

CAMILLA DAMIAN MIZERKOWSKI

**A LITERATURA CRÍTICA E CONFSSIONAL DE KATHERINE MANSFIELD NA
GÊNESE DO ROMANCE DA NOVA ZELÂNDIA**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre (Área de concentração em Estudos Literários).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Przybycien
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo
(UNIANDRADE)

CURITIBA
2008

Beauty triumphs over ugliness in Life
Katherine Mansfield

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Regina Przybycien, pelas valiosas idéias e sugestões e, principalmente, à minha co-orientadora Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo, pela incansável dedicação e generosidade, e por acreditar na minha capacidade e incentivar o meu crescimento intelectual e pessoal.

A Deus, por ser meu sustento e minha alegria.

Aos professores da Universidade Federal do Paraná, que sempre se mostraram interessados no crescimento de seus alunos, e que representaram fonte constante de conhecimento e inspiração.

Aos meus pais, cujo amor e carinho foram indispensáveis para completar esta tarefa, e sem os quais eu sequer a teria iniciado.

Às minhas irmãs, que sempre estiveram ao meu lado em momentos de desesperança, e foram incansáveis em demonstrar amor, companheirismo, fé e disposição para me encorajar.

Ao meu marido, que esteve ao meu lado mesmo quando eu não dispunha de tempo para retribuir o seu amor e cuidado.

Agradeço aos meus amigos por compreenderem minha ausência e por incentivarem meus sonhos.

SUMÁRIO

RESUMO	iv
ABSTRACT	v
1. INTRODUÇÃO	1
2. MANSFIELD: AUTORA DE CARNE E OSSO	9
3. A OBRA NÃO FICCIONAL DE KATHERINE MANSFIELD	16
3.1 ENSAIOS FILOSÓFICOS PARA O <i>RHYTHM</i> E RESENHAS CRÍTICAS PARA O <i>ATHENAEUM</i>	17
3.2 CARTAS E DIÁRIO.....	21
4. O ROMANCE DA NOVA ZELÂNDIA	28
4.1 PAIXÃO E NOSTALGIA: OS CICLOS DA INFÂNCIA E DA ADOLESCÊNCIA.....	34
4.2 DESEJO E CONFLITO: A RELAÇÃO METRÓPOLE-COLÔNIA.....	63
4.2.1 O ESCRAVO ATENTA PARA A MÃO DE SEU SENHOR.....	63
4.2.2 A ESPOSA VIRTUOSA.....	71
4.3 ARTE E TÉCNICA.....	83
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	94
ANEXOS	

RESUMO

Este trabalho faz inicialmente um levantamento da visão crítica de Katherine Mansfield sobre a arte e o fazer literário em seus escritos discursivos, que põe em relevo como ponto essencial de sua carpintaria artística as memórias da infância e de sua terra natal. Na análise de um grupo de contos selecionados dentre as chamadas histórias da Nova Zelândia, estabelece relações entre comentários críticos da autora e a estruturação de seus contos. Para compreender a intrínseca relação vida-obra em Mansfield, examina-se inicialmente a biografia da autora e, a seguir, sua obra não ficcional — que inclui correspondência e diário íntimo — como subsídio para a análise e interpretação do corpus, os contos “Prelúdio”, “A casa de bonecas”, “A festa no jardim” e “Seu primeiro baile”, da coletânea *New Zealand stories*, organizada por Vincent O’Sullivan. Nos ensaios filosóficos levanta-se sua visão sobre arte, enquanto nas resenhas de vários autores da época verifica-se as suas idéias sobre prosa de ficção. A recorrência de temas e personagens que remetem à nostalgia pela terra natal é interpretada como uma espécie de história de iniciação, em que se observa o desenvolvimento das protagonistas da infância a uma relativa maturidade, nos ciclos da infância e da adolescência. Observam-se ainda as repercussões familiares e sociais da relação metrópole-colônia que se concretiza na interação entre classes no ambiente sócio-econômico dos contos, analisados também em seus aspectos de técnica literária.

ABSTRACT

After a survey of Katherine Mansfield's critical view on Art and literary creation, which emphasizes her childhood memories as the central point of her artistic carpentry, this work analyses a group of short stories selected among the so-called New Zealand fiction, establishing links between her critical comments and the structure of her stories. To understand this intrinsic life-work relation, we initially examine Mansfield as the flesh and blood author, and her non-fictional work — which includes letters and diary — to support the analysis and interpretation of the *corpus*, “Prelude”, “The doll's house”, “The garden party” and “Her first ball”, selected from the collection *New Zealand Stories*, organized by Vincent O'Sullivan. In her philosophical essays we study her views on art, whereas in her book reviews we verify her ideas on prose fiction. The recurrence of themes and characters, which indicates nostalgia for her hometown, is interpreted as an initiation story, which builds the protagonists' development from childhood to a relative maturity in the cycles of childhood and adolescence. In the sequence, we observe the social repercussions of the metropolis-colony relationship, for it reflects the interaction between social classes and the socio-economic environment of the stories, also analyzed from the point of view of literary technique.

