais uma vez presente no momento em que os programas são distribuídos e ela se limita a admirar sua beleza de forma distanciada e, de certa forma, reverente, esquecendo-se completamente do seu caráter utilitário naquele contexto: “*The straw basket of programmes was tossed from arm to arm. Darling little pink-and-silver programmes, with pink pencils and fluffy tassels. Leila's fingers shook as she took one out of the basket. **She wanted to ask some one, 'Am I meant to have one too?'***”⁹³

Quando Leila e suas primas já se encontravam na pista de dança, o narrador como que aproveita o instante em que a música ainda não havia começado para se afastar ligeiramente da perspectiva da protagonista numa digressão que a caracteriza de forma mais completa, revelando a sua hesitação enquanto se preparava para o baile e o desejo de se refugiar em seu lar para contemplar a noite solitariamente, como fazia de costume. Ao mesmo tempo, esses momentos de insegurança já esquecidos são contrapostos ao entusiasmo que a arrebatava desde que havia chegado no salão do baile:

*Dancing had not begun yet, but the band had stopped tuning, and the noise was so great it seemed that when it did begin to play it would never be heard. Leila, pressing close to Meg, looking over Meg's shoulder, felt that even the little quivering coloured flags strung across the ceiling were talking. **She quite forgot to be shy; she forgot how in the middle of dressing she had sat down on the bed with one shoe off and one shoe on and begged her mother to ring up her cousins and say she couldn't go after all. And the rush of longing she had had to be sitting on the veranda of their forsaken up-country home, listening to the baby owls crying 'More pork' in the moonlight, was changed to a rush of joy so sweet that it was hard to bear alone.** She clutched her fan, and, gazing at the gleaming, golden floor, the azaleas, the lanterns, the stage at one end with its red carpet and gilt chairs and the band in a corner, she thought breathlessly, 'How heavenly; how simply heavenly!'*⁹⁴

92 *Ibid.*, p. 274. Tradução de Luiza Lobo (os trechos entre colchetes são sugestões de tradução minhas): “Um grande jato trêmulo de luz iluminou a saleta das senhoras. **O jato não podia esperar; [já estava dançando].** Quando a porta voltou a se abrir e do salão social prorrompeu a música, ele saltou quase até o teto. Jovens morenas e louras **ajeitavam** o cabelo, **[laçando]** novas fitas, **enfiando** os lenços na parte fronteira dos corpetes, **alisando** luvas brancas como mármore. **E porque todas riam, parecia a Leila que todas eram adoráveis.**”

93 *Ibid.*, p. 274. Tradução de Luiza Lobo: “A cesta de programas era atirada de braço a braço. Delicados programinhas rosa e prateados, com lápis de cor-de-rosa e borlas macias. Os dedos de Leila tremaram ao retirar um da cesta. Queria perguntar a alguém: – ‘Também posso pegar um?’”

94 *Ibid.*, pp. 274-275. Tradução de Luiza Lobo: “A dança ainda não começara, mas a banda já cessara de afinar os instrumentos, e o rumor era tant que até parecia, quando realmente começou a tocar, que nunca seria ouvida. Leila, se apertando a Meg, olhando por sobre o ombro de Meg, sentiu que até mesmo as pequenas bandeiras trêmulas coloridas dispostas ao longo do teto falavam. **Ela se esqueceu da timidez; se esqueceu de como, enquanto se vestia, se sentara na cama com um pé descalço e outro calçado e implorara à mãe para telefonar a seus primos dizendo que ela, afinal, não poderia ir. E a agitação de ânsia que sentira, ao se sentar na varanda de**

Percebe-se, assim, que a expansividade demonstrada pela protagonista até então é, na realidade, algo excepcional e vislumbra-se uma faceta mais contemplativa e melancólica de sua personalidade, que vem associada ao isolamento bucólico de sua origem interiorana e é representada por imagens da natureza noturna. O próprio nome “Leila” significa “noite” em árabe⁹⁵ e foi introduzido na língua inglesa pelo poema *The Giaour* (1813) de Lord Byron, o que reforça ainda mais a importância deste aspecto romântico, reflexivo e – por assim dizer – “noturno” da protagonista.

Ao aproximar-se novamente da perspectiva de Leila e voltar-se ao presente da narrativa, o narrador descreve seu estranhamento em relação à etiqueta seguida maquinalmente pelos convidados até avistar um homem cujos modos, além de sua idade avançada, destacavam-no em meio à multidão de jovens:

*Then quite an old man – fat, with a big bald patch on his head – took her programme and murmured, 'Let me see, let me see!' And he was a long time comparing his programme, which looked black with names, with hers. It seemed to give him so much trouble that Leila was ashamed. 'Oh, please don't bother,' she said eagerly. But instead of replying the fat man wrote something, glanced at her again. 'Do I remember this bright little face?' he said softly, 'Is it known to me of yore?' At that moment the band began playing; the fat man disappeared. He was tossed away on a great wave of music that came flying over the gleaming floor, breaking the groups up into couples, scattering them, sending them spinning...*⁹⁶

O tom pomposo deste homem que admira a jovialidade e a delicadeza de Leila (“*this bright little face*”), as quais acabam indiretamente realçando os seus traços já envelhecidos (“*fat, with a big bald patch on his head*”), e refere-se nostálgicamente a bailes passados em um modo que é por si só antiquado (“*Is it known to me of yore?*”) é inteiramente diferente das falas prosaicas e protocoladas dos demais parceiros que dançavam com ela. Nesse sentido, a percepção deslumbrada de Leila e as suas respostas inesperadamente sinceras diferenciam-na dos outros jovens e a aproximam do “velho”, que, por razões distintas, vivencia o baile de forma igualmente peculiar. As conversas com os outros jovens, inclusive, não chegam sequer a estabelecer interações verdadeiras

sua casa abandonada, longe, no campo, ouvindo filhotes de corujinha gritando 'Oh! Ohiem!' à luz da lua, se transformou numa inundação de alegria tão doce que era difícil de se suportar sozinha. Ela agarrou o leque e, fixando o chão brilhante e dourado, as azaléas, as lanternas, o palco numa extremidade, com seu tapete vermelho e cadeiras douradas e a banda a um canto, pensou, excitada: 'Como é celestial; como é simplesmente celestial!'

95 AZEVEDO, Sebastião Laércio de. *Dicionário de Nomes de Pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 348.

96 MANSFIELD, Katherine. op. cit. p. 275. Tradução de Luiza Lobo (o termo entre colchetes é uma sugestão de tradução minha): “Então o homem bastante velho – gordo, com uma grande calva – tomou seu programa e murmurou: – Deixe-me ver, deixe-me ver! – E ficou um longo tempo comparando o programa dele, que parecia negro de nomes, com o dela. Isso pareceu-lhe dar tanto trabalho que Leila ficou constrangida. – Oh, por favor, não se importune – ela disse ansiosamente. Mas em vez de responder, o homem gordo escreveu algo, e a relanceou de novo. – **Eu me lembro deste rostinho brilhante? – disse ele suavemente. – Já me é conhecido de antes?** – Neste momento a banda começou a tocar e o homem gordo desapareceu. Ele [foi jogado] numa ampla onda sonora, a qual voava sobre o chão brilhante, rompendo os grupos em pares, dispersando-os, mandando-os em rodopios...”

a ponto de eles serem representados como meras vozes impessoalizadas:

'Quite a good floor, isn't it?' drawled a faint voice close to her ear.

'I think it's most beautifully slippery,' said Leila.

'Pardon!' The faint voice sounded surprised. Leila said it again. And there was a tiny pause before the voice echoed, 'Oh, quite!' and she was swung round again.

[...] 'Were you at the Bells' last week?' the voice came again. It sounded tired. Leila wondered whether she ought to ask him if he would like to stop.

'No, this is my first dance,' said she.

Her partner gave a little gasping laugh. 'Oh, I say,' he protested.

'Yes, it is really my the first dance I've ever been to.' Leila was most fervet. It was such a relief to be able to tell somebody. 'You see, I've lived in the country all my life up till now...'⁹⁷

Enquanto descansava da primeira valsa e admirava a movimentação das pessoas no baile ao lado de seu parceiro lacônico, Leila recebe a atenção de suas primas e se sente como uma criança, o que de fato é uma comparação reveladora principalmente quando se leva em conta o encanto que essa primeira experiência lhe causa:

Laura passed and gave her the faintest little wink; it made Leila wonder for a moment whether she was quite grown up after all. Certainly her partner did not say very much. He coughed, tucked his handkerchief away, pulled down his waistcoat, took a minute thread off his sleeve. But it didn't matter. Almost immediately the band started and her second partner seemed to spring from the ceiling.⁹⁸

Por isso mesmo, Leila não consegue compreender como os demais convidados permanecem apáticos a esse encanto enquanto cumprem mecanicamente as prescrições da etiqueta. Após ter de responder às mesmas perguntas feitas por seu segundo parceiro, ela mesma demonstra ter consciência de que este era apenas o seu primeiro contato com os prazeres da juventude. A beleza melancólica e contemplativa das noites interioranas dá lugar ao brilho e à efervescência da vida noturna na cidade:

97 *Ibid.*, p. 276. Tradução de Luiza Lobo: “– Chão muito bom, não é? – e se arrastou uma voz fraca, próximo a seu ouvido.

– Acho que é lindamente liso – disse Leila.

– Perdão, a voz fraca soou surpresa. Leila o repetiu. E houve uma pequena pausa até que a voz repetiu: – Oh, bastante! – e ela foi movida em círculos outra vez.

[...] – Você esteve no baile dos Bells, na semana passada? – chegou de novo a voz. O tom era de cansaço. Leila se perguntou se deveria lhe perguntar se ele gostaria de parar.

– Não, esta é a minha primeira festa de dança – disse ela.

Seu par soltou uma risadinha ofegante. – Oh, que coisa – protestou.

– Sim é realmente minha primeira festa de dança. – Leila estava muito ardente. Era um tão grande alívio poder contar a alguém. – Sabe, vivi no interior minha vida toda até agora...”

98 *Ibid.*, p. 276. Tradução de Luiza Lobo: “Laura passou e lhe deu uma mínima piscadela; fez Leila se perguntar por um momento se ela estava suficientemente crescida, afinal. Certamente seu par não dizia muito. Ele tossia, retirava o lenço, puxava o colete, tirava um fiapo diminuto da manga. Mas não importava. Quase imediatamente a banda começou, e seu segundo par pareceu surgir do teto.”

*Perhaps it was a little strange that her partners were not more interested. For it was thrilling. Her first ball! She was only at the beginning of everything. It seemed to her that she had never known what the night was like before. Up till now it had been dark, silent, beautiful very often – oh yes – but mournful somehow. Solemn. And it would never be like that again – it had opened dazzling bright.*⁹⁹

Após sair para o intervalo e apreciar a disposição dos sorvetes a partir de um ponto de vista exclusivamente estético (*“How sweet the ices looked on the little glass plates and how cold the frosted spoon was, iced too!”*¹⁰⁰) – assim como o fizera ao longo de toda a noite com os programas do baile e a decoração do salão –, Leila se reencontra com o homem de meia-idade e se espanta com a sua aparência surrada, que destoava gritantemente de todo o esmero que tanto a encantara:

*It gave her quite a shock again to see how old he was; he ought to have been on stage with the fathers and mothers. And when Leila compared him with her other partners he looked shabby. His waistcoat was creased, there was a button off his glove, his coat looked as if it was dusty with French chalk.*¹⁰¹

No entanto, ele também se destaca positivamente dos demais parceiros de Leila por dançar com extrema suavidade e naturalidade e, principalmente, por tratá-la de forma individualizada, percebendo – sem ela ter dito palavra alguma – que este se tratava de seu primeiro baile: *“He scarcely troubled to clasp her, and they moved away so gently, it was more like walking than dancing. But he said not a word about the floor. ‘Your first dance, isn’t it?’ he murmured.”*¹⁰²

Para justificar a razão de sua percepção aguçada, ele faz menção aos muitos e longos anos em que vem participando de bailes e recorre mais uma vez à nostalgia ao se comiserar de sua idade avançada. Leila, por sua vez, se demonstra capaz de transcender o imediatismo tipicamente juvenil, comovendo-se com a persistência deste homem que, contra todas as adversidades do tempo, procura se apegar a qualquer custo aos prazeres que ela acabara de conhecer:

‘Ah,’ said the fat man, ‘that’s what it is to be old!’ He wheezed faintly as he steered past an awkward couple. ‘You see, I’ve been doing this kind of thing for the last thirty years.’

‘Thirty years?’ cried Leila. Twelve years before she was born!

99 *Ibid.*, p. 277. Tradução de Luiza Lobo: “Talvez fosse um pouco estranho que seus pares não mostrassem mais interesse. **Pois era emocionante. Seu primeiro baile! Estava apenas no começo de tudo. Parecia-lhe que ela nunca soubera o que era a noite antes.** Até então fora escura, silenciosa, muitas vezes linda – oh, sim – mas de algum modo pesarosa. Solene. **E agora nunca mais seria assim de novo – se iniciara deslumbrantemente iluminada.**”

100 *Ibid.*, p. 277. Tradução de Luiza Lobo: “Como pareciam doces os sorvetes nos pequenos pratos de vidro, e como estava fria a colher gelada, também!”

101 *Ibid.*, p. 277. Tradução de Luiza Lobo: “Chocou-a novamente ver como ele era velho; deveria estar no palco com os pais e as mães. E quando Leila o comparou com os outros pares, lhe pareceu-mal-vestido. Seu colete estava vincado, faltava um botão na sua luva, o casaco empoeirado com pedra-sabão.”

102 *Ibid.*, p. 277. Tradução de Luiza Lobo: “Ele mal se preocupou em segurá-la, e eles se moveram suavemente, era mais como se andassem do que dançassem. Mas ele não disse uma palavra sobre o chão. – Sua primeira festa de dança, não é? – murmurou ele.”

'It hardly bears thinking about, does it?' said the fat man gloomily. Leila looked at his bald head, and she felt quite sorry for him.

*'I think it's marvelous to be still going on,' she said kindly.*¹⁰³

Em vez de se sentir consolado pelo comentário de Leila, ele lança uma invectiva insidiosa na qual insiste em ressaltar a efemeridade de sua beleza florescente, assim como o pouco tempo que lhe restava antes de deixar a pista de dança e se unir às senhoras que assistiam saudosamente ao baile e eram consumidas pela dolorosa consciência de que jamais poderiam estar no lugar de suas filhas novamente:

'Of course,' he said, 'you can't hope to last anything as long as that. No-o,' said the fat man, 'long before that you'll be sitting up there on the stage, looking on, in your nice black velvet. And these pretty arms will have turned into little short fat ones, and you'll beat time with such a different kind of fan – a black bony one.' The fat man seemed to shudder, *'And you'll smile away like the poor old dears up there, and point to your daughter, and tell the elderly lady next to you how some dreadful man tried to kiss her at the club ball. And your heart will ache, ache' – the fat man squeezed her closer still, as if he really was sorry for that poor heart – 'because no one wants to kiss you now. And you'll say how unpleasant these polished floors are to walk on, how dangerous they are. Eh, Mademoiselle Twinkletoes?'* said the fat man softly.¹⁰⁴

Dessa forma, sua fala explicita, justamente no momento em que a vivacidade de Leila atingia o seu apogeu, o *tópos* bastante recorrente na obra de Katherine Mansfield – inclusive em “The Garden-Party”, que protagoniza as garotas da família Sheridan – do *memento mori*, expressão latina que pode ser traduzida por “lembra-te da morte” e serviu de tema frutífero para as mais diversas modalidades artísticas desde a Antiguidade Clássica, principalmente para as artes visuais e a literatura da Idade Média e do Barroco. A própria descrição da vestimenta das senhoras que acompanham o baile tem um caráter funéreo, substituindo as diversas cores dos vestidos e adornos que predominavam até então pelo preto do veludo e do leque, que, de certo modo, alude às representações medievais da morte (“*a black bony one*”).

Toda a euforia que tomava conta de Leila é então imediatamente paralisada e convertida em disforia. O enlevamento que o baile lhe suscitara durante toda aquela noite acaba cedendo ao melancólico reconhecimento da implacabilidade do tempo e da sua própria perecibilidade, obrigando-a a reavaliar sua primeira experiência a partir de uma perspectiva madura e desencantada. Até mesmo a sua percepção dos arredores passa a refletir este rebaixamento, como pode ser observado neste parágrafo que recorre frequentemente ao discurso indireto livre para

103 *Ibid.*, p. 277. Tradução de Luiza Lobo: “– Ah – disse o homem gordo –, é isso o que é ser velho! – Ele ofegou levemente ao fazê-la contornar um casal desajeitado. – Vê, tenho feito este tipo de coisa pelos últimos trinta anos. – Trinta anos? – exclamou Leila. Doze anos antes de ela nascer! – Mal dá pra imaginar, não é? – disse o homem gordo, soturno. Leila olhou sua calva, e sentiu pena dele. – Acho que é maravilhoso que ainda continue – disse gentilmente.”

104 *Ibid.*, pp. 277-278.

descrever seus pensamentos e indicar essa mudança de tom:

*Was it – could it all be true? It sounded terribly true. Was this first ball only the beginning of her last ball, after all? At that the music seemed to change; it sounded sad, sad; it rose upon a great sigh. Oh, how quickly things changed! Why didn't happiness last for ever? For ever wasn't a bit too long.*¹⁰⁵

O desejo de eternizar a felicidade do momento e estacar a própria passagem do tempo leva Leila a uma parada que também é física; suas primeiras palavras após o discurso de seu velho parceiro são, inclusive: *“I want to stop.”* Assim, cessam-se as diversas imagens de movimento fulgurante que se sucediam umas às outras e conferiam uma cadência igualmente vivaz ao conto como um todo, sendo substituídas por referências à infância (*“But deep inside her a little girl threw her pinafore over her head and sobbed.”*¹⁰⁶) e pelo desejo pungente de se refugiar na casa de sua família para contemplar a paisagem noturna a sós: *“But Leila didn't want to dance any more. She wanted to be home, or sitting on the veranda listening to those baby owls. When she looked through the dark windows at the stars, they had long beams like wings...”*¹⁰⁷

Sendo assim, é possível dividir as imagens em dois grupos cuja interação produz o contraponto em que se baseia o conflito central da narrativa: um deles representa a vida citadina e o outro, a natureza. O primeiro grupo inclui as imagens multicoloridas e literalmente dançantes do baile e está associado ao *devir*, pois representa a beleza graciosa – porém frágil e passageira – da juventude e os inúmeros prazeres e alegrias proporcionados pela vida em sociedade. Já o segundo é caracterizado pela constância dos ciclos da natureza e pela quietude melancólica da noite, que, de certa forma, prenuncia a própria morte. O fato de Leila ter passado a infância no campo e admirar a beleza solene e pesarosa da noite (*“Up till now it had been dark, silent, beautiful very often – oh yes – but **mournful** somehow. **Solemn.**”*), além de demonstrar sua afinidade pela magnitude da natureza e pela perenidade de seus ciclos, permite que ela vivencie o baile a partir de uma perspectiva externa que não o assimila como uma segunda natureza. Por isso mesmo, ela estranha as atitudes superficiais e mecânicas dos demais frequentadores e é capaz de apreciar cada detalhe dessa experiência sem tê-los como previamente dados.