1 INTRODUÇÃO

*You see for me — life and work are two things indivisible.
It's only by being true to life that I can be true to art*
Katherine Mansfield

Katherine Mansfield é possivelmente o nome mais relevante na área da ficção curta em língua inglesa. Seus contos, que datam do início do século XX, conquistaram o reconhecimento gradual da crítica da época e continuam ainda hoje a interessar estudiosos da literatura e a deleitar leitores comuns. O êxito de Mansfield pode ser creditado ao seu agudo poder de observação e à sensibilidade de conhecedora da alma humana, expressos em mais de uma centena de contos e nos vários registros íntimos ou de crítica profissional que compõem sua obra. Muitas de suas histórias são peças antológicas da literatura moderna, pois transmitem na visão impressionista da autora um mosaico de cores — do suave às tintas carregadas — que correspondem a emoções e sentimentos de suas personagens.

Na criação de pequenos acontecimentos cotidianos, que já não correspondem à fotografia exata da realidade, sentimentos, reações e emoções transformam-se em uma experiência sensorial tanto para as personagens como para os leitores. O resultado de tal trabalho com o texto rendeu a Mansfield apreciação geral dos leitores e críticas elogiosas por parte de profissionais da literatura. Seu conto, “A casa de bonecas”, por exemplo, foi louvado no *Times Literary Supplement* de 29 de janeiro de 1925 como “the emblem of ecstasy, paradise, the world’s desire”¹ (In: Boddy, 1988, p. 298). O conto impressionou da mesma forma o tipógrafo da editora: “My! But these kids are real!”² (In: Mansfield, 1927, p. xi). “Bliss” foi igualmente elogiado no *New York Times Book Review* de 5 de agosto de 1923: “The carefully rounded, highly plotted story... done superlatively well”³ (1997, p. 230). Mais ainda, sua contemporânea Virginia Woolf admite em seus textos confessionais que considera Mansfield uma rival, cuja obra é motivo de inveja: “And I was jealous of her writing — the only writing I have ever been jealous of”⁴ (Woolf, 1981, p. 227).

O trabalho de Mansfield tem sido constantemente debatido, analisado e criticado. Segundo Gillian Boddy, alguns de seus críticos a consideram uma contadora de histórias (*a*

¹ O emblema do êxtase, do paraíso, do desejo do mundo. (As traduções em notas de rodapé são de minha autoria.)

² Meu Deus, estas crianças são reais!

³ A história bem fechada, com um grande enredo... feita superlativamente bem.

⁴ E eu tinha ciúmes de sua escrita — a única que invejei.

teller of tales), enquanto outros acreditam que seus contos são apenas fragmentos de recordações (1988, p. 154). É também recorrente entre estudiosos da literatura analisar os contos de Mansfield a partir de paralelos com a vida da autora: temas das histórias são verificáveis em sua biografia, assim como personagens e cenários de muitos de seus contos coincidem com membros de sua família e locais onde viveu ou que visitou. A própria autora comenta:

I think the only way to live as a writer is to draw upon one's real, familiar life — to find the treasure ... And the curious thing is that if we describe this which seems to us so intensely personal, other people take it to themselves and understand it as if it were their own.⁵ (In: Boddy, 1988, p. 158)

Ao se propor descrever “a vida familiar e real” que é “intensamente pessoal”, Mansfield aproxima sua obra do leitor, o que confirma a hipótese levantada por estudiosos. Seus mais famosos críticos e biógrafos, como Antony Alpers, Vincent O’Sullivan, Clare Hanson e Gillian Boddy concordam em que os eventos inspiradores de muitos de seus contos são facilmente localizados em anotações de diário e cartas: entre os mais famosos estão a viagem que fez à Alemanha com a mãe, Annie Dyer, para fazer um aborto, viagem que deu origem aos contos que fazem parte da coletânea *In a German pension* (1911), seu primeiro livro publicado. Outra viagem que fez, desta vez à França, para encontrar o amante e escritor Francis Carco, originou o conto “An indiscreet journey” (1920). Carco também inspirou o narrador de “Je ne parle pas français” (1917), história bastante criticada por suas conotações sexuais.

A nômade Mansfield garantiu em seus contos um retrato inigualável tanto do povo europeu quanto do neozelandês; suas personagens aparecem em uma formidável adaptação de cenários europeus e tropicais. É importante lembrar, contudo, que os estudos de sua obra não se devem restringir à investigação da precisão de eventos, lugares e personagens de suas narrativas, se correspondem ou não à realidade da vida da autora. Atenção deve ser dada às circunstâncias em que eventos, cenários e personagens foram recriados e de que forma o processo se deu:

There have been few writers whose life and work seem so inseparable, but there seems little point in debating whether it was her experiences in New Zealand or in England which had the greater influence on her work — she could not have written as she did without the particular combination of

⁵ Eu creio que o único modo de viver como escritor é basear-se na sua vida familiar, real — encontrar o tesouro... e o curioso é que, se descrevermos o que nos parece tão intensamente pessoal, outros o tomam para si e o vêem como se pertencesse a si próprios.

both those very different worlds, her own peculiar form of “geographical schizophrenia”.⁶ (1988, p. 158)

A peculiar “esquizofrenia geográfica” de Mansfield garantiu um julgamento do mundo e da sociedade — tanto da neozelandesa quanto da inglesa — próprio de quem conhece profundamente o funcionamento dos dois mundos, e sente-se capaz de retirar a essência de ambos. Embora sofra o choque da Primeira Grande Guerra — o período mais criativo de Mansfield foi de 1915 a 1923 — e as decepções da tão sonhada carreira de escritora na Inglaterra, Mansfield ainda se dedica a procurar tanto na Nova Zelândia de sua infância — a que reinventa em sua imaginação — quanto na Londres moderna e no restante da Europa devastada pela guerra, a Verdade⁷ e a Beleza que a motivam a escrever.

Preocupada com o objeto de sua arte, Katherine Mansfield, como a maioria dos escritores, escreveu sobre o fazer literário e sobre o papel da literatura. Produziu resenhas, ensaios filosóficos para jornais literários da época e registros de caráter íntimo, como cartas a diversas pessoas envolvidas no cenário artístico de sua época — como Virginia Woolf, D. H. Lawrence, John Galsworthy e Hugh Walpole. Dedicou-se também à produção de um extenso diário, rico em anotações que revelam, a par de suas reflexões íntimas, uma profunda preocupação com a literatura e sua execução. Na soma destes registros encontramos um retrato de Mansfield como crítica e como escritora e, acima de tudo, como artista. Os registros não ficcionais, portanto, são imensamente valiosos não somente por possibilitar um estudo biográfico da obra de Mansfield, mas principalmente pelo *insight* que oferecem sobre a misteriosa relação da autora com sua obra: a análise cuidadosa de passagens tanto de diário, quanto de cartas, resenhas e ensaios permite compreender a visão do mundo da artista e o seu processo criativo.

⁶ Existiram poucos escritores cuja vida e obra são tão indissociáveis, mas não há razão em debater se foram suas experiências na Nova Zelândia ou na Inglaterra que mais influenciaram seu trabalho — ela não poderia ter escrito da forma como escreveu sem a combinação destes dois mundos diversos, sua forma peculiar de “esquizofrenia geográfica”.

⁷ O conceito de Verdade de Mansfield não é expresso diretamente em suas obras, mas podemos inferir que se liga à idéia de compreender os significados abstratos de elementos e eventos do cotidiano. A própria autora afirma que não pode falar sobre os “desertos de vasta eternidade” diretamente, mas os aborda por meio de um “menino comendo morangos”, ou “uma mulher penteando os cabelos” (citação que analisaremos nesta dissertação). Deste modo, Mansfield acredita que a verdade está em observar o mundo com olhos poéticos, e a partir desta observação ser capaz de refletir sobre assuntos profundos e complexos, como a vida e seus processos. Como afirma Clare Hanson, a obra da autora tem tanto função estética quanto ética, e esta última é a de revelar a sua verdade por meio da literatura.

These notes and letters are particularly important for what they reveal of K.M.'s artistic development. As a writer she believed deeply in the importance of writing as an art, constantly discussing and explaining her ideas about her own work and others.⁸ (Boddy, 1988, p. 109)

O reflexo nos contos da visão única de Mansfield sobre a arte e o fazer literário, exposta em sua literatura não ficcional, constitui o foco principal deste trabalho. Com base no estudo dos contos e na leitura cuidadosa do diário e das cartas de Mansfield, bem como de sua produção crítica, levantamos a hipótese de que é possível encontrar nesses escritos subsídios importantes para uma leitura em profundidade de sua ficção. É de conhecimento geral que a abordagem crítica mais comum à obra de Mansfield é a que estabelece paralelos entre a vida da autora e suas histórias. Propomos, em contraponto, algo diferente: ouvir a voz de Mansfield, não apenas como pessoa, mas como artista cônica do objeto de sua arte e tomá-la como guia para a análise de seus contos.