Ao reconhecer a coerência dos argumentos impiedosos de seu parceiro e não conseguir elaborar uma objeção convincente, Leila vê os recém-descobertos encantos da juventude serem

105 *Ibid.*, p. 278. Tradução de Luiza Lobo: “Era – poderia ser verdade? Soava terrivelmente verdadeiro. Era este primeiro baile apenas o começo do último baile, afinal? Neste momento, a música pareceu mudar; ficou triste, triste; elevou-se até um grande suspiro. **Oh, como as coisas se transformam rápido! Por que a felicidade não durava para sempre? Para sempre nunca era demais.**”

106 *Ibid.*, p. 278. Tradução de Luiza Lobo: “Mas no fundo dela uma menininha arrancou um aventalzinho pela cabeça e soluçou. Por que ele entregara tudo?”

107 *Ibid.*, p. 278. Tradução de Luiza Lobo (o termo entre colchetes é uma sugestão de tradução minha): “Mas Leila não queria mais dançar. Queria estar em casa, ou sentada na varanda ouvindo aqueles filhotes de corujinhas. Quando [olhava] através das janelas escuras, elas tinham longos raios como asas...”

desfeitos diante de si e acaba renunciando a eles numa tentativa de se refugiar na aparente imutabilidade do ambiente onde passara a infância. A paralisia que a acometia só é gradualmente quebrantada por um novo parceiro que pede a sua mão para a próxima valsa; mesmo a contragosto, Leila se sente na obrigação de aceitar, mas logo se deixa levar pelo movimento irresistivelmente gracioso da dança. É interessante notar como até mesmo a sua postura reflete essa transição da rigidez embaraçosa à suavidade de um voo:

*But presently a soft, melting, ravishing tune began, and a young man with curly hair bowed before her. She would have to dance out of politeness, until she could find Meg. **Very stiffly she walked into the middle; very haughtily she put her hand on his sleeve. But in one minute, in one turn, her feet glided, glided. The lights, the azaleas, the dresses, the pink faces, the velvet chairs, all became one beautiful flying wheel.** And when her next partner bumped her into the fat man and he said, 'Pardon,' she smiled at him more radiantly than ever. She didn't even recognise him again.*¹⁰⁸

Seus receios quanto à transitoriedade e a finitude do presente são, assim, superados por uma entrega resignada e consciente ao próprio momento e às sensações – efêmeras porém palpáveis – que ele alternadamente propicia, unindo tudo e todos, ao menos temporariamente, em uma “bela roda voadora”.

Curiosamente, também é possível ver o conto de Katherine Mansfield como uma tentativa de fixar o momento epifânico vivido por Leila e de conferir-lhe uma forma duradoura e definitiva. Isso, no entanto, é obtido através da articulação de imagens que representam o movimento e a transição das mais diversas formas e que estão, elas mesmas, se sucedendo umas às outras. Ou seja, a perenidade da solução artística encontrada por Mansfield se dá justamente pela incorporação do devir na própria forma do conto.

3.3 “The Doll's House”

108 *Ibid.*, p. 278. Tradução de Luiza Lobo (o termo entre colchetes é uma sugestão de tradução minha): “Mas em breve começou uma suave, doce, arrebatadora música e um jovem de cabelo encaracolado se curvou diante dela. Ela teria de dançar por gentileza, até poder encontrar Meg. Muito rigidamente, caminhou até o meio; muito arrogantemente, pôs a mão sobre sua manga. Mas num minuto, após uma volta, seus pés deslizavam e deslizavam. As luzes, as azaléas, os vestidos, os rostos rosados, as cadeiras de veludo, tudo [se tornou] uma linda roda voadora. E quando seu par seguinte a fez dar um encontrão no homem gordou e ele disse: – Perdão – ela lhe sorriu mais radiante do que nunca. E nem mesmo o reconheceu.”

Ao abordar a relação entre poesia e drama em peças teatrais escritas em verso, o poeta e dramaturgo T. S. Eliot analisa como caso exemplar a cena de abertura do *Hamlet* e chega à seguinte conclusão: “*the examination of this one scene is enough to show us that verse is not merely a formalization, or an added decoration, but that it intensifies the drama*”¹⁰⁹. Estendendo este raciocínio ao conto de Katherine Mansfield “The Doll's House”, publicado postumamente na coletânea *The Doves' Nest and Other Stories* em 1923, é possível presumir que também se estabeleça semelhante relação de necessidade intrínseca entre o tema e os objetos selecionados pela autora e a sua atitude lírica ao elaborá-los e transformá-los em uma narrativa. Trata-se, afinal, da descrição do inenarrável deslumbramento de uma criança quando se depara com algo tão belo que lhe parece perfeito e da relação tácita de empatia criada com uma garota que mal se manifesta e apenas sussura poucas palavras ao final do conto. Dessa forma, o lirismo presente nesta e em outras obras da escritora neozelandesa seria mais uma exigência incontornável de sua matéria do que propriamente uma contingência ou, como havia colocado Eliot, um “acessório decorativo”.

O conto é dividido pela própria autora em quatro seções delimitadas por espaçamentos maiores e, em cada uma delas, pode-se perceber diversos movimentos de aproximação e distanciamento por parte do narrador e até mesmo a incorporação da perspectiva e da voz de algumas das personagens envolvidas. A primeira seção se inicia com a descrição da proveniência da casa de bonecas presenteada às três filhas da família Burnell e vai gradativamente se aproximando da protagonista Kezia a ponto de sua perspectiva quase se confundir com a do narrador. O discurso indireto livre é empregado já no parágrafo de abertura, revelando em poucas palavras, além da ambientação suburbana do conto, a posição cambiante de um narrador que parece compartilhar a gratidão da família Burnell em relação à presenteadora: “*When dear old Mrs Hay went back to town after staying with the Burnells she sent the children a doll's house*”¹¹⁰. No mesmo parágrafo, pode-se perceber como a voz do narrador poderia muito bem ser associada à de um membro da família devido à escolha vocabular e ao tom coloquiais; não obstante, há ainda a inserção da interjeição de um familiar não-especificado no meio do discurso do narrador, como que para complementar as informações dadas com um depoimento pessoal:

And perhaps the smell of paint would have gone off by the time it had to be taken in. For, really, the smell of paint coming from that doll's house (“Sweet of old Mrs Hay, of course; most sweet and generous!”) – but the smell of paint was quite enough to make any one seriously ill, in Aunt Beryl's opinion. Even before the sacking was taken off. And when it

109 ELIOT, T. S. “Poetry and Drama”. In: *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber, 1957. p. 77. Tradução minha: “a análise desta cena nos mostra que o verso não é uma mera formalização, ou uma decoração adicionada, mas, na realidade, intensifica o drama.”

110 MANSFIELD, Katherine. “The Doll's House”. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Ware, Hertfordshire (UK): Wordsworth, 2006. p. 319. Tradução minha: “Quando a **querida velha Sra. Hay** voltou à **cidade** depois de se hospedar com a família Burnell, ela enviou às crianças uma casa de bonecas.”

Após uma descrição minuciosa da casa de bonecas nesse mesmo tom, o narrador passa se aproximar cada vez mais da protagonista, inicialmente com uma frase – destituída de qualquer sinalização que evidencie a apropriação de um discurso alheio – que transmite o entusiasmo infantil com a novidade do brinquedo, seguida por mais uma fala não-especificada, desta vez, entre aspas e vinda presumivelmente de uma das garotas (ou de todas elas simultaneamente):

But perfect, perfect little house! Who could possibly mind the smell? It was part of the joy, part of the newness.

*'Open it quickly, someone!'*¹¹²

Quando a casa de bonecas é finalmente aberta, o narrador utiliza uma expressão (“*there you were*”) que, além de ser característica do modo coloquial, compartilha a perspectiva das garotas como se o leitor pudesse estar entre elas no mesmo instante em que se maravilhavam com o que lhes era desvendado. Em seguida, há uma aparente incorporação da reflexão de uma das personagens no momento em que ela se dá, o que é sugerido pelo maior número de exclamações e interrogações entrecortando o discurso, concluindo-se com a imagem terna – e poética – de Deus e um anjo velando as casas e os seus habitantes em meio à calmaria noturna:

*[...] there you were, gazing at one and the same moment into the drawing-room and dining-room, the kitchen and two bedrooms. That is the way for a house to open! Why don't all houses open like that? How much more exciting than peering through the slit of a door into a mean little hall with a hat-stand and two umbrellas! That is – isn't it? – what you long to know about a house when you put your hand on the knocker. Perhaps it is the way God opens houses at the dead of night when He is taking a quiet turn with an angel...*¹¹³

Por mais corriqueiro e desmesurado que possa parecer a olhos adultos, a reação das garotas ao se depararem com tamanha beleza do brinquedo as aproxima da experiência do sublime, pois tem a mesma ambivalência gerada pela grandiosidade que infunde pavor e atrai ao mesmo tempo. Tanto é que a exclamação com que se inicia o parágrafo poder ser interpretada como uma interjeição de alegria ou de admiração, mas também como uma demonstração de espanto ou um

111 *Ibid.*, p. 319. Tradução minha: “E talvez o cheiro de tinta teria saído quando chegasse a hora de trazê-la para dentro. **Pois, realmente**, o cheiro de tinta vindo daquela casa de bonecas (**'Gentil da parte da velha Sra. Hay, é claro; muito gentil e generoso!'**) – mas o cheiro de tinta era suficiente para que alguém ficasse seriamente doente, na opinião da tia Beryl. Mesmo antes da embalagem ser retirada. **E quando foi...**”

112 *Ibid.*, p. 319. Tradução minha: “**Mas que perfeita, que casinha mais perfeita!** Quem poderia se importar com o cheiro? Era parte da alegria, parte da novidade. **'Abra rapidamente, alguém!'**”

113 *Ibid.*, p. 319. Tradução minha: “**ali estava você**, olhando fixa e simultaneamente a sala de estar, a sala de jantar, a cozinha e dois quartos. Assim que uma casa deveria se abrir! Por que todas as casas não se abriam desse jeito Como seria mais emocionante do que espreitar pela fresta de uma porta um corredorzinho sem graça com um chapeleira e dois guarda-chuvas! É isso – **não é?** – que **você** deseja saber sobre uma casa quando põe **sua** mão na maçaneta. Talvez seja o jeito que Deus abre as casa na calada da noite quando Ele está dando uma volta silenciosa com um anjo...”

gemido: “**‘Oh-oh!’** *The Burnell children sounded as though they were in despair. It was too marvellous; it was too much for them. They had never seen anything like it in their lives*”¹¹⁴.

Segue então uma descrição dos detalhes que tornam a casa de bonecas tão bela e há uma insistência do narrador em mostrar que, por menores que sejam, cada um deles é *verdadeiro*, ou seja, eles não são meras imitações dos objetos de uma casa real, mas transcendem a função de um brinquedo e se tornam eles mesmos objetos reais. O fato de serem feitos em menor escala, em vez de desvalorizá-los, parece deixar as garotas ainda mais perplexas com a sua delicadeza quase que impalpável. A lamparina que tanto atrai a atenção de Kezia, a primeira das filhas a ser nomeada, é o ápice dessa beleza capaz de conferir vida própria a tais objetos inanimados:

*But what Kezia like more than anything, what she liked frightfully, was the lamp. It stood in the middle of the dining-room table, an exquisite little amber lamp with a white globe. It was even filled all ready for lighting, though, of course, you couldn't light it. But there was something inside that looked like oil, and that moved when you shook it.*¹¹⁵

A admiração de Kezia pela lamparina é especificada no último parágrafo da seção, que, novamente em função do tom e da escolha vocabular alusivas ao linguajar infantil, praticamente funde os seus pensamentos com o discurso do narrador:

*The father and mother dolls, who sprawled very stiff as though they had fainted in the drawing-room, and their two little children asleep upstairs, were really too big for the doll's house. They didn't look as though they belonged. But the lamp was perfect. It seemed to smile to Kezia, to say, 'I live here.' The lamp was real.*¹¹⁶

Em outras palavras, a lamparina é dotada de uma perfeição no sentido propriamente etimológico, pois a beleza de cada um daqueles objetos minuciosamente ornados se *perfaz* nela e ela os integra em um todo harmônico. Justamente por destoarem desse todo, Kezia acabou negligenciando as bonecas – que geralmente são o centro da atenção de qualquer criança e responsáveis por darem sentido a uma casa de bonecas – e inconscientemente optou por uma fruição estética da beleza do brinquedo.

Uma outra faceta da imagem da casa de bonecas pode ser depreendida já no primeiro parágrafo da segunda seção, na qual há um avançamento temporal e uma brusca mudança de cena

114 *Ibid.*, pp. 319-320. Tradução minha: “**‘Ó – ó!’** As crianças da família Burnell soavam como se estivessem em **desespero. Era muito maravilhoso; era até demais para elas.** Elas nunca tinham visto nada como aquilo em suas vidas.”

115 *Ibid.*, p. 320. Tradução minha: “Mas o que Kezia gosto mais do que qualquer outra coisa, **o que ela gostou formidavelmente**, foi da lamparina. Ela ficava no meio da mesa da sala de jantar, uma lamparina âmbar com um globo branco. Já estava até cheia pronta para ser acesa, **apesar de que, claro, você não tinha como acendê-la.** Mas tinha algo dentro que parecia óleo e que movia quando você a chacoalhava.”

116 *Ibid.*, p. 320. Tradução minha: “Os bonecos do pai e da mãe, que ficavam caídos duros como se tivessem desmaiado na sala de estar, e as duas filhas dormindo no andar de cima eram realmente grandes demais para a casa de bonecas. Não parecia que elas pertenciam lá. **Mas a lamparina era perfeita.** Parecia que ela sorria para Kezia para dizer, 'Eu vivo aqui.' **A lamparina era real.**”

que obrigam o narrador a tomar uma maior distância dos acontecimentos e a relatá-los à maneira de um sumário: “*The Burnell children could hardly walk to school fast enough the next morning. They burned to tell everybody, to describe, to – well – to boast about their doll's house before the school-bell rang*”¹¹⁷. O próprio narrador hesita antes de revelar o verdadeiro motivo que impelia as garotas a se apressarem tanto para chegar à escola: o desejo de se vangloriar do seu novo brinquedo. A filha primogênita, Isabel, descrita como “mandona” (“*Isabel was bossy, but she was always right, and Lottie and Kezia knew too well the powers that went with being eldest*”¹¹⁸) se destaca nesse quesito e faz uso de seus privilégios para ser a responsável por divulgar a notícia e escolher quais das colegas seriam as primeiras a comprová-la com os seus próprios olhos:

*For it had been arranged that while the doll's house stood in the courtyard they might ask the girls at school, two at a time, to come and look. Not to stay to tea, of course, or to come traipsing through the house. But just to stand quietly in the courtyard while Isabel pointed out the beauties, and Lottie and Kezia looked pleased...*¹¹⁹

Ou seja, a ostentação por trás da euforia das três garotas também está presente – e em maior grau – em sua mãe, que incentiva a exibição da suntuosa casa de bonecas às demais crianças da vizinhança, contanto que elas se contentem em admirar passivamente essa encenação da mais perfeita felicidade familiar e não causem maiores inconveniências à rotina da família Burnell.

Não tendo chegado à escola a tempo de contar a novidade antes do início das aulas, Isabel começa a espalhar às colegas que tem algo para lhes contar durante o recreio. Quando elas são finalmente liberadas, cria-se um verdadeiro alvoroço em torno de Isabel, que aparentemente satisfaz seu desejo de atrair toda a atenção para si: “*The girls of her class nearly fought to put their arms round her, to walk away with her, to beam flatteringly, to be her special friend. She held quite a court under the huge pine trees at the side of the playground*”¹²⁰. As únicas garotas que ficavam em torno dessa “corte” sem jamais fazer parte dela eram as irmãs Kelvey, pois, segundo o narrador: “*They knew better than to come anywhere near the Burnells*”¹²¹.

A partir de então, percebe-se que a casa de bonecas também atua como um microcosmo do contexto social em que está inserida toda a família Burnell e que a movimentação das garotas em

117 *Ibid.*, p. 320. Tradução minha: “As crianças da família Burnell mal conseguiam andar para a escola rápido o suficiente na manhã seguinte. Elas estavam morrendo de vontade de contar para todos, de descrever, **de – bem – de ostentar a sua casa de bonecas** antes que o sino da escola tocasse.”

118 *Ibid.*, p. 320. Tradução minha: “Isabel era mandona, mas estava sempre certa, e Lottie e Kezia sabiam muito bem os poderes que vinham com o fato de ser a mais velha.”

119 *Ibid.*, p. 320. Tradução minha: “Pois estava combinado que enquanto a casa de bonecas ficasse no pátio elas podiam convidar as garotas da escola, duas de cada vez, para vir e ver. **Não para ficar para o chá da tarde, é claro, nem para perambular pela casa. Mas só para ficar silenciosamente no pátio enquanto Isabel lhes mostrava as belezas e Lottie e Kezia parecessem contentes.**”

120 *Ibid.*, p. 321. Tradução minha: “As meninas de sua classe quase brigaram para colocar os braços ao redor dela, sair andando com ela, radiar lisonjeiramente, **para ser a sua amiga especial**. Ela tinha uma corte e tanto sob os enormes pinheiros ao lado do parquinho.”

121 *Ibid.*, p. 321. Tradução minha: “Elas sabiam bem que não podiam nem se aproximar das garotas Burnell.”

torno dela – seja agradando a Isabel para estabelecer uma relação de troca de favores ou excluindo as irmãs Kelvey e até mesmo agredindo-as verbalmente – reflete os modos como os próprios adultos ao seu redor se relacionam, como já pode ser observado pela vontade da Sra. Burnell de transformar o novo brinquedo de suas filhas numa vitrine das supostas felicidade e prosperidade de sua família.