O levantamento cuidadoso da não ficção de Mansfield, centrado especificamente sobre seus comentários a respeito do processo de criação literária, — o seu próprio e o de outros autores — evidenciou a existência de pontos essenciais em sua carpintaria artística, dentre estes a fonte de grande parte de suas imagens e temática: a memória da infância e de sua terra natal. Daí surgiu o recorte escolhido dentro de nosso objetivo maior: estabelecer paralelos entre ficção e não ficção, utilizando como *corpus* de análise alguns contos incluídos na antologia das *New Zealand Stories* de Mansfield, organizada por Vincent O'Sullivan.

O conjunto da ficção de Mansfield aborda, de fato, temas maiores como o nascimento, a vida e a morte, que nas histórias sobre a Nova Zelândia — para onde retorna “quando quer” — assumem profundezas inefáveis na construção de cenário e personagens. Sobre o fundo da paisagem de sua terra natal, Mansfield cria um panorama humano que simboliza seus ideais de Pureza e Verdade, hipótese reforçada pela recorrência de personagens em várias de suas *New Zealand stories*.

As histórias dedicadas à infância, na paisagem familiar de Wellington e seus arredores, têm destaque indiscutível no conjunto da ficção de Mansfield. Uma carta endereçada a Dorothy Brett, de 11 de outubro de 1917, testemunha a importância que a autora atribui a essa fonte de inspiração: “... tenho uma grande paixão pela ilha onde nasci. (...) eu tentei levantar a névoa que cobre o meu povo, deixar que ele pudesse ser visto, para depois escondê-lo novamente” (Mansfield, 1996, p. 80).

⁸ Estas notas e cartas são particularmente importantes, pelo que revelam sobre o desenvolvimento artístico de Katherine Mansfield. Como escritora, ela acreditava na importância da escrita como arte, e constantemente discutia e explicava suas idéias sobre o seu próprio trabalho e o de outros autores.

Em 1922, cinco anos mais tarde, Mansfield escreve em seu diário: “Não posso dizer o quanto estou agradecida por ter nascido na Nova Zelândia, por conhecer Wellington tão bem quanto conheço, e saber que ela existe e que posso ir lá quando quiser” (1996, p. 251-2). É possível considerar estes comentários como um retomar da Nova Zelândia como cenário e tema de seus contos, depois de um longo período na Europa, marcado pelo trauma da guerra que atingiu Katherine Mansfield no centro de suas afeições familiares, com a morte do irmão, Leslie Beauchamp.

Depois desses acontecimentos conturbados, encontramos testemunho, principalmente em seu diário, da intenção de retomar as memórias da terra natal como tema e ambientação de sua narrativa. Ademais, o exame de cartas e ensaios filosóficos aponta para a consciência de Mansfield de ter encontrado no retorno às suas raízes a Pureza, a Verdade e a Beleza: “Beauty triumphs over ugliness in Life. That’s what I feel, and that marvelous triumph I long to express... Life is, all at one and the same time, far more mysterious and far simpler than we know”⁹ (In: Boddy, 1988, p. 181). Nesta passagem, verifica-se o desejo de aperfeiçoar a expressão literária para comunicar e fazer sentir a beleza inerente da vida e o mistério de sua simplicidade.

É importante ressaltar que esta dissertação faz um recorte bastante restrito tanto dos trechos selecionados da obra não ficcional da autora — material volumoso, que originaria um número expressivo de pesquisas acadêmicas — quanto dos contos de Mansfield — apenas quatro, entre mais de uma centena. O recorte foi feito a partir de um crivo que considerou contos que apresentam um encadeamento de temas sobre as famílias Sheridan e Burnell (protagonistas de diversos contos da Nova Zelândia), e que apresentam personagens recorrentes em diferentes estágios de vida, como numa espécie de história de iniciação. Observa-se uma evidente gradação no desenvolvimento das personagens — da infância, à adolescência e à fase adulta — sendo possível catalogar os contos em foco de acordo com as diferentes fases da vida das protagonistas, analisando o processo de seu amadurecimento: da inocência da criança, passando por uma maior consciência do mundo circundante, à relativa maturidade da adolescente e da jovem.

A incessante busca pela expressão literária perfeita evidencia-se no exame do acervo de Katherine Mansfield, conservado até hoje na Biblioteca Turnbull, em Wellington. Há registros de tentativas de romances, todos inacabados, como o *Maata*, que iniciou em 1913, e *The Aloe*, (1907) que mais tarde se tornaria o conto “Prelúdio”. Seguem-se outras tentativas:

⁹ A Beleza triunfa sobre a fealdade na Vida. É o que sinto, e este maravilhoso triunfo é o que desejo expressar... a Vida é, a um tempo, muito mais misteriosa e muito mais simples do que temos conhecimento.

Juliet, *Young Country* e *Karori*, cujos esboços se encontram no caderno de rascunhos. Conclui-se que o conto é, efetivamente, a forma apropriada para a autora, que na narrativa curta encontra o espaço ideal para o subentendido.

Os esboços dão origem a contos mais longos, que se pode dizer constituem partes de um grande romance, pois apresentam personagens recorrentes. O cenário físico e social de Wellington e da vila Karori, locais habitados por Mansfield na infância e na adolescência, oferece outro elemento de ligação. Estas considerações levaram à escolha do *corpus* da pesquisa, selecionado entre as histórias da Nova Zelândia, reunidas em coletânea por Vincent O’Sullivan, que as caracteriza como aquelas que retomam temas da infância ou que reconstróem a atmosfera nostálgica, típica de contos que a própria Mansfield define como *New Zealand stories*: “Aqui está ele, embaixo de minha mão — terminado — outro conto tão longo quanto ‘The man without a temperament’ — talvez mais longo. Chama-se ‘The stranger’, uma história ‘da Nova Zelândia’” (Mansfield, 1996, p. 198-199).¹⁰

Entre as histórias que têm como tema a infância e adolescência na Nova Zelândia, selecionamos quatro contos, protagonizados pelas famílias Burnell e Sheridan, que apresentam uma seqüência narrativa de desenvolvimento cronológico das protagonistas: “Prelúdio”, “A casa de bonecas”, “A festa no jardim” e “Seu primeiro baile”.

Segundo Gillian Boddy, muitas das histórias da Nova Zelândia constituem dois ciclos, de acordo com a idade das protagonistas. As mais jovens pertencem ao ciclo da infância, que abrange a família Burnell. O ciclo da adolescência, mais curto, enfoca as adolescentes da família Sheridan. De fato, as histórias que a crítica destaca como as melhores produzidas por Mansfield fazem parte desses dois grupos (1998, p. 154). Incluem-se neste trabalho referências a outros contos agrupados por O’Sullivan na coletânea, para confirmar certos pontos de análise e ilustrar a relação obra discursiva — obra ficcional, que é nosso objetivo prioritário.

Conjugando o papel da Nova Zelândia como fonte de grande parte da criação artística de Mansfield, e suas tentativas de escrever ficção longa, argumentamos que é possível considerar o agrupamento dos dois ciclos de contos do *corpus* como um romance de iniciação. Daí o título deste trabalho *A literatura crítica e confessional de Katherine Mansfield na gênese do romance da Nova Zelândia*.

O esquema da dissertação decorre das considerações expostas. A fim de cruzar os critérios estéticos de Mansfield indicados na obra não ficcional com a análise dos contos do

¹⁰ Trecho de carta a John Middleton Murry, de 3 de novembro de 1920.

corpus, fazemos no capítulo intitulado *Mansfield: autora de carne e osso* um levantamento de eventos relevantes da vida da autora que, de algum modo, modificaram sua visão de mundo e foram decisivos para o desenvolvimento de sua expressão literária.

No capítulo de número três, fazemos um exame cuidadoso de sua não ficção. Inicialmente a produção discursiva de Mansfield, relativamente pequena, representada por seus ensaios de cunho filosófico — “Seriousness in Art” e “The Meaning of Rhythm” — publicados em parceria com seu marido, John Middleton Murry, para o jornal *Rhythm* em 1911. Num segundo momento, incluímos seus diários, cartas e até mesmo seu *scrapbook*¹¹, que muitas vezes revelam contradições entre a crítica literária formal que escreve e a atitude menos rígida e mais franca da missivista.

De posse deste material, partimos para a análise dos contos, agrupados ao redor de duas considerações temáticas. A primeira, intitulada *Paixão e nostalgia: os ciclos da infância e da adolescência* contempla a análise da iniciação da personagem feminina, cujo desenvolvimento em diversas fases da vida é paralelo ao amadurecimento da artista. Em *Desejo e conflito: a relação metrópole-colônia*, a análise enfatiza as repercussões familiares e sociais das relações entre o colonizador e o colonizado nos contos, para então iniciarmos *Arte e técnica*, que encerra nossas análises.