Para explicar a razão pela qual as filhas das famílias “respeitáveis” dos arredores jamais se misturavam com garotas como as irmãs Kelvey, o narrador se distancia ainda mais da ação principal e acaba incorporando ironicamente o discurso sectário de tais famílias. Como o subúrbio em que viviam tinha apenas uma escola, não havia outra opção para os pais senão matricular suas filhas numa instituição que reunia crianças das mais variadas classes sociais. Para contornar uma situação a eles inconcebível e salvaguardar o que pudessem da “boa-formação” de suas filhas, algumas medidas tinham de ser tomadas: *“But the line had to be drawn somewhere. It was drawn at the Kelveys. Many of the children, including the Burnells, were not allowed even to speak to them”*¹²². As tentativas de anular a própria existência das duas irmãs passam, a partir deste ponto, a ser justificadas sob a ótica das convenções sociais, que levavam até mesmo as professoras a rebaixá-las, e são explicitadas num parágrafo que ecoa os boatos e julgamentos maldosos correntes:

*They were the daughters of a spry, hardworking little washerwoman, who went about from house to house by the day. This was awful enough. But where was Mr Kelvey? Nobody knew for certain. But everybody said he was in prison. So they were the daughters of a washerwoman and a gaolbird. Very nice company for other people's children! And they looked it. Why Mrs Kelvey made them so conspicuous was hard to understand. The truth was they were dressed in 'bits' given to her by the people for whom she worked. Lil, for instance, who was a stout, plain child, with big freckles, came to school in a dress made from a green art-serge table-cloth of the Burnells', with red plush sleeves from the Logans' curtains. Her hat, perched on top of her high forehead, was a grown-up woman's hat, once the property of Miss Lecky, the postmistress. It was turned back and trimmed with a large scarlet quill. What a little guy she looked! It was impossible not to laugh.*¹²³

Ao descrever a irmã mais nova, no entanto, o narrador demonstra sua simpatia já pela maneira como sempre se refere a ela: “nossa” Else (“*our Else*”). Talvez por causa da sua exclusão de quase todo contato social, Else, não menciona sequer uma palavra, nem sorri, o que lhe confere

122 *Ibid.*, p. 321. Tradução minha: “Mas a linha tinha que ser traçada em algum lugar. Ela foi traçada nas meninas Kelvey. Muitas das crianças, inclusive as da família Burnell, não eram permitidas nem a falar com elas.”

123 *Ibid.*, p. 321. Tradução minha: “Elas eram as filhas de uma lavadeirinha imparável que trabalhava duro indo de casa em casa todos os dias. **Isso era terrível o bastante. Mas onde estava o Sr. Kelvey? Ninguém sabia ao certo. Mas todos diziam que ele estava na cadeia. Então elas eram filhas de uma lavadeira e de um presidiário. Que ótima companhia para os filhos dos outros!** E dava para ver. Por que a Sra. Kelvey as deixava tão conspícuas era difícil de entender. A verdade era que elas eram vestidas em retalhos que lhe eram dados pelas pessoas para as quais ela trabalhava. Lil, por exemplo, que era uma criança corpulenta e insossa com pintas grandes, vinha à escola num vestido feito com a toalha de mesa de sarja verde da família Burnell, com mangas de pelúcia vermelha das cortinas da família Logan. Seu chapéu, empoleirado em cima de sua testa alta, era o chapéu de uma mulher adulta, que uma vez for a propriedade da senhorita Lecky, a chefe dos correios. Ele era virado para trás e arranjado com uma pena escarlate. **Que figura ela era! Era impossível de não rir.**”

um ar absorto digno de sua comparação com uma pequena coruja branca. A única forma de comunicação entre as irmãs se dava por meio de puxões na saia de Lil, que, ainda assim, eram perfeitamente compreendidos:

*But whatever our Else wore would have looked strange. She was a tiny wishbone of a child, with cropped hair and enormous solemn eyes – a little white owl. Nobody had ever seen her smile she scarcely ever spoke. She went through life holding on to Lil, with a piece of Lil's skirt screwed up in her hand. Where Lil went our Else followed. In the playground, on the road going to and from school, there was Lil marching in front and our Else holding on behind. Only when she wanted anything, or when she was out of breath, our Else gave Lil a tug, a twitch, and Lil stopped and turned round. The Kelveys never failed to understand each other.*¹²⁴

Após esse breve excursus narrativo, o leitor é transportado de volta ao pátio da escola, onde Isabel descreve orgulhosamente sua nova casa de bonecas. Apesar de não poderem impedir que as irmãs Kelvey ouçam a convesa, as garotas constantemente tentam afastá-las, fazendo com que Lil apenas sorria para tentar disfarçar seu embaraço, enquanto Else se mantém impassiva, reações que se repetem com frequência e acabam desempenhando uma função importante na caracterização dessas personagens: *“When the little girls turned round and sneered, Lil, as usual gave her silly shamefaced smile, but our Else only looked”*¹²⁵.

Sentindo-se injustiçada pelo esquecimento da irmã, Kezia lhe pede para descrever sua adorada lamparina e, mesmo assim, permanece insatisfeita com o descaso de Isabel e das colegas em relação ao que ela julgava ser o ponto alto da casa de bonecas: *“‘The lamp's best of all,’ cried Kezia. She thought Isabel wasn't making half enough of the little lamp. But nobody paid any attention”*¹²⁶. Enquanto isso, Isabel escolhe quais colegas seriam as primeiras a visitá-las e a seção termina com mais uma descrição que demonstra como as relações entre as crianças refletem os interesses individualistas e as convenções pelos quais se pautam os adultos:

But when the others knew they were all to have a chance, they couldn't be nice enough to Isabel. One by one they put their arms round Isabel's waist and walked her off. They had something to whisper to her, a secret. 'Isabel's my friend.'

*Only the little Kelveys moved away forgotten; there was nothing more for them to hear.*¹²⁷

124 *Ibid.*, pp. 321-322. Tradução minha: “Mas qualquer coisa que nossa Else vestivesse teria ficado estranho. Ela era um toquinho de criança com cabelo curto e enormes olhos solenes – **uma corujinha branca. Ninguém jamais a tinha visto sorrir e ela quase nunca falava.** Ela atravessava a vida segurando Lil, com um pedaço da saia de Lil amarrado em sua mão. Onde quer que Lil fosse, nossa Else a seguia. No parquinho, na estrada indo e voltando da escola, lá estava a nossa Else segurando-a atrás. Apenas quando ela queria alguma coisa ou perdia o fôlego, nossa Else dava uma beliscada, e Lil parava e se voltava para trás. **As garotas Kelvey nunca deixavam de se entender.**”

125 *Ibid.*, p. 322. Tradução minha: “Quando as garotinhas se voltavam para trás e zombavam dela, Lil, como de costume, dava o seu sorriso envergonhado, mas nossa Else apenas olhava.”

126 *Ibid.*, p. 322. Tradução minha: “‘A lamparina é o melhor de tudo,’ gritou Kezia. Ela achava que Isabel não estava dando a mínima para a pequena lamparina. Mas ninguém deu atenção nenhuma.”

127 *Ibid.*, p. 322. Tradução minha: “Mas quando as outras souberam que todas teriam vez, elas não podiam ser gentis demais com Isabel. Uma por uma elas punham seus braços em volta da cintura de Isabel e saíam andando com ela. Elas tinham algo para sussurrar para ela, um segredo, **'Isabel é minha amiga.'**”

A terceira seção é a mais breve de todo o conto e, ao mesmo tempo, é responsável por abordar um intervalo de vários dias, ao passo que as demais seções se atêm aos poucos minutos que duram os acontecimentos centrais do enredo. Para transmitir a noção da rápida passagem do tempo, um paralelo é estabelecido com a fama da casa de bonecas crescendo e o narrador faz como que um apanhado dos ecos dessas falas se espalhando de boca em boca e percorrendo toda a vizinhança: *“Days passed, and as more children saw the doll's house, the fame of it spread. It became the one subject, the rage. The one question was, 'Have you seen the Burnells' doll's house?' 'Oh, ain't it lovely!' 'Haven't you seen it? Oh, I say!’”*¹²⁸.

Apesar de a passagem do tempo ter trazido certas mudanças, a exclusão e a solidão das irmãs Kelvey continuam as mesmas, como confirma a descrição do parágrafo seguinte, e tudo a que elas tinham direito era apenas capturar as sobras que chegavam até os seus ouvidos durante os recreios escolares.

Em seguida, o narrador insere um diálogo entre Kezia e sua mãe sem qualquer transição prévia ou especificação de quando e como ele ocorreu. No entanto, apenas a partir das falas das personagens, é possível criar uma imagem clara de Kezia correndo para dentro de casa e ouvindo como única resposta ao seu pedido de convidar as irmãs Kelvey a expressão *“run away”*, que intensifica ainda mais a sensação de dinamismo que perpassa toda a seção:

'Mother,' said Kezia, 'can't I ask the Kelveys just once?'
'Certainly not, Kezia.'
'But why not?'
*'Run away, Kezia; you know quite well why not.'*¹²⁹

Além disso, o diálogo demonstra uma singularidade da personalidade de Kezia, que questiona a conduta generalizada e demonstra ter um interesse – senão compaixão – pela figura desoladora das irmãs Kelvey. Tendo isso em mente, é interessante ressaltar que o nome da protagonista remete a uma personagem bíblica – Keziah, segunda filha nascida de Jó após sua provação por Deus – que também é tida como representação da *igualdade feminina*, pois recebeu parte da herança de seu pai assim como as suas demais irmãs, sendo que apenas os homens tinham tal direito no período do relato.

Apenas as pequenas Kelvey se distanciavam esquecidas, não havia mais nada para elas ouvirem.”

128 *Ibid.*, p. 322. Tradução minha: “Dias se passaram e, à medida que mais crianças viam a casa de bonecas, sua fama se espalhava. Ela se tornou o único assunto, a sensação. A principal pergunta era, 'Você viu a casa de bonecas das meninas Burnell?' 'Ó, não é uma doçura!' 'Você ainda não viu' 'Ó, que coisa!’”

129 *Ibid.*, p. 323. Tradução minha: “‘Mãe,’ disse Kezia, ‘eu não posso convidar as Kelvey só uma vez?’

‘Claro que não, Kezia.’

‘Mas por que não?’

‘Saia daqui, Kezia; você sabe muito bem por que não.’”

A imagem da casa de bonecas enquanto microcosmo da sociedade adulta reaparece com toda pungência no início da última seção. Quando todas as crianças já haviam visto a casa de bonecas – exceto as Lil e Else Kelvey, naturalmente – o principal assunto da conversa durante os recreios se torna um tanto obsoleto e, para reavivá-lo, todas as atenções se voltam, como que instintivamente, às vulneráveis irmãs: *“The children stood together under the pine trees, and suddenly, as they looked at the Kelveys eating out of their paper, always by themselves, always listening, **they wanted to be horrid to them**”*¹³⁰.

Curiosamente, as garotas a começarem e a incentivarem as ridicularizações são a “mandona” e orgulhosa Isabel e justamente suas duas primeiras amigas convidadas para ver a casa de bonecas, Emmie Cole e Lena Logan. O fato de as crianças estarem apenas reencenando as atitudes de seus familiares adultos se torna mais evidente quando as três garotas demonstram o seu repúdio à ideia de que Lil Kelvey seria uma serviçal quando crescesse: *“Emmie swallowed in a very meaning way and nodded to Isabel **as she'd seen her mother do on those occasions**”*¹³¹. Percebe-se também uma insistência por parte do narrador em citar tanto o nome quanto o sobrenome de cada uma das garotas, o que pode ser entendido como uma forma de apontar e contrastar suas origens – algo de extrema importância, principalmente no contexto de uma cidade pequena – e as heranças, financeira mas também comportamental, recebidas de suas respectivas famílias.

Lena Logan, cobiçando atrair toda a atenção para si (*“Suddenly she gave a little squeal and danced in front of the other girls. 'Watch! Watch me! Watch me now!' said Lena. And sliding, gliding, dragging one foot, giggling behind her hand, Lena went over to the Kelveys”*¹³²), leva as provocações às últimas consequências e decide tirar a questão a limpo com a própria Lil, imaginando que ela se incomodaria profundamente com a pergunta. Porém, Lil reage da mesma forma de sempre, com o seu sorriso desajeitado, inconscientemente frustrando os desejos de Lena: *“Dead silence. But instead of answering, Lil only gave her silly, shame-faced smile. She didn't seem to mind the question at all. **What a sell for Lena!** The girls began to titter”*¹³³.

Irada com a futilidade de sua empreitada, Lena recorre a uma mais estratégia mais certa e berra, a todas que ainda não conheciam as especulações que corriam pela vizinhança, que o pai das

130 *Ibid.*, p. 323. Tradução minha: “As crianças estavam juntas sob os pinheiros e, de repente, quando elas olharam para as garotas Kelvey comendo de seus papéis, sempre a sós, sempre ouvindo, **elas quiseram ser terríveis com elas.**”

131 *Ibid.*, p. 323. Tradução minha: “Emmie engoliu de um jeito bem significativo. E acenou com a cabeça **como ela tinha visto sua mãe fazer naquelas ocasiões.**”

132 *Ibid.*, p. 323. Tradução minha: “De repente ela deu um gritinho e dançou na frente das outras garotas. 'Olhem! Olhem para mim! Olhem para mim agora!' disse Lena. E deslizando, pairando, arrastando o pé, rindo por trás de sua mão, Lena foi até as garotas Kelvey.”

133 *Ibid.*, p. 323. Tradução minha: “Silêncio mortal. Mas em vez de responder, Lil apenas deu seu sorriso tolo e envergonhado. Parecia que não se importava nem um pouco com a pergunta. **Que situação para Lena!** As garotas começaram a murmurar.”

duas irmãs era um carcerário, como se, mesmo que verdadeiro, elas tivessem alguma culpa nisso. Em seguida, o narrador se aproxima da perspectiva das garotas para descrever sua efervescência, ressaltando a massificação de suas reações e o sadismo que as eletrizava:

*This was such a marvellous thing to have said that **the little girls rushed away in a body, deeply, deeply excited, wild with joy.** Someone found a long rope, and they began skipping. And never did they skip so high, run in and out so fast, or do such daring things as on that morning.*¹³⁴

Não resta dúvida, após a análise desse trecho, de que a abordagem de um tema infantil neste conto é desprovida de quaisquer idealização e sentimentalismo nostálgico, baseando-se numa representação séria e crítica que, se por um lado não subestima as crianças ao tratá-las de forma condescendente, por outro, aponta as suas falhas e incoerências com a mesma contundência que o faria com um adulto.

Naquela mesma tarde, a família Burnell estava prestes a receber visitas e Kezia demonstra mais uma vez a sua relutância em aceitar os preceitos sociais considerados adequados por sua família. Ao contrário de suas irmãs, ela não gostava de receber visitas, provavelmente em função da maior formalidade exigida ao recebê-las, e foge para brincar no quintal em vez de se vestir apropriadamente para a ocasião. O termo “*thieved out*” empregado pelo narrador reforça ainda mais a noção de subversão presente em suas atitudes, pois deriva do verbo “roubar” e alude inevitavelmente ao contexto do crime: “*Isabel and Lottie, who liked visitors, went upstairs to change their pinafores. But Kezia **thieved out** at the back*”¹³⁵.

Enquanto Kezia brinca no quintal, o narrador adota integralmente o seu ponto de vista, passando a revelar gradualmente o que ela conseguia distinguir, como se a ação estivesse se desenrolando no mesmo instante da escrita e também ele não tivesse conhecimento dos acontecimentos posteriores, como pode ser observado pelo uso dos dêiticos “*now*” e “*presently*”:

*Nobody was about; she began to swing on the swing on the big white gates of the courtyard. **Presently**, looking along the road, she saw two little dots. They grew bigger; they were coming towards her. **Now** she could see that one was in front and one close behind. **Now** she could see that they were the Kelveys.*¹³⁶

A primeira reação de Kezia ao reconhecer as duas irmãs foi a de fugir, o que certamente diz

134 *Ibid.*, p. 323. Tradução minha: “Era algo tão maravilhoso de se ter dito que **as garotinhas saíram correndo em um só corpo profunda, profundamente excitadas, selvagens de tanta alegria.** Alguém encontrou uma corda longa e começou a pular. **E nunca elas tinham pulado tão alto, corrido para lá e para cá tão rápido, nem feito coisas tão audaciosas como naquela manhã.**”

135 *Ibid.*, p. 323. Tradução minha: “Isabel e Lottie, que gostavam de visitas, subiram para trocar seus bibes. Mas Kezia escapuliu pelos fundos.”

136 *Ibid.*, pp. 323-324. Tradução minha: “Ninguém estava por ali; ela começou a balançar no balanço nos grandes portões brancos do pátio. **Naquele momento**, olhando pela estrada, ela viu dois pontinhos. Eles cresceram, eles estavam vindo em sua direção. **Agora** ela podia ver que um estava na frente e o outro logo atrás. **Agora** ela podia ver que eram as garotas Kelvey.”

muito sobre o condicionamento imposto tanto pela família quanto por suas colegas, no entanto, após um momento de hesitação, ela decide voltar atrás e cumprimentá-las. Desacostumadas a receberem qualquer tipo de atenção sem serem agredidas, as irmãs ficam paralisadas e respondem instintivamente: *“They were so astounded that they stopped. Lil gave her silly smile. Our Else stared”*¹³⁷. Kezia então oferece mostrar-lhes a famosa casa de bonecas, a sua própria postura (*“and she dragged one toe on the ground”*¹³⁸) reflete a tensão e a inquietação do momento. Ao justificar por que rejeitou o convite imediatamente, Lil demonstra ter consciência do estigma que as persegue, revelando, ao mesmo tempo, a baixa escolarização de sua família ao empregar uma construção gramaticalmente incorreta: *“Your ma told our ma you wasn’t to speak to us”*¹³⁹. Mesmo com a insistência de Kezia, Lil reforça cada vez mais seu desejo não ultrapassar aquela fronteira que lhe parecia tão clara. Até que, de repente, ela sente Else se manifestando como de costume e não é capaz de negar-lhe a oportunidade única de ver com os próprios olhos tudo o que elas haviam fabulado apenas com o que conseguiam ouvir das conversas durante os recreios:

*Our Else was looking at her with big, imploring eyes; she was frowning; she wanted to go. For a moment Lil looked at our Else very doubtfully. But then our Else twitched her skirt again. She started forward. Kezia led the way. Like two little stray cats they followed across the courtyard where the doll’s house stood.*¹⁴⁰

A insegurança e o estranhamento sentidos pelas irmãs Kelvey ao seguirem Kezia clandestinamente pelo quintal da família Burnell são transmitidos pela imagem das gatas vira-latas com uma clareza e concisão que seriam inatingíveis pela mais minuciosa das descrições. Quando elas finalmente avistam a casa de bonecas, ambas ficam paralisadas; apenas a respiração ofegante de Lil e a total petrificação de Else indicam que, também para elas, tratava-se de algo entre o encantamento e o desespero, como ocorrera com as irmãs Burnell.

No mesmo instante em que Kezia estava prestes a lhes mostrar sua querida lamparina, as garotas são brutalmente interrompidas pela tia Beryl, a ponto de o próprio narrador parecer surpreso: *“Oh, what a start they gave!”*¹⁴¹. O enredo, que havia atingido seu ponto máximo é subitamente invertido e as irmãs Kelvey voltam a ser tratadas como de praxe, sendo afujentadas como se fossem animais (*“And she stepped into the yard and shooed them out as if they were*

137 *Ibid.*, p. 324. Tradução minha: “Elas estavam tão aturdidas que pararam. Lil deu seu sorriso tolo. Nossa Else olhou fixamente.”