Considerando que John Middleton Murry fez vários cortes na obra de Mansfield — tanto na não ficção quanto na ficção — eliminando trechos que pudessem ter uma repercussão negativa a respeito do relacionamento entre ambos ou mesmo sobre a personalidade de Katherine (possivelmente alterada nos últimos estágios da tuberculose), foi necessário consultar o trabalho de biógrafos para realizar nosso estudo. Selecionamos Antony Alpers (1982), cuja biografia da autora — *The life of Katherine Mansfield* — facilita o conhecimento da cronologia dos contos e também esclarece algumas dúvidas sobre a editoração da obra por Murry, uma vez que Alpers teve a oportunidade de entrevistá-lo pessoalmente e teve acesso aos originais de cartas e diário, do caderno de rascunhos e das primeiras edições de Mansfield. Em *Katherine Mansfield: The woman and the writer*, de Gillian Boddy, encontramos comentários de autores relevantes sobre o trabalho de Mansfield, além de um estudo que relaciona seus contos com sua vida pessoal e sua carreira. A obra de Clare Hanson, *The critical writings of Katherine Mansfield*, reúne os artigos escritos para o *Rhythm*, além de uma seleção de resenhas escritas para o *Athenaeum*. A fonte da informação destes autores são os originais preservados na biblioteca *Alexander Turnbull*, em Wellington, Nova Zelândia.

¹¹ Espécie de caderno de rascunhos, no qual Katherine registrava passagens de livros que lia, partes dos contos e romances em que trabalhava.

Além dos diários e cartas reunidos e editados por John Middleton Murry, as resenhas de Mansfield, agrupadas por Murry e publicadas sob o título *Novels and Novelists* em 1930, são essenciais para nossa pesquisa. As resenhas aparecem na íntegra e no original em inglês, constituindo fonte inigualável de dados. Um número significativo de cartas e trechos de diário de Mansfield pode ser encontrado na tradução de Julieta Cupertino, *Diário e cartas*, de 1996. Para complementação, consultamos a edição completa dos diários editados por Murry em 1927. As cartas no original inglês foram consultadas na edição de 1951, na qual se encontra a correspondência de Mansfield com o marido, e na de 1934, que compreende todas as suas cartas já publicadas.

Entre as resenhas e trabalhos acadêmicos sobre Mansfield, selecionamos a coletânea *The critical response to Katherine Mansfield*, organizada por Jan Pilditch, que relaciona os mais variados estudos sobre sua ficção — de autoria de Katherine Anne Porter, Vincent O’Sullivan, Ian A. Gordon, Claire Tomalin, entre outros — organizados cronologicamente por data de publicação, a partir de 1922. Para análise da técnica narrativa de Mansfield utilizamos como suporte as definições de Wayne Booth em *A retórica da ficção*.

Com estas importantes considerações concernentes à obra de Mansfield e ao esquema da dissertação, começamos nosso trabalho com o capítulo que expõe dados biográficos, estudados sempre em paralelo com a produção ficcional da autora. Como material referencial, utilizamos principalmente as obras *The life of Katherine Mansfield*, de Antony Alpers, e *The woman and the writer*, de Gillian Boddy, além do diário e de cartas de autoria de Mansfield.

2 MANSFIELD: AUTORA DE CARNE E OSSO

*I must experience first,
how can I write about things if
I don't experience them?*
Katherine Mansfield

Uma breve nota do dia 14 de outubro de 1888 no jornal *The Evening Post* de Wellington anuncia o nascimento de Kathleen Mansfield Beauchamp, a terceira filha de Harold Beauchamp e Annie Dyer. Na nota se lê: “Beauchamp — On 14th October, the wife of Mr. Harold Beauchamp of a daughter”¹². O nascimento de Kathleen precede os de Jeanne e Gwendoline — a mais nova, falecida ainda na infância — e de um menino, Leslie.

Quando Kathleen tem apenas quatro anos de idade, seu pai, rico empresário, sócio em uma empresa de importação e exportação, compra uma bela casa na cidadezinha de Picton, vizinha de Wellington. A vida na pequena vila é muito diferente da vida na capital, e muitas das impressões da época em que lá viveram permaneceram na memória de Katherine. Suas lembranças das pessoas com quem conviveu, da casa onde morou e da majestosa natureza circundante foram eternizadas em contos como “A casa de bonecas”, “Prelúdio” e “Na baía”.

Preocupado com a educação das filhas, Harold decide retornar para a capital em 1898, quando Kathleen está com apenas dez anos. Dizem os biógrafos que a casa onde a família Beauchamp mora a partir desta data virou o cenário do conto “A festa no jardim”. Novamente em Wellington, Mansfield e suas duas irmãs mais velhas, Vera e Charlotte, são matriculadas na *Wellington High School*, em Thorndon. Já nesta época, Kathleen começa a revelar seu talento literário; sua primeira história é publicada em 1898 no *High School Reporter*, jornal escolar que ela mais tarde veio a editar. O sucesso foi tamanho que uma segunda a seguiu, em 1899.

Além de atento à educação de suas filhas, Harold Beauchamp era um grande apreciador de música e literatura, gosto compartilhado com sua esposa, Annie. Interessados em uma boa formação para as filhas, decidem enviá-las para estudar em Londres. Acompanhadas pelos pais, Vera, Charlotte e Kathleen chegam à Inglaterra em 1905, depois de cerca de quarenta e cinco dias de viagem por mar. Após matriculá-las na *Queen's College of London* e acomodá-las em uma pensão adequada, Harold e Annie retornam para Wellington, para rever suas filhas somente três anos mais tarde. O período que as irmãs

¹² Beauchamp — em 14 de outubro, mulher de Sr. Harold Beauchamp, uma menina.

Beauchamp ficam em Londres é bastante proveitoso, especialmente para a mais jovem. Em seus momentos de lazer, Kathleen frequenta recitais de música, peças teatrais, museus e cafés com amigos. É também no *Queen's College* que Mansfield conhece sua grande amiga, Ida Baker, referida como LM nas cartas e no diário da autora. Ida foi a companheira fiel de toda uma vida, principalmente no período em que Katherine esteve doente e durante suas viagens pela Europa em busca da cura da tuberculose.

Com entusiasmo juvenil, Ida e Kathleen sonham em ficar famosas, no seu caso, com a música ou com a literatura, suas grandes paixões. Juntas estudam o violoncelo — dom de Kathleen — e o violino, especialidade de Ida, e escolhem nomes artísticos para a futura carreira. Ida Baker seria Katherine Moore, mas como Kathleen já escolhera Katherine, muda seu pseudônimo para Leslie Moore, em uma clara referencia ao irmão mais novo de Mansfield, Leslie Beauchamp. Mansfield é o nome de solteira de sua avó, com quem mantinha uma relação muito próxima. A relação entre as protagonistas de seus contos com a avó assume relevância em “The Voyage”, “Prelúdio” e “Na baía”. A história pessoal de Ida aparece ficcionalizada no conto “As filhas do falecido coronel”, no qual seu pai, viúvo e médico aposentado do exército indiano, aparece como o carrancudo coronel que as duas filhas tanto temem, mesmo depois de morto.

Na revista do *Queen's College* Mansfield publica contos, como “The pine tree, the sparrows, and you and I” e “About Pat”, que têm como tema as memórias de sua infância. Já outros exploram a temática da morte, como “His ideal” e “Die Einsame”, e têm como cenário a Inglaterra e a Alemanha.

Na Europa, Mansfield parece encontrar o estímulo intelectual inexistente na Nova Zelândia. Tom Trowell, jovem músico neozelandês por quem Katherine nutre uma grande paixão, também estuda na Europa. O sentimento por Tom a impulsiona a continuar seus estudos de música, a que seu pai se opõe veementemente. Quando Harold e Annie vão a Londres para trazer as suas filhas de volta à Nova Zelândia, Mansfield tenta convencê-los a ficar. Contrariada, a jovem decide dedicar sua vida à literatura: “Father is greatly opposed to my wish to be a professional cellist...so my hope for a musical career is absolutely gone — it was a fearful disappointment... so in the future I shall give *all* my time to writing”¹³ (In: Boddy, 1988, p. 11). Forçada a abandonar a música, Mansfield volta à Nova Zelândia com os seus pais e as irmãs, mas sonha em retornar a Londres. O conhecimento musical, contudo, não

¹³ Papai opõe-se veementemente ao meu desejo de me tornar violoncelista profissional...então minhas esperanças de seguir carreira na música estão terminadas — foi um doloroso desapontamento... no futuro dedicarei *todo* o meu tempo à escrita.

foi abandonado, e explica a marcante musicalidade de seus contos, no uso de recursos como as onomatopéias, as aliterações e a linguagem lírica.

De volta a Wellington, Katherine entedia-se com a vida na colônia, e a convivência em família torna-se cada vez mais difícil — “Life here’s impossible. (...) There is nothing on Earth to do — nothing to see — and my heart keeps flying off to Oxford Circus...”¹⁴ (In: Alpers, 1980, p. 43). O ódio de Mansfield ao provincianismo de sua família e do país agrava-se quando seu pai assume o cargo de presidente do banco neozelandês, e a família muda-se para uma casa ainda maior na capital, onde acontecem bailes e outros eventos sociais. A moça, que insiste em voltar para a Inglaterra, revolta-se contra a família e a forma de vida que seus pais lhe oferecem: “Damn my family. O heavens — what bores they are — I detest them all...”¹⁵ (In: Boddy, 1988, p. 13). Katherine Mansfield rejeita o estilo de vida de seus conterrâneos e de sua própria família, que se pode chamar de vitoriano, excessivamente conservador e retrógrado na tentativa de imitar os padrões da metrópole. No entanto, mostra entusiasmo e disposição para participar de tardes jogando tênis, de animados bailes e cafés e eventos de alta classe, representados nos contos “A festa no jardim” e “Seu primeiro baile”.