138 *Ibid.*, p. 324. Tradução minha: “e ela arrastou um dedo do pé no chão”

139 *Ibid.*, p. 324. Tradução minha: “sua mãe disse pra nossa mãe que **vocês não devia de falar com a gente**”

140 *Ibid.*, p. 324. Tradução minha: “Nossa Else estava olhando com seus grandes olhos suplicantes; ela estava franzindo; ela queria ir. Por um momento Lil olhou para nossa Else muito duvidosamente. Mas então nossa Else puxou sua saia de novo. Ela avançou para frente. Kezia mostrou o caminho. **Como duas gatas vira-latas** elas a seguiram pelo pátio até onde estava a casa de bonecas.”

141 *Ibid.*, p. 324. Tradução minha: “Ó, que susto elas levaram!”

chickens”¹⁴²). É interessante ressaltar que mesmo enquanto tentavam fugir desesperadamente, cada uma das irmãs reage conforme as características de sua personalidade delineadas ao longo de todo conto: Lil, profundamente envergonhada, se recurva como a sua mãe, enquanto Else, apesar do susto, se mantém silenciosa e ainda, de certa forma, contemplativa: “*They did not need telling twice. Burning with shame, shrinking together, Lil huddling along like her mother, our Else dazed, somehow they crossed the big courtyard and squeezed through the white gate*”¹⁴³.

Após descrever as manifestações furiosas de tia Beryl, o narrador, que até então tinha se aproximado da ação principal a ponto de compartilhar a perspectiva de Kezia, inicia um processo de distanciamento para justificar as atitudes de tia Beryl a partir do seu próprio discurso:

*The afternoon had been awful. A letter had come from Willie Brent, a terrifying, threatening letter, saying if she did not meet him that evening in Puman's Bush, he'd come to the front door and ask the reason why! But now that she had frightened those little rats of Kelveys and given Kezia a good scolding, her heart felt lighter. That ghastly pressure was gone. She went back to the house humming.*¹⁴⁴

Além de demonstrar que a sua principal preocupação era manter as aparências de uma família respeitável, mesmo que ela mantivesse relações acobertadas com um amante, o trecho citado retoma o sadismo presente na cena em que as crianças se voltam contra as irmãs Kelvey durante o recreio escolar, sugerindo que a sociedade como um todo se baseia num círculo vicioso no qual as injustiças são sucessivamente transferidas a pessoas cada vez mais vulneráveis: o amante de tia Beryl a ameaça pois se sente no direito de exigir sua presença ao seu bel-prazer; ela, que além de ciosa do prestígio familiar, enfrentaria um enorme preconceito se suas relações com um homem com quem não era casada viessem à luz, usa Kezia e as irmãs Kelvey como bodes expiatórios. Consequentemente, supõe-se que os familiares das colegas de turma de Kezia tenham agido de forma semelhante com suas filhas ao serem ultrajadas por seus superiores e estas, por sua vez, tenham extravasado suas dores contidas nas duas irmãs.

Distanciando-se ainda mais da casa da família Burnell, o narrador alcança as irmãs ainda se recuperando do choque e apresenta a singela imagem de Else apoiando-se em Lil e, desta vez, acariciando a mesma saia que ela nunca soltara. Seja em função de sua perspectiva já distanciada ou da incapacidade de perscrutar plenamente uma alteridade muito distinta de si, o narrador se

142 *Ibid.*, p. 325. Tradução minha: “E ela entrou no quintal e as espantou como se elas fossem galinhas”

143 *Ibid.*, p. 325. Tradução minha: “Elas não precisavam ser ordenadas duas vezes. Ardendo de vergonha, encolhendo-se juntas, Lil capengando como sua mãe, nossa Else atordoada, de alguma forma elas atravessaram o grande pátio e se espremeram pelo protão branco.”

144 *Ibid.*, p. 325. Tradução minha: “A tarde tinha sido péssima. Uma carta de Willie Brent tinha chegado, uma carta assustadora, ameaçadora, dizendo que se ela não o encontrasse naquela noite no bosque de Puman, ele viria até a porta da frente e perguntaria a razão! Mas agora que ela tinha assustado aqueles ratinhos das Kelvey e tinha dado uma bela bronca em Kezia, seu coração parecia mais leve. Aquela pressão medonha tinha desaparecido. Ela voltou para casa cantarolando.”

demonstra incapaz de ler seus pensamentos: “*What were their thoughts? Presently our Else nudged up close to her sister. But now she had forgotten the cross lady. She put out a finger and stroke her sister's quill; she smiled her rare smile*”¹⁴⁵.

Else, que até então estava sempre impassiva, demonstra o seu “sorriso raro”, porém verdadeiro – ao contrário do sorriso desajeitado de Lil, que era como uma defesa instintiva para camuflar o seu profundo incômodo e sua sensação de inferioridade em relação às demais garotas– e sussurra suas únicas palavras em todo o conto: “*I seen the little lamp*”¹⁴⁶.

Enquanto Kezia se sentia incompreendida pelo fato de Isabel e suas colegas de classe não admirarem devidamente a pequena lamparina da casa de bonecas, Else foi a única a compartilhar sua experiência, apesar de não ter sequer tido a oportunidade de demonstrar sua empatia. Além disso, por mais precária que fosse a comunicação entre as irmãs Kelvey, não existiam tais incompreensões entre elas (“*The Kelveys never failed to understand each other*” como o narrador já havia mencionado) e foi justamente esse mútuo entendimento que fez com que Lil enfrentasse seus medos e possibilitasse o raro sorriso de sua irmã.

No entanto, o tênue brilho dessa epifania, como se emanasse daquela pequena lamparina, é rapidamente ofuscado pelas sombras em que viviam as duas irmãs e ambas retornam ao seu silêncio habitual. Se ele será mantido no interior de cada uma delas e o que de fato foi capaz de iluminar são questões deixadas em suspenso para o leitor.

Os elementos líricos que permeiam o conto se manifestam de diversas maneiras, como foi apontado ao longo da análise, mas principalmente no emprego de imagens e dos símbolos da casa de bonecas e da lamparina, que condensam sensações e significados jamais explanados pelo narrador; e nas próprias tentativas de penetração nas camadas mais profundas da intimidade das personagens, tendo como consequência os movimentos de aproximação e distanciamento do narrador para adequar sua perspectiva e até mesmo seu discurso aos das personagens. Porém, deve-se ressaltar que não são tais elementos que determinam o lirismo do conto, pelo contrário, eles são consequências da *atitude* poética já no seu recorte temático e na perspectiva selecionada pela autora. Ou seja, as imagens, os símbolos e a sondagem das personagens e das relações intersubjetivas que se estabelecem são exigidos pelo acontecimento em torno do qual o conto se desdobra, que, por aparentar ser simples demais para ser narrado, obriga a autora a eliminar tudo aquilo que não participe da realidade imediata das personagens e a configurá-lo de maneira breve,

145 *Ibid.*, p. 325. Tradução minha: “Quais eram os seus pensamentos No momento, nossa Else se aninhou perto de sua irmã. Mas agora ela já tinha se esquecido da mulher brava. Ela esticou um dedo e acariciou a pena da irmã; **ela sorriu o seu sorriso raro.**”

146 *Ibid.*, p. 325. Tradução minha: “Eu vi a lampadinha.”

condensada e um tanto opaca. Assim, pode-se dizer que a forma do conto acaba mimetizando as principais características da epifania para poder transmiti-la de maneira eficaz e atingir a sensibilidade dos leitores, até porque o acontecimento narrado sequer comportaria procedimentos tipicamente romanescos, tais como digressões explicativas, análises psicológicas e explicitações das relações de causalidade do enredo.

4. CONTOS ATMOSFÉRICOS

4.1 “*Feuille d'Album*”

*In the course of time he successfully carved an
amazingly skilful
statue in ivory, white as snow, an image of perfect
feminine beauty – and fell in love with his own creation.*

– Ovid, *Metamorphoses* (X. 247-249)

Apesar de raramente constar nas coletâneas das obras mais célebres de Katherine Mansfield, o conto *Feuille d'Album* – publicado originalmente na revista *The New Age* em 1917 e compilado no livro *Bliss and other stories* em 1920 – ilustra de maneira paradigmática as técnicas que passaram a ser associadas à escrita impressionista por boa parte da crítica da autora. Compõe, além disso, um filão menos conhecido de sua obra, pois, em vez de tematizar determinado instante epifânico, aborda a intimidade do protagonista através de descrições sensoriais que refletem o modo como ele apreende a atmosfera dos ambientes em que se encontra.

Reforçando ainda mais as alusões ao impressionismo e às artes visuais, o conto se inicia com uma tentativa do narrador de fornecer um verdadeiro retrato que, como toda obra-prima do gênero, busca capturar a alma do jovem pintor em questão por meio da representação de suas características físicas. Para tanto, a narradora incorpora em sua descrição inicial os mais diversos comentários feitos por mulheres que ficaram intrigadas pela aura vulnerável e esquiva do rapaz, conferindo ao seu discurso o tom coloquial e entremeado próprio da boataria. A oração inicial parece retomar informações anteriores, como se estivesse inserida no contexto de uma conversa informal entre amigas que passa a ser casualmente ouvida pelo leitor:

*He really was an impossible person. Too shy altogether. With absolutely nothing to say for himself. And such a weight. [...] The strange thing was that at first sight he looked most interesting. Everybody agreed about that. You would drift into the café one evening and there you would see, sitting in a corner, with a glass of coffee in front of him, a thin dark boy, wearing a blue jersey with a little grey flannel jacket buttoned over it. And somehow that blue jersey and the grey jacket with the sleeves that were too short gave him the air of a boy that has made up his mind to run away to sea. Who has run away, in fact, and will get up in a moment and sling a knotted handkerchief containing his nightshirt and his mother's picture on the end of a stick, and walk out into the night and be drowned... Stumble over the wharf edge on his way to the ship, even... 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 the 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...*¹⁴⁷

147 MANSFIELD, Katherine. “Feuille d'Album”. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 2006. p. 126. Tradução minha: “Ele realmente era uma pessoa impossível. Tímido demais por completo. Com absolutamente nada a dizer sobre si. E um estorvo [...] O estranho é que à primeira vista ele parecia bastante interessante. Todos concordavam com isso. Você acabava entrando num café numa noite e lá o veria, **sentado num canto, com uma xícara de café em sua frente, um garoto magro e sombrio, usando uma blusa azul com uma jaqueta de flanela cinza abotoada sobre ela.** E, de alguma forma, aquela blusa azul e a jaqueta cinza com mangas que eram curtas demais lhe davam o ar que decidiu fugir e se lançar ao mar. Que fugiu,

Em vez de descrever com as suas próprias palavras os diferentes modos como tais mulheres interpretaram o retraimento do jovem e buscaram despertar os seus sentimentos latentes, a narradora simplesmente transcreve as falas de cada uma delas sem particularizá-las de nenhuma forma, como se elas representassem as opiniões de um número maior de mulheres. Corroborando a declaração com que o conto se inicia (*“He really was an impossible person.”*), nenhuma das investidas surte efeito. Tanto o amor materno quanto o romântico e o libertino são incapazes de superar a sua timidez. Mesmo sendo pouco esclarecedoras, tais falas acabam fornecendo detalhes do protagonista, entre eles seu nome e ocupação, dando cor, por assim dizer, ao retrato feito pela narradora no parágrafo anterior.

Ao relatar a mudança de atitude das admiradoras após as suas frustrações, a narradora novamente adota um tom coloquial repleto de expressões típicas da oralidade, concluindo, inclusive, com uma pergunta fática que pressupõe que o leitor também seja um iniciado nos meios artísticos parisienses pelos quais circulam as demais personagens:

*After **heaven knows** how many more attempts – for the spirit of kindness dies very hard in women – they gave him up. Of course, they were still perfectly charming, and asked him to their shows, and spoke to him in the café but that was all. **When one is an artist one has no time simply for people who won't respond. Has one?***¹⁴⁸

A descrição da residência de Ian French segue o mesmo padrão do parágrafo introdutório e procura associar a atmosfera ao mesmo tempo melancólica e ativa do apartamento à imagem solitária do artista romântico que dedica sua vida exclusivamente à arte, como se aquele fosse uma extensão de sua interioridade. O próprio sobrenome, palavra inglesa que significa “francês”, contribui para criar essa aura romântica em torno do protagonista ao aludir à ebulição artística francesa principalmente no final do século XIX e na primeira metade do XX:

*He lived at the top of a tall mournful building overlooking the river. **One of those buildings that look so romantic on rainy nights and moonlight nights**, when the shutters are shut, and the heavy door, and the sign advertising 'a little apartment to let immediately' **gleams forlorn beyond words**. [...] Perched up in the air the studio had a wonderful view. The two big windows faced the water; he could see the boats and the barges swinging up and down, and the fringe of an island planted with tress, like a round bouquet. The side window looked across to another house, shabbier still and smaller, and down below there was a*

de fato, e vai se levantar em um momento e colocar na ponta de uma vara um lenço amarrado contendo a foto de sua mãe, e vai sair pela noite e se afogar... Até mesmo tropeçar na beira do cais a caminho do navio... **Ele tinha um cabelo preto bem curto, olhos cinzas com cílios longos, bochechas brancas e uma boca amuada como se ele estivesse decidido a não chorar... Como alguém poderia resistir a ele?** Ó, o coração se apertava ao se deparar com esta imagem. E, como se isso não fosse o bastante, tinha o seu truque de se enrubescer... Sempre que o garçom se aproximava dele, ele se ficava vermelho – podia ser até que ele tivesse fugido da cadeia e o garçom soubesse disso...”

148 *Ibid.*, p. 127. Tradução minha: “Depois de **Deus sabe** quantas outras tentativas – pois o espírito da bondade leva muito tempo para morer – elas desistiam dele. Claro, elas ainda eram perfeitamente encantadoras, e o convidavam para as suas apresentações, e falavam com ele no café, mas isso era tudo. **Quando se é um artista simplesmente não há tempo para pessoas que não reagem. Não é mesmo?**”

*flower market. You could see the tops of huge umbrellas, with frills of bright flowers escaping from them, booths covered with striped awning where they sold plants in boxes and clumps of wet gleaming palms in terra-cotta jars. Among the flowers the old women scuttled from side to side, like crabs. Really there was no need for him to go out. If he sat at the window until his white beard fell over the sill he still would have found something to draw...*¹⁴⁹

No parágrafo seguinte, a narradora deixa de lado os comentários bisbilhoteiros que rodeavam o jovem e se coloca não mais como uma mera interlocutora de tais conversas, mas como detentora de uma perspectiva privilegiada capaz de elucidar os supostos mistérios de Ian French. Dessa forma, pode-se dividir o conto em uma parte introdutória e descritiva, na qual prevalecem falas e pontos de vista variados e até mesmo contraditórios em relação ao protagonista, e outra parte propriamente narrativa em que a narradora faz uso de sua onisciência para desenvolver a ação central do conto. Também é interessante ressaltar como o parágrafo se inicia refutando das opiniões apresentadas até então e destacando a fusão entre vida e arte que norteia tanto o dia-a-dia do protagonista quanto a própria relação de Katherine Mansfield com a sua obra: *“How surprised those tender women would have been if they had managed to force the door. For he kept his studio as neat as a pin. Everything was arranged to form a pattern, a little 'still life' as it were”*¹⁵⁰.

Sua devoção monástica à pintura é perturbada, no entanto, com a chegada da primavera e o desabrochar do amor, ainda que platônico, por uma jovem de aparência singela que ele contempla de sua janela. A descrição fortemente sensorial do mercado de flores ao anoitecer e dos diversos efeitos propiciados pela primeira chuva de primavera mais uma vez relacionam a atmosfera dos ambientes externos ao estado de ânimo do protagonista. Além disso, o alvoroço que será suscitado pela visão da jovem é prenunciado e transmitido ao leitor por meio de estímulos visuais, auditivos e olfativos que capturam todo o frescor primaveril da cena:

One evening he was sitting at the window eating some prunes and throwing the stones on to the tops of the huge umbrellas in the deserted flower market. It had been raining – the first real spring rain of the year had fallen – a bright spangle hung on everything, and the air smelled of buds and moist earth. Many voices sounding languid and content rang out in the dusky air, and the people who had come to close their windows and fasten the

149 *Ibid.*, pp. 127-128. “Ele morava em cima de um prédio alto e lúgubre com vista para o rio. **Um desses prédios que parecem tão românticos em noites chuvosas e em noites de luar**, quando as venezianas estão fechadas, e a porta pesada, e a placa anunciando ‘aluga-se um pequeno apartamento imediatamente’ **brilha desoladamente para além das palavras**. [...] Empoleirado no ar o estúdio tinha uma vista maravilhosa. As duas janelas grandes viravam-se para a água; ele podia ver os barcos e as barcas balançando para cima e para baixo, e um pedaço de uma ilha plantada com árvores, como um buquê redondo. A janela lateral dava para uma casa do outro lado, ainda mais desgastada e menor, e embaixo havia um mercado de flores. Você conseguia ver os topos dos enormes toldos, com franjas de flores brilhantes escapando deles, cabines cobertas por toldos listrados onde vendiam-se plantas em caixas e mudas de palmeiras molhadas e resplandecentes em jarras de terracota. As velhas se mexiam de lado a lado em meio as flores, como caranguejos. **Realmente, não havia necessidade de ele sair. Se ele se sentasse à sua janela até que sua barba branca caísse do peitoril ele ainda teria encontrado algo para desenhar...**”

150 *Ibid.*, p. 128. Tradução minha: “Como aquelas mulheres carinhosas ficariam surpresas se elas pudessem forçar a porta. Pois ele mantinha o seu estúdio tinindo. Tudo estava arrumado para formar um padrão, **como se fosse uma pequena natureza-morta**.”

*shutters leaned out instead. Down below in the market the trees were peppered with new green. What kind of trees were they? he wondered. And now came the lamplighter.*¹⁵¹

A primeira aparição daquela que imediatamente se torna a sua musa e passa a povoar seus devaneios como se fosse uma relação de longa data é descrita de forma igualmente significativa. Apesar da ambientação prosaica e de suas vestimentas modestas, o rosto luminoso da jovem contrastando com a escuridão de seu avental e da janela que lhe serve de moldura alude às madonas renascentistas e antecipa a atitude de veneração que Ian French adotará em relação a essa figura virginal:

*He stared at the house across the way, the small, shabby house, and suddenly, as if in answer to his gaze, two wings of windows opened and a girl came out on to the tiny balcony carrying a pot of daffodils. She was a strangely thin girl in a dark pinafore, with a pink handkerchief tied over her hair. Her sleeves were rolled up almost to her shoulders and her slender arms shone against the dark stuff.*¹⁵²

O próprio fato de ele observá-la à distância de seu apartamento é mais um exemplo do emprego recorrente que Katherine Mansfield faz de janelas para emoldurar acontecimentos cruciais de seus contos. Conforme o levantamento de Antony Alpers em sua biografia, Mansfield já lança mão deste dispositivo em seu primeiro conto de que se tem notícia – escrito quando ela tinha apenas 9 anos de idade –, no romance inacabado *Juliet* que se aventurou a escrever em sua adolescência, no primeiro conto propriamente dito publicado sob o título de “The Tiredness of Rosabel”, assim como em algumas de suas obras-primas, entre elas “At the Bay”, “Bliss” e “The Daughters of the Late Colonel”. Nas palavras de Alpers: “*a trick of her mind is evident: she is constantly inhabiting one space while observing another, and has her characters doing the same.*”¹⁵³

Mesmo sem ter qualquer tipo de interação com a jovem, o protagonista começa a preencher as muitas lacunas deixadas por essa breve visão de sua amada com elementos de sua própria personalidade, moldando-a à sua semelhança como se fosse uma interiorização do mito de Pigmaleão, que acabou se apaixonando pela estátua que esculpira conforme a sua concepção da mulher ideal. Assim como Ian French, a garota idealizada por ele leva uma vida solitária e austera e

151 *Ibid.*, p. 128. Tradução minha: “Uma noite ele estava sentado à janela comendo ameixas secas e jogando os caroços em cima dos toldos enormes no mercado de flor deserto. Tinha chovido – a primeira chuva de primavera de verdade daquele ano tinha caído – **uma orla brilhante paraiva sobre tudo e o ar cheirava a brotos e a terra úmida.**

Muitas vozes soavam lânguidas e contentes pelo ar do anoitecer, e as pessoas que tinham vindo para perto de suas janelas para fechar as venezianas se debruçavam em vez disso. **Lá embaixo no mercado de flores as árvores estavam salpicadas com o novo verde.** Que tipo de árvores eram elas? ele pensou. **E agora vinha o lampianista.”**

152 *Ibid.*, p. 128. Tradução minha: “Ele fixou seu olhar na casa do outro lado, a pequena casa desgastada, e, de repente, como se em resposta ao seu olhar, duas asas de janelas se abriram e uma garota saiu para uma varanda carregando um vaso de narcisos. **Ela era uma garota estranhamente magra num avental escuro com um lenço rosa amarrado sobre o seu cabelo. Suas mangas estavam arregaçadas quase até os seus ombros e seus braços esguios resplandeciam contra o tecido escuro.**”

153 ALPERS, Antony. *The Life of Katherine Mansfield*. New York: The Viking Press, 1980. p. 53. Tradução minha: “um truque de sua mente é evidente: ela [Katherine Mansfield] está constantemente habitando um espaço enquanto observa um outro e faz com que suas personagens façam o mesmo.”

é dotada de uma sensibilidade que lhe permite apreciar a verdadeira beleza da simplicidade e de detalhes negligenciados pela maioria das pessoas:

*It was quite simple. She was the only person he really wanted to know, because she was, he decided, the only other person alive who was just his age. He couldn't stand giggling girls, and he had no use for grown-up women... She was his age, she was – well, just like him. He sat in his dusky studio, tired, with one arm hanging over the back of his chair; staring in at her window and seeing himself in there with her. She had a violent temper; they quarrelled terribly at times, he and she. And she very rarely laughed. Only when she told him about an absurd little kitten she once had who used to roar and pretend to be a lion when it was given meat to eat. Things like that made her laugh... But as a rule they sat together very quietly; he, just as he was sitting now, and she with her hands folded in her lap and her feet tucked under, talking in low tones, or silent after the day's work. Of course she never asked him about his pictures, and of course he made the most wonderful drawings of her which she hated, because he made her so thin and so dark... But how could he get to know her? This might go on for years...*¹⁵⁴

Para ir além de sua atitude meramente contemplativa e tentar transpor suas fantasias à realidade, Ian faz uso de suas incansáveis observações e decide seguir a sua amada no dia em que ela rotineiramente saía para fazer compras. A descrição do brilho rosado do crepúsculo novamente transmite a sensação de se estar entrando num quadro, como se o leitor visse o cenário através dos olhos do pintor apaixonado: *“There was a lovely pink light over everything. He saw it glowing in the river, and the people walking towards him had pink faces and pink hands.”*¹⁵⁵

Mesmo sem saber o que dizer ou fazer ao finalmente encontrá-la, ele a segue impulsivamente ao longo de todo o seu percurso e se contenta em observar a conduta da garota fora do ambiente doméstico e corroborar a imagem idealizada que fez dela: *“As he watched her he knew more surely than ever he must get to know her, now. Her composure, her seriousness and her loneliness, the very way she walked as though she was eager to be done with this world of grown-ups all was so natural to him and so inevitable.”*¹⁵⁶ Apenas quando as suas esperanças estão prestes a ser arruinadas pela volta à casa é que Ian se vê impelido a superar sua timidez e tomar uma

154 MANSFIELD, Katherine. “Feuille d'Album”. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 2006. pp. 129-130. Tradução minha: “Era bem simples. **Ela era a única pessoa que ele realmente queria conhecer, pois ela era, ele decidiu, a única pessoa viva que tinha exatamente a sua idade.** Ele não aguentava garotas risonhas, e ele não tinha nenhuma utilidade para mulheres adultas... **Ela tinha a sua idade, ela era – bem, do mesmo jeito que ele.** Ele se sentou em seu estúdio escuro, cansado, com um braço pendurado atrás de sua cadeira, **fixando seu olhar na janela dela e se vendo lá dentro com ela.** Ela tinha um temperamento violento; às vezes eles discutiam terrivelmente, ele e ela. **E ela quase nunca ria.** Apenas quando ela lhe contou sobre um gatinho absurdo que ela teve e que rugia fingindo que era um leão quando lhe davam carne para comer. Coisas desse tipo faziam-na rir... **Mas via de regra eles se sentavam juntos muito silenciosos;** ele, do jeito que estava sentado agora, e ela com suas mão dobradas em seu colo e seus pés cruzados, **falando em tons baixos, ou quietos depois de um dia de trabalho.** É claro que ela nunca lhe perguntava sobre as suas figuras, e é claro que ele fazia os desenhos mais maravilhosos dela que ela odiava, pois ele a desenhava tão magra e sombria... Mas como ele chegaria a conhecê-la? Isso poderia continuar por anos...”

155 *Ibid.*, p. 130. Tradução minha: “Havia uma encantadora luz rosa sobre tudo. Ele a viu brilhando no rio e as pessoas vindo na sua direção tinha rostos rosas e mãos rosas.”

156 *Ibid.*, p. 130. Tradução minha: “À medida que ele a observava, ele sabia com mais certeza do que nunca que ele devia conhecê-la, agora. A postura dela, sua seriedade e sua solidão, o próprio jeito que ela andava como se estivesse ansiosa para se livrar desse mundo de adultos era tão natural para ele e tão inevitável.”

iniciativa desajeitada. Ainda assim, é curioso observar como ele se encontra dividido entre o desejo de interagir com a jovem e os cuidados que toma justamente para que ela não perceba a sua presença furtiva (“*Through her door he **crept**, and up the stairs after, **taking care to tread in time with her so that she should not notice.***”¹⁵⁷)

Ironicamente, o conto termina sem registrar a reação da jovem com o protagonista entregando-lhe um ovo miraculosamente intacto que ela teria deixado cair. A completa ausência de falas da amada em toda a narrativa e de descrições suas que não estejam sujeitas ao filtro subjetivo do protagonista demonstra que a suposta relação entre os dois não passava – pelo menos até o momento do desfecho – de mais uma criação do imaginário de Ian French, ou, seguindo a sugestão feita pelo título do conto, de mais uma folha no seu álbum de rascunhos e retratos. No entanto, o significado simbólico que é associado ao ovo desde a Antiguidade Clássica parece acenar para um final positivo que marca o nascimento de uma união verdadeira. Como se toda a narrativa acompanhada pelo leitor fosse um relato *ab ovo* da história do jovem casal.

4.2 “The Voyage”

Publicado na edição da véspera de Natal de 1921 da revista *Sphere* e incluído na coletânea

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 130. Tradução minha: “Ele **rastejou** através de sua porta, e subiu a escada em seguida, **tomando cuidado para que ela não percebesse.**”

The Garden Party and Other Stories no ano seguinte, o conto “*The Voyage*” é um dos exemplares mais conhecidos das narrativas de Katherine Mansfield que poderiam ser chamadas de “paisagens interiorizadas”. É curioso que, mesmo sendo essencialmente composto por descrições dos ambientes percorridos pelas personagens a partir da perspectiva aparentemente distanciada de um narrador onisciente seletivo, o conto retrata com extrema sutileza as mudanças do estado de espírito da pequena protagonista num momento delicado de sua vida e transmite ao leitor sentimentos e vagas percepções que nem ela, nem a própria autora seriam capazes de verbalizar adequadamente por meio de descrições diretas em primeira pessoa.

Ao contrário do que ocorre com a maioria das narrativas de Mansfield que buscam reconstruir a sua Nova Zelândia natal, “*The Voyage*” tem a sua localização precisa explicitada logo de início. Trata-se do porto de Picton, principal ligação entre as ilhas Sul e Norte do país realizada por navios que atravessam o Estreito de Cook rumo a Wellington, capital e cidade natal da autora. De acordo com Antony Alpers, os eventos narrados são uma transfiguração com consideráveis alterações da primeira das muitas viagens que marcariam profundamente a sua vida como um todo:

“Premier voyage âgé de six mois,” says a biographical note set down in her own sort of French in one of her letters; which must mean that in 1889, probably at Easter, she was taken across Cook Strait to the little town of Picton, in Queen Charlotte Sound, on a visit to her father's parents. It is Grandpa Beauchamp, lying in bed “like a very old, wide-awake bird,” who briefly appears in her story *The Voyage*.¹⁵⁸

O primeiro parágrafo fornece um quadro estático do porto mergulhado na escuridão da noite fria e erma visto através dos olhos infantis de Fenella. Assim como ocorre em muitas outras instâncias em que o narrador se aproxima da perspectiva de determinada personagem, o próprio discurso reflete a escolha lexical, o tom e até mesmo analogias que se esperariam de uma criança que procura dar sentido ao turbilhão de impressões incitadas por lugares e situações ainda desconhecidos, como pode ser observado no seguinte trecho:

*It was dark on the Old Wharf, very dark; the wool sheds, the cattle trucks, the cranes standing up so high, the little squat railway engine, all seemed carved out of solid darkness. Here and there on a rounded wood-pile, that was like the stalk of a huge black mushroom, there hung a lantern, but it seemed afraid to unfurl its timid, quivering light in all that blackness; it burned softly, as if for itself.*¹⁵⁹

158 ALPERS, Antony. *The Life of Katherine Mansfield*. New York: The Viking Press, 1980. p. 5. Tradução minha:

“‘Premier voyage âgé de six mois,’ diz uma nota biográfica escrita em francês a seu modo; o que deve significar que em 1889, provavelmente na Páscoa, ela foi levada através do Estreito de Cook até a pequena cidade de Picton, em Queen Charlotte Sound, numa visita aos pais de seu pai. É o Vovô Beauchamp, deitado na cama ‘como um pássaro bem desperto e muito velho,’ que aparece brevemente em seu conto ‘*The Voyage*’.”

159 MANSFIELD, Katherine. “*The Voyage*”. In: *Katherine Mansfield's Selected Stories*; selected and edited by Vincent O'Sullivan. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2005. p. 279. Tradução minha: “Estava escuro no Cais Velho, muito escuro; os galpões de lã, os vagões de gado, os guindastes tão altos e a pequena locomotiva atarracada, tudo parecia esculpido em escuridão sólida. Aqui e acolá em uma pilha de madeira arredondada, **que parecia o caule de um enorme cogumelo negro**, havia uma lanterna pendurada, mas ela parecia temer desfraldar a sua luz

Em seguida, as imagens são bruscamente colocadas em movimento com a descrição do vaivém apressado e ensimesmado do pai e da avó de Fenella, assim como dos demais marinheiros e passageiros que se preparam para a partida do navio. Transmite-se, assim, certa tensão que perpassa toda a primeira parte do conto e só será explicitada muito posteriormente:

*As well as her luggage **strapped into a neat sausage**, Fenella carried clasped to her her grandma's umbrella, and the handle, which was a swan's head, **kept giving her shoulder a sharp little peck as if too wanted to hurry...** Men, their caps pulled down, their collars turned up, swung by; a few women all muffled scurried along; and one tiny boy, only his little black arms and legs showing out of a white wooly shawl, was jerked along angrily between his father and mother; **he looked like a baby fly that had fallen into cream.**¹⁶⁰*

Contrastando-se com a escuridão da noite fria e o movimento inquieto que prevalecem ao redor do cais, as luzes douradas que envolvem o navio ancorado conferem-lhe um ar convidativo e sereno e fornecem um pequeno recanto onde Fenella e sua avó podem se despedir de seu pai antes de seguirem viagem:

*Lying beside the dark wharf, all strung, all beaded with round golden lights, **the Picton boat looked as if she was more ready to sail among stars than out into the cold sea.** People pressed along the gangway. First went her grandma, then her father, then Fenella. There was a high step down on to the deck, and an old sailor in a jersey standing by gave her his dry, hard hand. They were there; they stepped out of the way of the hurrying people, and standing under a little iron stairway that led to the upper deck they began to say goodbye.*¹⁶¹

Apesar da aparência prosaica das perguntas e respostas que os dois adultos trocam no diálogo que se segue, percebe-se que a mesma tensão que pairava sobre a paisagem noturna do porto se intensifica gradualmente até o ponto em que o pai de Fenella acaba se comovendo e revelando a vulnerabilidade por trás de sua contenção austera. O desconforto da protagonista ao ver a compadecimento de seus familiares evidencia, além disso, que ela também é capaz de perceber a tensão subjacente, sem, no entanto, compreendê-la da mesma forma que os adultos:

To her surprise, Fenella saw her father take off his hat. He clasped grandma in his arms and pressed her to him. 'God bless you, mother!' she heard him say.

tímida e trêmula em toda aquela escuridão; ela queimava brandamente, como se apenas para si mesma.”

160 *Ibid.*, pp. 279-280. Tradução minha: “Além de sua bagagem **amarrada cuidadosamente na forma de uma salsicha**, Fenella carregava agarrado a seu lado o guarda-chuva de sua avó, e o cabo, que tinha a cabeça de um cisne, **dava bicadinhas afiadas em seu ombro como se ele também estivesse com pressa...** Homens com chapéus puxados para baixo e golas levantadas passavam por ali; algumas mulheres todas agasalhadas andavam apressadamente; e um menininho, com apenas seus braços e pernas negras descobertos por um xale de lã branca, era sacudido furiosamente entre seu pai e sua mãe; **ele parecia um mosquito bebê que tinha caído no creme.**”

161 *Ibid.*, p. 280. Tradução minha: “Parado ao lado do cais escuro, todo amarrado, todo frisado por luzes redondas e douradas, **o navio de Picton parecia que estava mais preparado para navegar entre as estrelas do que no mar gelado.** As pessoas se empurravam pelo passadiço. Primeiro foi a sua avó, depois depois pai, depois Fenella. Havia um degrau íngreme para o convés e um velho marinheiro que ficava ao lado de blusa lhe deu a sua mão seca e dura. Eles tinham chegado; eles saíram do caminho das pessoas apressadas e, ficando embaixo de uma pequena escada de ferro que levava até o convés de cima, começaram a se despedir.”

And grandma put her hand, with the black thread glove that was worn through on her ring finger, against his cheek, and she sobbed, 'God bless you, my own brave son!'

*This was so awful that Fenella quickly turned her back on them, swallowed once, twice, and frowned terribly at a little green star on a mast head. But she had to turn round again; her father was going.*¹⁶²

Conforme o breve diálogo entre Fenella e seu pai indica, a principal preocupação da garota é o tempo que ela terá de passar sem a companhia paterna num lugar até então desconhecido e longínquo: *"She must be going away for ever! 'Father!' cried Fenella. But he was gone. He was the last off the ship."*¹⁶³

Terminadas as despedidas, a movimentação agitada que predominava no cais é imediatamente retomada e transmitida ao leitor por meio de breves orações justapostas. Já o isolamento da protagonista é reforçado pelo narrador, que acompanha o seu olhar até o ponto em que ela não consegue mais distinguir o contorno de seu pai em meio à escuridão e a separação entre os dois se torna definitiva:

*The sailors put their shoulders to the gangway. A huge coil of dark rope went flying through the air and fell 'thump' on the wharf. A bell rang; a whistle shrilled. Silently the dark wharf began to slip, to slide, to edge away from them. Now there was a rush of water between. Fenella strained to see with all her might. 'Was that father turning round?' – or waving? – or standing alone? – or walking off by himself? The strip of water grew broader, darker. Now the Picton boat began to swing round steady, pointing out to sea. It was no good looking any longer. There was nothing to be seen but a few lights, the face of the town hanging in the air, and more lights, little patches of them, on the dark hills.*¹⁶⁴

A partir de então, Fenella passa a seguir timidamente sua avó enquanto as peculiaridades do interior do navio e dos tripulantes desfilam diante de seus olhos arregalados. Provavelmente em função da ausência de seu pai, a escuridão e a sensação de estranhamento continuam a marcar suas primeiras impressões a bordo, inclusive em relação aos hábitos inusitados de sua própria avó.

¹⁶² *Ibid.*, p. 280. Tradução minha: "Para a sua surpresa, Fenella viu seu pai tirar o seu chapéu. Ele segurou a avó em seus braços e apertou. 'Deus te abençoe, mãe!' ela o ouviu dizer.

E a avó colocou sua mão, com a luva preta que estava desgastada no dedo anelar, em sua bochecha e soluçou, 'Deus te abençoe, meu filho corajoso!'

Isso era tão horrível que Fenella rapidamente deu as costas a eles, engoliu uma vez, duas vezes, e franziu terrivelmente para uma pequena estrela verde em um mastro. Mas ela teve que se voltar mais uma vez; seu pai estava de saída."

¹⁶³ *Ibid.*, p. 281. Tradução minha: "Ela devia estar partindo para sempre! 'Pai!' gritou Fenella. Mas ele tinha ido. Ele foi o último a sair do navio."

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 281. Tradução minha: "Os marinheiros colocaram seus ombros no passadiço. Um enorme rolo de corda escura saiu voando pelo ar e caiu 'tum' no cais. Um sino tocou; um apito chiou. O cais escuro começou a silenciosamente escorregar, deslizar e se distanciar deles. Agora havia uma torrente de água entre eles. Fenella forçou a vista o máximo que pôde. 'Aquele era papai se virando para trás? - ou acenando? - ou de pé sozinho? - ou saindo andando a sós? A faixa de água ficou mais larga, mais escura. Agora o navio de Picton começou a virar firmemente, apontando para o mar. Já não adiantava olhar mais. Não havia nada para ser visto além de algumas luzes, o rosto da cidade pairando no ar, e mais luzes, pequenos aglomerados delas nas colinas escuras."

Também é interessante notar que a descrição fornecida pelo narrador não adota uma perspectiva panorâmica, mas simula o olhar de uma criança, que se fixa em determinados detalhes chamativos enquanto observa o mundo de baixo para cima :

Dark figures of men lounged against the rails. In the glow of their pipes a nose shone out, or the peak of a cap, or a pair of surprised-looking eyebrows. Fenella glanced up. High in the air, a little figure, his hands thrust in his short jacket pockets, stood staring out to sea. And now a pale steward in a linen coat, holding a tray high in the palm of his hand, stepped out of a lighted doorway and skimmed past them. They went through that doorway. Carefully over the high brass-bound step on to the rubber mat and then down such a terribly steep flight of stairs that grandma had to put both feet on each step, and Fenella clutched the clammy brass rail and forgot all about the swan-necked umbrella.¹⁶⁵

O tratamento atencioso da comissária que as leva para a sua respectiva cabine e o seu breve diálogo com a avó mais uma vez contorna a razão por trás da despedida comovente no cais e da viagem de Fenella, sem, no entanto, revelá-la explicitamente. Apesar dos evidentes esforços da avó para poupar a garota de sentimentalismos excessivos, depreende-se que se trata de uma morte na família:

'I hope –' began the stewardess. Then she turned round and took a long, mournful look at grandma's blackness and at Fenella's black coat and skirt, black blouse, and hat with a crape rose.

Grandma nodded. 'It was God's will,' said she.¹⁶⁶

A cabine parece encolher aos olhos da garota quando ela é deixada a sós com sua avó e percebe, para seu espanto, que deverá compartilhar um espaço tão íntimo com alguém que, apesar de ser sua parente próxima, não convivera com ela tanto quanto os seus pais:

What a very small cabin it was! It was like being shut up in a box with grandma. The dark round eye above the washtstand gleamed at them dully. Fenella felt shy. She stood against the door, still clasping her luggage and the umbrella. Were they going to get undressed in here? Already her grandma had taken off her bonnet, and, rolling up the strings, she fixed each with a pin to the lining before she hung the bonnet up. Her white hair shone like silk; the little bun at the back was covered with a black net. Fenella hardly ever saw her grandma with her head uncovered; she looked strange.¹⁶⁷

165 *Ibid.*, pp. 281-282. Tradução minha: “Imagens escuras de homens recostados nos corrimãos. **No brilho de seus cachimbos um nariz se iluminava, ou a ponta de um boné, ou um par de sombrancelhas surpresas. Fenella olhava para cima. Lá no alto, uma pequena figura, suas mãos enfiadas dentro dos bolsos curtos de seu casaco, estava de pé olhando fixamente para o mar.** E agora um comissário de bordo em um casaco de linho, segurando um bandeja alto na palma de sua mão, saiu de uma porta iluminada e passou por elas. Elas entraram por essa porta. Cuidadosamente sobre o alto degrau zincado até um tapete de borracha e depois descendo uma escadaria tão terrivelmente íngreme que a avó teve que colocar ambos os pés em cada degrau, e Fenella teve que segurar o corrimão pegajoso de zinco, esquecendo-se por completo do guarda-chuva de cabeça de cisne.

166 *Ibid.*, p. 282. 'Eu espero –' começou a comissária. Depois ela se voltou e olhou longa e pesarosamente para o negrume da avó e para o casaco e a saia preta de Fenella, a blusa preta e o chapéu com a rosa crepe.

A avó acenou com a cabeça. 'Foi a vontade de Deus,' disse ela.”

167 *Ibid.*, pp. 282-283. Tradução minha: “Que cabine mais pequenina! Era como estar trancada numa caixa com vovó. O olho redondo e escuro em cima do lavatório dirigia a elas um brilho fosco. Fenella sentiu timidez. Ela ficou de pé em frente à porta, ainda segurando a sua bagagem e o guarda-chuva. Elas iam se despir aqui mesmo? A avó já tinha

Porém, a naturalidade com que a avó se despe para em seguida vestir seu traje de dormir e a sua inesperada vivacidade ao subir no beliche acabam aproximando-a de Fenella a ponto de ela quase se esquecer das circunstâncias pesadas que as uniam nesta viagem:

Three little spider-like steps were all Fenella saw. The old woman gave a small silent laugh before she mounted them nimbly, and she peered over the high bunk at the astonished Fenella.

'You didn't think your grandma could do that, did you?' said she. And as she sank back Fenella heard her light laugh again.

*The hard square of brown soap would not lather, and the water in the bottle was like a kind of blue jelly. How hard it was, too, to turn down those stiff sheets; you simply had to tear your way in. **If everything had been different, Fenella might have got the giggles...***¹⁶⁸

É apenas no momento em que tanto a avó quanto a comissária, que retornara à cabine para verificar se tudo corria bem, acreditam que Fenella havia caído no sono que elas finalmente se permitem comentar abertamente sobre a perda sofrida pela garota. Assim, a tensão subjacente que pode ser percebida desde o início do conto é revelada de modo indireto e contido e o leitor finalmente descobre – com a mesma delicadeza que caracteriza a narrativa como um todo – que era a mãe da protagonista quem havia falecido. A própria naturalidade com que a pequena reage teria surpreendido ambas as mulheres se elas percebessem que, na realidade, ela estava escutando a conversa de olhos fechados: *“'Poor little motherless mite!' said the stewardess. And grandma was still telling the stewardess all about what happened when Fenella fell asleep.”*¹⁶⁹

A reviravolta que efetivamente se dá na narrativa começa a tomar forma com o nascer do sol e quando o navio se aproxima da terra firme. A escuridão em que até então estava imerso o mundo ao redor da protagonista vai sendo penetrada pela luz pálida da aurora até que a paisagem lentamente se desperte e ganhe vida nova diante de seus próprios olhos:

'It's land, grandma,' said Fenella, wonderingly, as though they had been at sea for weeks together. She hugged herself; she stood on one leg and rubbed it with the toes of the other foot; she was trembling. Oh, it had all been so sad lately. Was it going to change? [...]

tirado seu barrete e, enrolando os cordões, fixou cada um deles com um alfinete no forro antes de pendurar o barrete. Seu cabelo branco brilhava como seda; e o pequeno coque na parte de trás estava coberto por uma rede preta. Fenella quase nunca tinha visto sua avó com a cabeça descoberta; ela parecia estranha.”

168 *Ibid.*, p. 283. Tradução minha: “Três pequenos passos de aranha foram tudo que Fenella viu. A velha deu uma risada baixa e silenciosa antes de escalar agilmente e ela olhou por cima do beliche para ver a surpreendida Fenella.

“Você não achava que a sua avó conseguiria fazer isso, não é?” ela disse. E, enquanto ela se deitava novamente, Fenella ouviu sua risada leve mais uma vez.

O quadrado duro de sabão marrom não espumava, e a água na garrafa era como uma geleia azul. Como era difícil, também, puxar aqueles lençóis duros; você simplesmente tinha que se enfiar dentro deles. **Se as coisas tivessem sido diferentes, Fenella poderia ter tido uma crise de risos...**”

169 *Ibid.*, p. 284. Tradução minha: “‘Pobre pequenina sem mãe!’ disse a comissária. E a avó ainda estava lhe contando sobre tudo o que aconteceu quando Fenella adormeceu.”

*But if it had been cold in the cabin, on deck it was like ice. The sun was not up yet, but the stars were dim, and the cold pale sky was the same colour as the cold pale sea. On the land a white mist rose and fell. Now they could see quite plainly dark bush. Even the shapes of the umbrella ferns showed, and those strange silvery withered trees that are like skeletons... Now they could see the landing stage and some little houses, pale too, clustered together; like shells on the lid of a box. The other passengers tramped up and down, but more slowly than they had the night before, and they looked gloomy.*¹⁷⁰

Ao desembarcarem do navio, as duas viajantes são recebidas pontualmente por um criado da família que as leva do cais para a casa dos avós de Fenella. A paisagem percorrida pela charrete se encontra envolta pela névoa matinal e ainda parece sonolenta, mas vai sendo cada vez mais enriquecida por diversos detalhes decorativos que dão vida ao jardim da casa:

*And now the little horse pulled up before one of the shell-like houses. They got down. Fenella put her hand on the gate, and the big, trembling dew-drops soaked through her glove-tips. Up a little path of round white pebbles they went, with drenched sleeping flowers on either side. Grandma's delicate white picotees were so heavy with dew that they had fallen, but their sweet smell was part of the cold morning. The blinds were down in the little house; they mounted the steps on to the veranda. A pair of old bluchers was on one side of the door, and a large red watering-can on the other.*¹⁷¹

As cores claras e vívidas, principalmente a abundância de tons brancos e prateados, irradiam um frescor que se contrapõe diretamente à lugubridade da noite anterior e uma sensação de aconchego que vai tomando conta de Fenella ao entrar na casa de seus avós, como fica evidente quando ela finalmente vai ao encontro de seu avô:

*On the table a **white cat**, that had folded up like a camel, rose, stretched itself, yawned, and then sprang on to the tips of its toes. Fenella buried one cold little hand in **the white, warm fur**, and smiled timidly while she stroked and listened to **grandma's gentle voice and the rolling tones of grandpa**.*

*A door creaked. 'Come in, dear.' The old woman beckoned, Fenella followed. There, lying to one side on an immense bed, lay grandpa. **Just his head with a white tuft and his rosy face and long silver beard showed over the quilt**. He was like a very old **wide-awake bird**.*¹⁷²

170 *Ibid.*, pp. 284-285. Tradução minha: “É a terra, vovó,” disse Fenella maravilhada como se elas estivessem juntas ao mar por semanas. Ela se abraçou; apoiou-se em um perna e a esfregou com os dedos do outro pé; ela estava tremendo. Ó, tudo tinha sido tão triste recentemente. Será que as coisas mudariam? [...]

Mas se estava frio na cabine, no convés parecia gelo. O sol ainda não tinha nascido, mas as estrelas estavam ofuscadas e o céu frio e pálido estava da mesma cor do mar frio e pálido. Uma névoa branca subia e descia em terra. Agora elas conseguiam ver claramente os arbustos escuros. Mesmo os contornos das samambaias apareciam e aquelas estranhas árvores prateadas e secas que pareciam esqueletos... Agora elas conseguiam ver a atracagem e algumas casinhas, pálidas também, amontoadas como conchas na tampa de uma caixa. Os outros passageiros andavam para cima e para baixo, mas mais lentamente do que na noite anterior, e eles pareciam tristonhos.”

171 *Ibid.*, p. 285. Tradução minha: “E agora o pequeno cavalo parou diante de uma das casas que pareciam conchas. Eles desceram. Fenella pôs sua mão no portão e gotas grandes e trêmulas de orvalho encharcaram as pontas de sua luva. Eles seguiram por um caminho de seixos brancos com flores ensopadas e sonolentas em ambos os lados. Os delicados cravos brancos da avó estavam tão pesados com o orvalho que tinha caído, mas o seu cheiro doce fazia parte da fria manhã. As persianas estavam abaixadas na pequena casa, eles subiram os degraus até a varanda. Um par de galochas de couro estava em um lado da porta, um grande regador vermelho em outro.”

172 *Ibid.*, pp. 285-286. Tradução minha: “Sobre a mesa, **um gato branco** que tinha se dobrado como um camelo,

Dessa forma, a narrativa sugere que não se trata apenas das mudanças cíclicas que acompanham a passagem da noite para o dia, mas, particularmente, do início de uma nova fase na vida da garota em que a escuridão do luto é gradualmente superada, permitindo que ela desfrute horas douradas na companhia de seus avós, como indica o texto emoldurado que capta a sua atenção:

*Lost! One Golden Hour
Set with Sixty Diamond Minutes.
No Reward Is Offered
For It Is Gone For Ever!*¹⁷³

Pode-se, inclusive, estender essa concepção de tempo aos contos de Katherine Mansfield como um todo, pois seu principal intento é capturar os diamantes que compõem os minutos mais significativos da vida de cada personagem e transmití-los em todo o seu brilho ao leitor antes que eles também desapareçam para sempre.

4.3 “The Canary”

levantou-se, espreguiçou-se, bocejou e depois saltou na ponta de seus dedos. Fenella afundou uma mão gelada no seu **pelo branco e quente**, e sorriu timidamente enquanto o acariciava e ouvia a **voz suave da avó e os tons rolantes do avô**.

Uma porta rangeu. 'Entre, querida.' A velha acenou, Fenella a seguiu. Ali, deitado em um lado de uma cama imensa estava o avô. **Apenas a sua cabeça com um tufo branco e seu rosto rosado e barba longa e preateada apareciam sobre a manta**. Ele parecia um pássaro muito velho e **muito desperto**.”

A door creaked. 'Come in, dear.' The old woman beckoned, Fenella followed. There, lying to one side on an immense bed, lay grandpa. **Just his head with a white tuft and his rosy face and long silver beard showed over the quilt**. He was like a very old **wide-awake** bird.

173 *Ibid.*, p. 286. Tradução minha: “Perdida! Uma Hora de Ouro

Cravejada por Sessenta Minutos de Diamante.
Nenhuma Recompensa é Oferecida
Pois Ela Se Foi Para Sempre!”

*If music be the food of love, play on;
Give me excess of it, that surfeiting,
The appetite may sicken and so die.
That strain again, it had a dying fall;
O it came o'er my ear like the sweet sound
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour.*

William Shakespeare, *Twelfth Night* (1.1.1-7)

Por ser construído exclusivamente a partir das falas da protagonista e não ter qualquer mediação de um narrador, o conto “The Canary” aparenta ser fortemente vinculado ao gênero dramático, mas uma leitura mais detida acaba revelando que o emprego de elementos característicos do drama não é suficiente para alterar de forma mais profunda a configuração do conto enquanto gênero. Pelo contrário, tais elementos realçam o aspecto lírico da contística de Katherine Mansfield e são claramente articulados em função deste.

Drâmático de fato é o contexto em que “The Canary” foi escrito: trata-se do último conto concluído por Katherine Mansfield enquanto cuidava de sua tuberculose em Sierre, na Suíça, e se debatia contra o desgaste físico e emocional exercido pela doença. Logo em seguida, a autora se refugiou na comuna de Fontainebleau, nos arredores de Paris, onde faleceu em janeiro de 1923; o conto foi publicado postumamente no jornal londrino *The Nation and Atheneum* e incluído na compilação *The Dove's Nest and Other Stories*, ambos daquele mesmo ano. Além de ser uma de suas obras mais concisas, retoma em coda os principais temas desenvolvidos pela autora ao longo de sua vida – a morte, a solidão e o amor –, oferecendo uma última interpretação da melodia que ressoa quase imperceptivelmente em nossas vidas e que Mansfield foi excepcionalmente capaz de captar em seus contos.

O conto pode ser entendido como um monólogo um tanto fragmentário em que a protagonista jamais nomeada rememora a relação que tinha com o seu canário de estimação e tenta, de alguma forma, elaborar o luto por sua morte através da conversa. Como não há um narrador externo que forneça o contexto do conto, todas as informações referentes à ambientação e à caracterização são extraídas a partir das falas da protagonista, que abordam, cada uma delas, um aspecto diferente de sua relação com o passarinho de estimação. A supressão das réplicas do ouvinte a quem ela se dirige, que é na realidade o leitor, e as reticências que precedem as mudanças de assunto dão a entender que as falas da protagonista independem dele e são unicamente motivadas por uma necessidade emocional de exteriorizar seus sentimentos de perda para melhor lidar com eles.

O primeiro parágrafo se abre com a protagonista invocando o ouvinte por meio de uma pergunta, demonstrando desde o início que se trata de uma conversa e servindo, ao mesmo tempo, como elemento desencadeador das memórias que motivarão o conto: “... *You see that big nail to the right of the front door?*”¹⁷⁴. Logo em seguida, a protagonista faz menção ao sentimento de perda que ela ainda não foi capaz de superar e que a divide entre a dor de constantemente relembrar a ausência que a aflige e a dor de remover o último rastro material do objeto perdido e se resignar à sua ausência. Isso lhe faz aludir à própria morte e refletir sobre o desejo de perpetuar a memória de sua perda, o que, além de indicar a sua idade avançada, traz à tona um dos temas principais do conto, a morte: “*I can scarcely look at it even now and yet I could not bear to take it out. I should like to think it was there always **even after my time**. I sometimes hear **the next people** saying, 'There must have been a cage hanging from there.'*”¹⁷⁵.

Apenas no parágrafo seguinte é revelado o objeto do luto quando ela afirma que o canto do seu canário se distinguia dos demais e encantava até mesmo os passantes que o ouviam. A partir das tentativas de descrever o seu canto, pode-se perceber o laço de profunda empatia que ligava a protagonista ao canário e a levava a personificá-lo e tratá-lo como um igual. Além disso, tais descrições acabam demonstrando que a protagonista é de fato uma mulher, o que até então não poderia ser confirmado, e uma dona-de-casa em função do seu vestuário e de seus afazeres:

*For instance, when I'd finished the house in the afternoon, and changed my blouse and brought my sewing on to the veranda here, he used to hop, hop, hop from one perch to another, tap against the bars **as if to attract my attention**, sip a little water **just as a professional singer might**, and then break into a song so exquisite that I had to put my needle down to listen to him. I can't describe it; I wish I could. But it was always the same, every afternoon, **and I felt that I understood every note of it.***¹⁷⁶

As reflexões da protagonista sobre a necessidade de se amar algo na vida, independentemente do que seja, introduzem os outros dois temas principais do conto, o amor e a solidão, e indicam que, de certa forma, eles são indissociáveis para ela, pois o amor atua como um antídoto à solidão: “... *I loved him. How I loved him! Perhaps it does not matter so very much what it is one loves in this world. But love something one must*”¹⁷⁷. Isso se torna ainda mais evidente

174 MANSFIELD, Katherine. “The Canary”. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Ware, Hertfordshire (UK): Wordsworth, 2006. p. 349. Tradução minha: “... Você vê aquele prego à direita da porta da frente?”

175 *Ibid.*, p. 349. Tradução minha: “Eu mal consigo olhar para ele mesmo agora e ainda não poderia suportar removê-lo. Eu gostaria de pensar que ele sempre esteve ali **até mesmo depois de meu tempo**. Às vezes eu ouço as **próximas pessoas** dizendo, 'Devia ter uma gaiola pendurada ali.'”

176 *Ibid.*, p. 349. Tradução minha: “Por exemplo, quando eu terminava a casa à tarde e mudava a minha blusa e trazia as minhas costuras para a varanda aqui, ele pulava, pulava, pulava de um poleiro para o outro, batia nas grades, **como para atrair a minha atenção**, bebia um pouquinho de água, **do mesmo jeito que um cantor profissional faria**, e depois começava a cantar uma canção tão primorosa que eu tinha que deixar a minha agulha e ouvi-lo. Eu não consigo descrevê-la; bem que eu queria. Mas sempre foi desse jeito, toda tarde, **e eu sentia que entendia cada nota dela.**”

177 *Ibid.*, p. 349. Tradução minha: “... Eu o amava. Como eu o amava! Talvez não importe tanto assim o que alguém ama neste mundo. Mas amar algo é preciso.”

quando ela descreve o seu amor pela estrela da tarde – que, curiosamente, é o planeta Vênus, nomeado em homenagem à deusa romana do amor – e como o astro parecia compreender e preencher um vazio que ela sentia mas não sabia determinar:

*Then I loved the evening star. Does that sound foolish? I used to go into the backyard, after sunset, and wait for it until it shone above the dark gum tree. I used to whisper 'There you are, my darling.' And just in that first moment it seemed to be shining for me alone. **It seemed to understand this ... something which is like longing, and yet it is not longing. Or regret – it is more like regret. And yet regret for what? I have much to be thankful for.***¹⁷⁸

No entanto, assim que pôs os olhos naquele que seria seu canário de estimação, a protagonista foi capaz de perceber algo que o distinguia dos demais pássaros à venda e sentiu que ele supria essa sua carência de modo mais satisfatório do que a estrela da tarde: *"I found myself saying, just as I had said to the star over the gum tree, 'There you are, my darling.' From that moment he was mine"*¹⁷⁹.

A relação de afeto que ela passou a nutrir pelo canário é então abordada no parágrafo seguinte, que se inicia com uma declaração de sua importância e reciprocidade: *"... It surprises me even now to remember how he and I shared each other's lives"*¹⁸⁰. Através dos relatos de como ela interagia com o canário e da participação de destaque que ele tinha ao longo de toda a rotina diária, torna-se patente a sua personificação por parte da protagonista, como pode ser observado nos seguintes trechos: *"The moment I came down in the morning and took the cloth off his cage **he greeted me with a drowsy little note. I knew it meant 'Missus! Missus!'**"*¹⁸¹, *"I spread a newspaper over a corner of the table and when I put the cage on it he used to beat with his wings despairingly, as if he didn't know what was coming. 'You're a regular little actor,' I used to scold him"*¹⁸² e *"And I am perfectly certain **he understood and appreciated every item of this little performance. You see by nature he was exquisitely neat. There was never a speck on his perch. And you'd only to see him enjoy his bath to realise he had a real small passion for cleanliness**"*¹⁸³. Ao descrever o canto

178 *Ibid.*, p. 349. Tradução minha: "Depois eu amei a estrela da tarde. Isso soa tolo? Eu saía para o quintal, depois do pôr-do-sol, e esperava até que ela brilhasse sobre o eucalipto escuro. Eu sussurrava 'Aí está você, minha querida.' E apenas naquele primeiro momento ela parecia estar brilhando apenas para mim. **Ela parecia entender isso ... algo que parece um anseio, mas que não é um anseio. Ou remorso – é mais como remorso. E, ainda assim, remorso por quê?** Eu tenho muito pelo qual estar grata."

179 *Ibid.*, p. 350. Tradução minha: "Eu me pegava dizendo, do mesmo jeito que dizia para a estrela sobre o eucalipto. 'Aí está você, meu querido.' E, daquele momento em diante, ele foi meu."

180 *Ibid.*, p. 350. Tradução minha: "... Surpreende-me até agora lembrar o quanto ele e eu compartilhamos as nossas vidas."

181 *Ibid.*, p. 350. Tradução minha: "A partir do momento que eu descia de manhã e tirava o pano de sua gaiola **ele me saudava com uma nota sonolenta. Eu sabia que ela significava 'Dona! Dona!'**"

182 *Ibid.*, p. 350. Tradução minha: "Eu colocava um jornal no canto da mesa e quando punha a gaiola em cima, ele batia suas asas desesperadamente **como se ele não soubesse o que estava acontecendo. 'Você é sempre um atorzinho,' Eu o repreendia.**"

183 *Ibid.*, p. 350. Tradução minha: "E eu tinha certeza absoluta que **ele entendia e apreciava cada item de sua pequena atuação. Entende, ele era asseado por natureza. Nunca havia uma mancha em seu poleiro. E você só precisava ver o seu banho para entender que ele tinha uma verdadeira paixãozinha pela limpeza.**"

do passarinho após esses seus banhos peculiares, a protagonista reitera a dor causada pela rememoração e demonstra como o canto reverberava por toda a casa e iluminava a sua própria vida: *"Finally he gave a shake, a flick, a twitter and he lifted his throat – Oh, I can hardly bear to recall it. I was always cleaning the knives at the time. And it almost seemed to me the knives sang too, as I rubbed them bright on the board"*¹⁸⁴.

O tema da solidão é desenvolvido de forma pungente na fala seguinte a partir do momento em que a protagonista explicita o que o canário representava para ela: *"... Company, you see – that was what he was. Perfect company. If you have lived alone you will realise how precious that is"*¹⁸⁵. Mesmo sendo pensionista de três jovens e providenciando-lhes serviços de alimentação e moradia, ela se sente isolada e insignificante perante a eles e mantém uma relação meramente profissional que jamais lhe forneceria o compartilhamento de experiências necessário para preencher seu vazio emocional (*"But I could not expect them to be interested in the little things that made my day. Why should they be? I was **nothing to them**"*¹⁸⁶). Ela comprova o descaso com que seus inquilinos a consideravam contando como, certa vez, pôde ouvi-los se referindo a ela como "Espantalho"; apesar de ela tentar demonstrar que isso não a afetou, sua própria insistência em fazê-lo denuncia o quanto o comentário a feriu. Seu único consolo foi perceber que podia contar com a companhia do canário e que ao menos para ele sua existência tinha valor:

*In fact, I overheard them one evening talking about me on the stairs as 'the Scarecrow.' No matter. It doesn't matter. Not in the least. I quite understand. They are young. Why should I mind? **But I remember feeling so especially thankful that I was not quite alone that evening.** I told him, after they had gone out. I said 'Do you know what they call Missus?' And he put his head on one side and looked at me with his little bright eye until I could not help laughing. It seemed to amuse him."*¹⁸⁷

Antes de narrar um outro episódio em que a companhia do canário serviu de amparo à sua solidão, a protagonista pergunta ao leitor se já cuidou de pássaros, pois julga que o seu afeto pelo canário não poderia ser propriamente compreendido por alguém que não tivesse compartilhado essa experiência, o que por si só realça a dificuldade de comunicação plena entre as pessoas e a solidão incontornável que resulta disso: *"... Have you kept birds? If you haven't all this must sound,*

184 *Ibid.*, p. 350. Tradução minha: "Finalmente ele dava um chacoalho, um chilro e levantava a sua gargante – Ó, eu mal consigo suportar a lembrança. Eu sempre estava limpando as facas àquela hora. E quase parecia para mim que as facas cantavam também enquanto eu as esfregava até ficarem brilhantes na tábua."

185 *Ibid.*, p. 350. Tradução minha: "... Companhia, entende – era isso que ele era. Uma companhia perfeita. Se você já morou sozinha vai entender o quanto isso é precioso."

186 *Ibid.*, p. 350. Tradução minha: "Mas eu não poderia esperar que eles se interessassem pelas pequenas coisas que faziam meu dia. Por que eles deveriam se interessar? **Eu não era nada para eles.**"

187 *Ibid.*, pp. 350-351. Tradução minha: "Aliás, eu os ouvi uma noite falando de mim na escada como 'o Espantalho.' Não faz mal. Não importa. Nem um pouco. Eu realmente entendo. Eles são jovens. Por que deveriam se importar? **Mas eu me lembro de ter sentido tão especialmente grata por não estar completamente sozinha naquela noite.** Eu disse a ele, depois que eles já tinham saído. Eu disse 'Você sabe do que eles chamam a Dona?' E ele virou a cabeça de um lado e olhou para mim com seu olhinho brilhante até eu não poder mais segurar a risada. Parecia que isso o divertia."

perhaps, exaggerated. People have the idea that birds are heartless, cold little creatures, not like dogs or cats"¹⁸⁸. Tal episódio sucedeu durante uma noite em que ela havia tido pesadelos perturbadores e não conseguia voltar à dormir; ao descer para a cozinha e olhar pela janela, ela teve uma visão talvez mais desoladora do que os pesadelos:

*It was a winter night and raining hard. I suppose I was still half asleep, but through the kitchen window, that hadn't a blind, it seemed to me the dark was staring in, spying. And suddenly I felt it was unbearable that I had no one to whom I could say 'I've had such a dreadful dream,' or – or 'Hide me from the dark.' I even covered my face for a minute.*¹⁸⁹

A imagem da escuridão daquela noite de inverno espreitando-a e parecendo penetrar não apenas a sua casa, mas o seu próprio ser pode ser associada à solidão existencial que permeia a condição humana e à obliteração trazida pela morte, contra a qual a protagonista tentava defender a memória do canário a todo custo, como afirma desde o primeiro parágrafo do conto. Contrapondo-se a isso, uma luz tênue rompia a escuridão e se refletia na gaiola do canário, que assobiava como que para consolá-la. É interessante notar, além disso, que a representação onomatopaica de seus assobios é feita pela palavra "*sweet*", que significa "doce" e exprime muito do que a relação com o canário significava para a protagonista: "*His cage was on the table, and the cloth had slipped so that a chink of light shone through. 'Sweet! Sweet!' said the darling little fellow again, softly, as much to say, 'I'm here, Missus! I'm here!' That was so beautifully comforting that I nearly cried*"¹⁹⁰.

Porém, a morte acabou inevitavelmente extinguindo a vida de seu "querido companheirinho" ("*darling little fellow*"), tornando ainda mais manifesta e dolorosa a sensação de vazio que até então ele suplantara. Já no início da fala que descreve a sua morte, a protagonista demonstra a dificuldade que tem em elaborar o seu luto e declara não querer ter qualquer outro animal de estimação em respeito à memória de seu incomparável canário: "*... And now he's gone. I shall never have another bird, another pet of any kind. How could I?*"¹⁹¹. A comparação do seu coração com a gaiola vazia do passarinho indica que ele era o seu afeto mais forte, que dava um sentido às imperscrutáveis pulsações de seu coração e o preenchia de vida. Apesar disso, ela declara que, com o tempo, será capaz de superar essa dor e que a sua personalidade bem disposta acabará prevalecendo:

188 *Ibid.*, p. 351. Tradução minha: "... Você já criou pássaros? Se não criou, tudo isso pode parecer, talvez, exagerado. As pessoas imaginam que pássaros são criaturas frias e sem coração, que não são como cachorros ou gatos."

189 *Ibid.*, p. 351. Tradução minha: "Era um noite de inverno e estava chovendo forte. Eu suponho que ainda estava meio adormecida, mas, pela janela da cozinha que não tinha uma persiana, parecia que a escuridão estava olhando para dentro, espiando. E de repente eu senti que era insuportável que eu não tinha ninguém para dizer 'Eu tive um sonho tão terrível,' ou – ou 'Esconda-me do escuro.' Eu até cobri meu rosto por um minuto."

190 *Ibid.*, p. 351. Tradução minha: "Sua gaiola estava sobre a mesa e o pano tinha caído de forma que uma fresta de luz brilhava nela. '*Sweet! Sweet!*' dizia o querido companheirinho de novo, suavemente, como que para dizer, 'Estou aqui, Dona! Estou aqui!'"

191 *Ibid.*, p. 351. Tradução minha: "... E agora ele se foi. Eu nunca terei um outro pássaro, um outro animal de estimação de qualquer tipo. Como eu poderia?"

[...] when I realised that never again should I hear my darling sing, something seemed to die in me. **My heart felt hollow, as if it was his cage.** I shall get over it. Of course. I must. One can get over anything in time. And people always say I have a cheerful disposition. They are quite right. I thank my God I have.¹⁹²

Mesmo tendo esse temperamento reconhecidamente contente e estando determinada a não deixar o sofrimento se impor em sua vida, a protagonista inicia a última fala com um comentário que denuncia uma certa inclinação sentimental e melancólica de sua parte: "... *All the same, without being morbid, and giving way to – to memories and so on, I must confess that there does seem to me something sad in life. It is hard to say what it is*"¹⁹³. Ao tentar determinar a natureza dessa tristeza, ela afirma que não se trata de sofrimentos concretos que todos têm de enfrentar, mas sim de algo inerente à vida em seu contexto mais geral; uma tristeza metafísica sutil que subjaz ao afã do cotidiano sem jamais ser abafada por ele: "*It is there, deep down, deep down, part of one, like one's breathing. However hard I work and tire myself I have only to stop to know it is there, waiting*"¹⁹⁴. Parte dela provém da incapacidade de se obter conhecimento pleno do outro e do isolamento gerado por essa incomunicabilidade, o que é demonstrado ao longo de todo o conto pela preocupação da protagonista em ser mal interpretada pelo ouvinte e aparentar patética ("*I suppose it sounds absurd to you*"¹⁹⁵, "*Does that sound foolish?*"¹⁹⁶, "*If you have lived alone you will realise how precious that [company] is*"¹⁹⁷, "*If you haven't [kept birds] all this must sound, perhaps, exaggerated*"¹⁹⁸) e é retomado com a sua declaração de que é impossível saber se outras pessoas compartilham sua percepção: "*I often wonder if everybody feels the same. **One can never know***"¹⁹⁹.

O que mais a intriga, no entanto, é pensar que essa mesma tristeza também estava presente no canto radiante do seu canário: "*But isn't it extraordinary that under his sweet, joyful little singing it was just this – sadness? – Ah, what is it? – that I heard*"²⁰⁰. A dificuldade da protagonista em nomear o que estava por trás do canto que ela tanto amava remete, em função do tema e também da própria dicção, aos seus questionamentos na terceira fala sobre a sensação de vazio que a estrela da tarde parecia compreender, demonstrando que elas estão relacionadas e que seu amor pelo

192 *Ibid.*, p. 351. Tradução minha: "[...] quando eu percebi que nunca mais eu iria ouvir o meu querido cantar, algo pareceu morrer em mim. **Meu coração parecia oco, como se fosse a sua gaiola.** Eu vou superar isso. É claro. Eu preciso. Supera-se qualquer coisa com o tempo. E as pessoas sempre dizem que eu tenho uma disposição alegre. Elas estão certas. Eu agradeço o meu Deus por tê-la."

193 *Ibid.*, p. 351. Tradução minha: "... E mesmo assim, sem querer ser mórbida e dar margem para – para memórias e coisas do tipo, eu preciso confessar que realmente me parece que exista algo triste na vida. É difícil dizer o que é."

194 *Ibid.*, p. 351. Tradução minha: "Ela está ali, no fundo, bem no fundo, parte de alguém como a sua respiração. Por mais que eu trabalhe duro e me canse eu tenho apenas que parar para saber que ela está ali, esperando."

195 *Ibid.*, p. 349. Tradução minha: "Eu imagino que isso soe absurdo para você."

196 *Ibid.*, p. 349. Tradução minha: "Isso soa tolo?"

197 *Ibid.*, p. 350. Tradução minha: "Se você já morou sozinha vai entender o quanto isso [a companhia] é precioso."

198 *Ibid.*, p. 351. Tradução minha: "Se não criou [pássaros] tudo isso deve soar, talvez, exagerado."

199 *Ibid.*, p. 351. Tradução minha: "Eu costumo pensar se todos sentem a mesma coisa. **É impossível de se saber.**"

200 *Ibid.*, p. 351. Tradução minha: "Mas não é extraordinário que por trás de seu canto doce e alegre só tinha essa – tristeza? – Ah, o que é isso? – que eu ouvi."

canário era capaz de preencher essa ausência. Além disso, suas perguntas finais trazem uma reflexão sobre a aparente gratuidade da beleza já que a escuridão que espreita a tudo irá inevitável e indiferentemente engolfá-la. Afinal, como pode haver algo tão gracioso quanto o canário se a alegria de seu canto é efêmera e não se sustem contra o andamento pesaroso dessa melodia que rege a dança da vida?

Como já foi apontado, o fato de o conto se desenvolver unicamente a partir das falas da protagonista sem quaisquer indicações externas que atuem como didascálias aproxima-o de procedimentos característicos do gênero dramático, que tem no diálogo o principal motor da ação representada. No entanto, a função do diálogo nas peças teatrais é trazer ao primeiro plano o embate entre as relações intersubjetivas que se estabelecem entre as personagens sem fazer referência a elementos externos à ação principal, como afirma o crítico húngaro Peter Szondi: "o domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera"²⁰¹. Esse desconhecimento de tudo o que é externo ao drama confere-lhe, de acordo com Szondi, um caráter absoluto ou primário indissociável de suas imediações espaço-temporais:

Sendo o drama sempre primário, sua época é sempre o presente. O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: **o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese. O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos.** Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser "prende de futuro". O que se torna possível por sua estrutura dialética, baseada por sua vez na relação intersubjetiva.²⁰²

É justamente em função disso que "The Canary" se distancia do gênero dramático: trata-se, primeiramente, de um monólogo, quase um desabafo da protagonista, que se baseia na rememoração de sua relação com um canário de estimação já morto e tem a solidão como um de seus temas, ou seja, não se estabelecem relações intersubjetivas e as diversas falas presentes remontam a ações *passadas* e dispersas que não têm um elo progressivo entre si. Pode-se dizer que, ao analisar seus sentimentos e refletir sobre percepções íntimas da vida, a protagonista realiza um movimento de introspecção contrário à necessidade de o drama exteriorizar as relações intersubjetivas que são sua própria condição de possibilidade. Contudo, talvez seria interessante traçar um paralelo entre os procedimentos aparentemente dramáticos empregado por Katherine Mansfield em "The Canary" e "The Lady's Maid" e o drama lírico – praticado, entre outros, por

201SZONDI, Peter. "O drama". In: *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 30.

202 *Ibid.*, p. 32.

Anton Tchekhov, uma das maiores influências de Mansfield –, que prenuncia a crise do drama tradicional; Peter Szondi o descreve da seguinte maneira:

Sua categoria central é o estado de espírito. Porém este não pertence à interioridade isolada; originariamente, o estado de espírito não é, escreve E. Staiger, “nada que exista 'dentro' de nós. Ao contrário, no estado de espírito estamos de maneira insigne 'fora', não diante de coisas, mas *dentro* delas, e elas estão dentro de nós”. E na lírica a mesma identidade caracteriza o eu e o tu, o agora e o outrora. Do ponto de vista formal e para a problemática de Ibsen, Strindberg e Tchekhov, isso significa, no entanto, que **o drama lírico não conhece diferença alguma entre o monólogo e o diálogo, porquanto o tema da solidão não torna problemática o drama lírico**. A linguagem dramática é estritamente referida à ação, que decorre em um presente contínuo; por isso, a análise do passado está em contradição com a forma dramática. Na lírica, ao contrário, os tempos se unificam, o passado é também o presente, e a linguagem não é ao mesmo tempo elemento temático que deva justificar-se e possa ser interrompido pelo silêncio. **A lírica é em si linguagem; por esse motivo, no drama lírico a linguagem e a ação não coincidem necessariamente.** [...] Independente da ação, a linguagem lírica pode encobrir no fato os abismos que expressam com frequência a crise do drama.²⁰³

De qualquer forma, depreende-se da análise de "The Canary" que suas características mais próximas ao gênero dramático atuam como elementos temáticos do conto, mas não como elementos *formais*, o que demonstra, ao mesmo tempo, a estreita ligação entre o conto e a lírica, capaz até mesmo de distorcer tais procedimentos dramáticos e moldá-los conforme as suas exigências internas.

5. Conclusão

*Not for these I raise
The song of thanks and praise; [...]*

203 SZONDI, Peter. “Teoria da mudança estilística”. op. cit., pp. 98-99.

*But for those first affections,
Those shadowy recollections,
Which, be they what they may,
Are yet the fountain light of all our day,
Are yet a master light of all our seeing;
Uphold us, cherish, and have power to make
Our noisy years seem moments in the being
Of the eternal Silence: truths that wake,
To perish never*

William Wordsworth, "Intimations of
Immortality from Recollections of Early
Childhood"

É extremamente representativo da obra de Katherine Mansfield como um todo o fato de o seu último conto escrito se encerrar com uma interrogação que lança o leitor numa sondagem interior e cujas inúmeras respostas possíveis variam conforme a percepção e as experiências pessoais de cada um deles. Seja ao capturar o brilho fugidio de momentos epifânicos ou ao recriar a miríade de impressões e sensações presentes até mesmo nos dias aparentemente mais corriqueiros, o encanto de seus contos mais bem-acabados não se restringe ao emprego de determinada técnica literária e deixa os leitores – assim como a protagonista de "The Canary" – se questionando sobre o que foi exatamente que eles ouviram por trás de seu canto melodioso.

Essa e outras questões suscitadas pela obra de Katherine Mansfield são abordadas pelo contista irlandês Frank O'Connor (1903-1966) num capítulo de seu livro *The Lonely Voice* inteiramente dedicado à escritora neozelandesa. Logo de início, O'Connor expressa certo incômodo que a leitura dos contos de Mansfield lhe causam e se pergunta até que ponto o conhecimento que se tem de sua biografia e a apreciação de sua obra não foram moldados e ofuscados por sua morte prematura e pelo mito da "artista dedicada e malfadada" (*"the story of the dedicated doomed artist, the creature of flame married to a dull unimaginative man"*²⁰⁴), que foi fortemente influenciado pela publicação póstuma de suas cartas e diários por seu marido, John Middleton Murry. De acordo com O'Connor, Murry acabou causando um desserviço à memória da autora e uma injustiça contra si mesmo ao selecionar apenas textos que corroborassem a imagem amorosa e idealizada que ele tinha de sua esposa:

*Childish, spiteful, vulgar if you like, but something that has been carefully edited out of the legend. One might even say that by creating the legend Murry did his wife's reputation more harm than good, for by failing to describe, much less to emphasize, the shoddy element in her character, he suppressed the real miracle of her development as an artist.*²⁰⁵

204 O'CONNOR, Frank. "An Author in Search of a Subject". In: *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. New York: Melville House, 2004. p. 125. Tradução minha: "a história da artista dedicada e malfadada, a criatura de fogo casada com um homem enfadonho e sem imaginação."

205 *Ibid.*, p. 126. Tradução minha: "Infantil, rancorosa, vulgar, se quiser, mas algo que foi cuidadosamente editado fora do mito. Pode-se até dizer que ao criar o mito Murry fez mais mal do que bem à reputação de sua esposa, pois ao deixar de descrever, muito menos de enfatizar, o elemento mesquinho de seu caráter, ele suprimiu o verdadeiro milagre de seu desenvolvimento como artista."

Tal elemento mesquinho, assim como a criação de uma autoimagem idealizada, também estariam presentes no modo artificial que Mansfield supostamente usava suas experiências pessoais como mero material a ser aproveitado literariamente, em vez de vivenciá-las plenamente e incorporá-las organicamente ao seu autoconhecimento e à sua visão de mundo:

*The trouble with “experience” in the sense which Katherine Mansfield sought it is that by being self-conscious it becomes self-defeating. The eye is always looking beyond the “experience” to the use that is to be made of it, and in the process the experience itself has changed its nature, and wordliness no longer means maturity but a sort of permanent adolescence.*²⁰⁶

Essa incapacidade de extrair um sentido profundo das experiências pessoais acaba instaurando, conforme o argumento de O'Connor, um conflito que pode ser observado nos contos da autora entre uma personalidade falsa, forjada justamente por sua falta de visão crítica e de autoconhecimento, e a contemplação inerte de uma personalidade ideal – diferente da real, pois esta jamais teria se desenvolvido por completo. Sendo assim, os contos de Mansfield estariam fadados ao fracasso por jamais superarem essa postura contemplativa e não conseguirem estabelecer um contato entre o mundo idealizado da autora e a realidade externa.

Nem mesmo os contos que se passam na terra natal da escritora, considerados como obras primas por grande parte da crítica, seriam capazes de ir além de sua visão idealizada e preencher a lacuna que os separa do mundo real: “[...] to introduce a real country into 'At the Bay' would be to introduce history, and with history would come judgement, will, and criticism. The real world of these stories is not New Zealand but childhood, and they are written in a complete, hypnotic suspension of the critical faculties.”²⁰⁷ Para O'Connor, seria essa a razão de Mansfield empregar um narrador onisciente seletivo e o discurso indireto livre para se aproximar da perspectiva de diversas personagens sem, no entanto, se fixar em nenhuma delas:

*[...] to have described the world of childhood through the mind of any of the children would have made this child's own particular world, subject to time and error, and so the only observer is an angelic one for whom the ideas of good and evil, right and wrong, do not exist. Not only does the narrative switch effortlessly from one character to another, but as in a fairy tale speechless things talk like anyone else.*²⁰⁸

206Ibid., p. 127. Tradução minha: “O problema com a 'experiência' no sentido em que Katherine Mansfield a buscou é que, por ser autoconsciente, ela acaba sendo autodestrutiva. O olho está sempre mirando além da 'experiência' para o uso que será feito dela e, neste processo, a própria experiência mudou de natureza, de modo que o mundano não mais significa maturidade, mas uma espécie de adolescência permanente.”

207Ibid., p. 135. Tradução minha: “[...] introduzir um país real em 'At the Bay' seria introduzir a História, e, com a História, viriam o julgamento, o arbítrio e a crítica. O mundo verdadeiro desses contos não é a Nova Zelândia, mas a infância e eles foram escritos sob uma suspensão completa e hipnótica das faculdades críticas.”

208Ibid., p. 136. Tradução minha: “[...] descrever o mundo da infância através da mente de qualquer uma das crianças o teria transformado no mundo particular desta criança, sujeito ao tempo e ao erro, por isso o único observador é um angelical, para o qual as ideias do bem e do mal, do certo e do errado, não existem. A narrativa não apenas alterna facilmente de uma personagem à outra, mas, como num conto de fadas, criaturas incapazes de falar falam como qualquer um.”

É curioso que, apesar de seu declarado incômodo em relação ao contos de Mansfield, O'Connor não nega a existência de um “encanto” produzido por eles, mas o vê como algo problemático e caprichoso por ser exclusivamente subjetivo e não ter uma contrapartida na realidade externa:

*These stories are conscious, deliberate acts of magic, as though a writer were to go into the room where his beloved lay dead and try to repeat the miracle of Lazarus. In this way they can be linked with the work of other writers like Joyce and Proust, who in their different, more worldly ways were also attempting a magical approach to literature by trying to make the printed page not a description of something that had happened but a substitute for what had happened, an episode as it might appear in the eyes of God – an act of pure creation.*²⁰⁹

O contista e poeta norte-americano Conrad Aiken (1889-1973), por sua vez, parte de sua admiração por esse processo criativo das narrativas de Mansfield para desenvolver um argumento que, como o de O'Connor, aponta as suas limitações, mas apresenta um balanço relativamente positivo de sua contribuição ao conto moderno, assim como uma interpretação intrigante daquilo que vem a ser o seu encanto:

*If one thing was arresting in her work, it was the evidence, luminous, colourful, and resonant everywhere, of a tactilism extraordinarily acute and individual. One was inclined to question, even, whether this perpetual coruscation, this amazing sensitiveness to rhythms and sounds and almost shuddering awareness of texture, was not symptomatic of a sort of febrility which would, sooner or later, impose on Miss Mansfield's work its very definite limitations; limitations already clearly implied. "Exquisite! yes – this song of sensibility," one might then have commented "this poetry of the eyes, the ears and hands a little feverish; but is it, ultimately, quite enough?"*²¹⁰

Aiken sugere, dessa forma, que Mansfield trabalha seu material literário a partir de uma atitude verdadeiramente poética, mas que esta só poderia ser plenamente realizada num repertório restrito de temas e de personagens, entre eles os momentos epifânicos e as descrições fortemente sensoriais dos estados de ânimo de personagens de alguma forma deslocadas da vida mundana, sejam elas crianças ou adultos desenraizados: “*what we get at is the fact that Miss Mansfield goes*

209 *Ibid.*, pp. 137-138. Tradução minha: “Esses contos são atos de magia conscientes e deliberados, como se um escritor entrasse no quarto onde jaz a sua amada e tentasse repetir o milagre de Lázaro. Nesse sentido, eles podem ser associados às obras de outros escritores como Joyce e Proust, que, a seu modo diferente e mais mundano, também estavam buscando uma abordagem mágica da literatura ao tentar fazer da página impressa não uma descrição de algo que sucedeu, mas um substituto daquilo que sucedeu, um episódio como poderia parecer aos olhos de Deus – um ato de criação pura.”

210 AIKEN, Conrad. “The Short Story as Colour”. In: *Katherine Mansfield's Selected Stories*; selected and edited by Vincent O'Sullivan. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2005. p. 339. Tradução minha: “Se uma coisa era impressionante em sua obra, era a evidência, luminosa, colorida e ressoante em toda parte de um tatilismo extremamente agudo e individual. Pode-se até questionar se esta coruscação perpétua, esta sensibilidade surpreendente aos ritmos e sons e a percepção quase arrepiante de texturas não eram sintomáticas de uma espécie de um temperamento febril que, mais cedo ou mais tarde, imporá à obra de Mansfield suas limitações bem demarcadas; limitações estas já claramente implícitas. 'Primorosa! sim – esta canção da sensibilidade,' poder-se-ia comentar 'esta poesia dos olhos, dos ouvidos e de mãos levemente febris; mas seria ela, afinal de contas, suficiente?’”

to the short story as the lyric poet goes to poetry – Miss Mansfield's short story is, in essence, an essentially 'subjective' thing, far more subjective than one is accustomed to expect a short story to be."²¹¹

Apesar de tais limitações supostamente intrínsecas à abordagem dos contos por parte da escritora, Aiken reconhece que ela é capaz de encantar seus leitores ao conferir uma ilusão de realidade às suas personagens e aos episódios por elas vivenciados através do emprego apurado da cor, da textura e do tom – todos eles elementos comumente associados à Lírica e às artes visuais – em suas narrativas:

*The secret of this legerdemain is simply in Miss Mansfield's mastery of local colour, of twinkling circumstance, of the inflection of the moment. It is the song of a sensibility ecstatically aware of the surfaces of life. Her people [...] give the illusion of reality; first, because Miss Mansfield endows them all with her own supersensitive and febrile (and perhaps sentimental) awareness, and second (which follows from the first) because, therefore, the small circumstance of mood and scene are thus given to us with the feverish vividness of objects seen under lightning.*²¹²

Dessa forma, a técnica aperfeiçoada por Mansfield para explorar os detalhes mais minutos apreendidos por sua percepção aguçada e configurá-los em narrativas de alto teor lírico é tida como a sua maior contribuição literária e a principal responsável pela poesia que emana de suas obras-primas – ainda que elas, segundo Aiken, sejam menos numerosas e não tenham uma temática tão abrangente quanto a obra de um Anton Tchekhov:

*Well, this sort of vividness is something to be profoundly thankful for. The short story created in this manner approaches the poetic in proportion as its theme is largely and emotionally significant, and the colour thereby patternized. When the theme is slight, the story tends to become merely a triumph of colourism. In "Prelude", and in one or two other instances, Miss Mansfield has given us poetry.*²¹³

Até que ponto ela poderia ter desenvolvido sua técnica e que outros contos teriam surgido de seus “atos de magia conscientes e deliberados” são mais algumas das muitas perguntas deixadas em aberto por sua morte prematura aos 34 anos de idade. Mas se de fato “o conto parte da noção de limite”²¹⁴, conforme queria Julio Cortázar, pode-se dizer que Mansfield soube extrair poesia das

211 *Ibid.*, p. 340. Tradução minha: “O que concluimos é o fato que Mansfield aborda o conto da mesma forma que o poeta lírico aborda a poesia – os contos de Mansfield são, em sua essência, algo essencialmente 'subjetivo', muito mais subjetivo do que se está acostumado a esperar de um conto.”

212 *Ibid.*, p. 341. Tradução minha: “O segredo deste truque está simplesmente no domínio que Mansfield tem da cor local, da circunstância cintilante, da inflexão do momento. É a canção da sensibilidade extaticamente consciente das superfícies da vida. Suas pessoas [...] transmitem a ilusão de realidade; primeiro porque Mansfield dota-as todas de sua percepção supersensível e febril (e talvez sentimental), e, segundo (que se desdobra do primeiro) porque, em função disso, as pequenas circunstâncias do estado de espírito e da cena nos são dadas com a vivacidade febril de objetos vistos sob um relâmpago.”

213 *Ibid.*, p. 342. Tradução minha: “Bem, este tipo de vivacidade é algo pelo qual se deve estar profundamente agradecido. O conto criado a partir desta forma aborda o poético na mesma proporção em que seu tema é ampla e emocionalmente significativo e a cor é, assim, padronizada. Quando o tema é trivial, o conto tende a se transformar num mero triunfo da colorização. Em 'Prelude', e em um ou dois outros exemplos, Mansfield nos deu poesia.”

214 CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*; tradução Davi Arrigucci Jr. e João

limitações que lhe foram impostas – seja pelos temas supostamente restritos de sua técnica literária e de sua percepção fulgurante, seja pelo seu tempo de vida encurtado bruscamente pela tuberculose – e expressar vivências e verdades subjetivas que, nas palavras de Wordsworth, são “aquelas primeiras afeições, / Aquelas lembranças turvas, / Que, sejam elas o que forem, / Ainda são a fonte de luz de todo o nosso dia, / Ainda são a luz-mestre de toda a nossa visão”.

6. BIBLIOGRAFIA

Obras de Katherine Mansfield:

Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 151.

MANSFIELD, Katherine. *Journal of Katherine Mansfield*. Edited by J. M. Murry. London: Constable, 1954.

_____. *Katherine Mansfield's Selected Stories*; selected and edited by Vincent O'Sullivan. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2005.

_____. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Ware, Hertfordshire (UK): Wordsworth, 2006.

_____. *Katherine Mansfield Notebooks: Complete Edition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Traduções da obra de Katherine Mansfield:

MANSFIELD, Katherine. *A festa ao ar livre e outras histórias*; tradução Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

_____. *Aula de canto e outros contos*; tradução Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. *Felicidade e outros contos*; tradução Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

_____. *Je ne parle pas français, e outros contos*; tradução Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1994.

_____. *Numa pensão alemã*; tradução Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

Sobre o conto:

ANDRADE, Mario de. "Contos e contistas". In: *O Empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972.

ANGELIDES, Sophia. *A. P. Tchekhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio; RONAI, Paulo. “Prefácio”. In: *Mar de histórias – antologia do conto mundial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. vol. 1.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”; “Do conto breve e seus arredores”. In: *Valise de cronópio*; tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FORD, Jon; FORD, Marjorie. *A Web of Stories: An Introduction to Short Fiction*. New Jersey: Prentice-Hall, 1998.

FRIEDMAN, Norman. “What makes a short story short?” In: *Modern Fiction Studies*, IV (Summer 1958). pp. 103-117.

HUNTER, Adrian. *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

JOLLES, André. *Formas simples*; tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

O'CONNOR, Frank. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. New York: Melville House, 2011.

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”; “Novas teses sobre o conto”. In: *Formas breves*; tradução José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. “The Philosophy of Composition”; “The Short Story (From a Review of Hawthorne's *Twice Told Tales*)”. In: *The Portable Edgar Allan Poe*; Selected and Edited, with an Introduction and Notes, by Philip Van Doren Stern. New York: Penguin Books, 1977.

POGGIOLI, Renato. *The Phoenix and the Spider: A Book of Essays about some Russian Writers and their View of Self*. Cambridge (USA): Harvard University Press, 1957.

PONTIERI, Regina. “Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov”. In: BOSI, V. et. al. (org.). *Ficções, Leitores e Leitura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

SHAW, Valerie. *The short story: a critical introduction*. New York: Longman, 1983.

WELTY, Eudora. *The Eye of the Story: Selected Essays and Reviews*. London: Vintage, 1990.

Sobre Katherine Mansfield:

ALPERS, Anthony. *The Life of Katherine Mansfield*. New York: Viking Press, 1980.

BOWEN, Elizabeth. "Katherine Mansfield". In: *Seven Winters: Memories of a Dublin Childhood & Afterthoughts: Pieces on Writing*. New York: Alfred A. Knopf, 1962.

KOBLER, J. F. *Katherine Mansfield: a study of the short fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1990.

MAGALANER, Marvin. *The Fiction of Katherine Mansfield*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971.

MORROW, Patrick D. *Katherine Mansfield's Fiction*. Bowling Green: Popular Press, 1993.

MURRY, John Middleton. *Katherine Mansfield and Other Literary Studies*. London: Constable & Co., 1959.

Geral:

ADORNO, Theodor W. "Sobre a ingenuidade épica"; "Palestra sobre lírica e sociedade"; "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*; tradução e apresentação Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AZEVEDO, Sebastião Laércio de. *Dicionário de Nomes de Pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BENJAMIN, Walter. "A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin"; "Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht"; "Pequena história da fotografia"; "Experiência e pobreza"; "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Obras escolhidas I – Magia, técnica,*

arte e política; tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLAMIRE, Harry. *Twentieth-Century English Literature*. London: MacMillan Press, 1986.

MORETTI, Franco. “O século sério”; tradução Alípio Correa e Sandra Correa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 65, p. 3-33, março 2003.

ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SAMPSON, George. *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. 3rd ed.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.