Ainda nesse período, em consonância com o desejo de se dedicar à literatura, Mansfield passa a submeter poemas e vinhetas ao jornal australiano *Native Companion*, atividade favorecida pela amizade de seu pai com um influente jornalista que trabalhava para o periódico. Depois de ouvir comentários elogiosos sobre a produção de sua filha e convencido da sua capacidade literária, Harold embarca com Katherine e Annie para Londres, em julho de 1908, de onde a moça não mais retornaria.

Seus anos iniciais na Europa comprovam o que o comportamento na Nova Zelândia indicava. Já na viagem de navio, Katherine conhece um misterioso rapaz de quem, mais tarde, suspeita estar grávida. Apesar de escandalosa, a notícia parece não abalar a aspirante a escritora e, afastada a suspeita, Katherine retoma seus estudos de música e vive tranquilamente em uma confortável pensão inglesa, graças à generosa mesada do seu pai. Mansfield também se dedica à carreira de escritora e um primeiro conto intitulado “The education of Audrey”, publicado em 1908 no *Evening Post* de Wellington, aparece também em Londres em julho do mesmo ano.

No ano seguinte, Mansfield conhece George Bowden, professor de música dez anos mais velho. Katherine comunica o noivado com o músico a seu tutor, e o casamento acontece

¹⁴A vida é impossível aqui. (...) Não há nada para fazer — nada para ver — e meu coração insiste em voar para o *Oxford Circus*...

¹⁵Maldita seja minha família. Ó céus — como são chatos — eu detesto todos eles.

em março de 1909, a noiva vestida inteiramente de preto. Os trajes de Mansfield eram talvez o prenúncio da tragédia de sua vida: na manhã seguinte ao casamento ela abandona o noivo. O choque do casamento só não foi maior para a família Beauchamp do que a surpreendente separação. No final de abril do mesmo ano mais uma notícia abala o sossego da família. Katherine afirma em seu diário estar grávida de Garnet Trowell, irmão de Tom Trowell, sua antiga paixão: “I wonder when I shall sit & read aloud to my little son”¹⁶ (Boddy, 1998, p. 28). Conturbada com a notícia, Annie Dyer vai até Londres e leva sua filha para uma temporada em Wörishofen, na Alemanha. Dois dias depois da chegada, Annie volta a Londres para embarque imediato no navio que a trouxera à Inglaterra, e Katherine já não está mais grávida. As memórias do hotel onde mãe e filha se hospedaram na Alemanha são o germe dos contos que compõem a coletânea *In a German pension*, primeira série completa de contos escritos por Mansfield.

O breve casamento, a abrupta separação e a gravidez inesperada são ilustrativos da natureza conturbada de Mansfield e, de certo modo, de sua visão moderna da vida e dos relacionamentos humanos. Esta visão pode ser verificada na análise de contos que questionam o papel da mulher na sociedade vitoriana, contra a qual se rebelara na juventude, desenvolvida no capítulo quatro deste trabalho. Além disso, a vida conturbada da autora nos primeiros anos passados na Europa ilustra seu desejo pela vida e por novas experiências e sentimentos, que a levassem a um novo conhecimento do mundo.

Curiosamente, é por intermédio de George Bowden, seu primeiro marido, que Mansfield conhece A. R. Orage, editor e dono do *New Age*, revista de literatura, artes e política na qual Mansfield publica em 1911 os contos que formariam a coletânea *In a German pension*. Em 1912, Mansfield passa a escrever contos para outro jornal, o *Rhythm*, editado por John Middleton Murry. O primeiro conto publicado, o ácido “The woman at the store”, que explora a temática da morte, encantou Murry pela incrível capacidade de Mansfield de caracterizar personagens. Tendo em comum a literatura e o desejo de transformar o mundo pela Arte, os dois logo se tornam próximos e, em 1912, dão início a um longo relacionamento, que termina somente com a morte da autora, em 1923.

Como um casal, Murry e Mansfield decidem dedicar sua vida à arte. Depois do *Rhythm*, para o qual escrevem juntos dois artigos filosóficos, além de contos e resenhas (somente Murry), o casal trabalha para o *Athenaeum*, periódico semanal que Murry funda com D. H. Lawrence, e para o qual Mansfield escreve resenhas críticas. A participação de

¹⁶ Penso em quando irei sentar para ler em voz alta para o meu filhinho.

Mansfield em jornais literários estendeu-se ao *Blue Review* (1913) e ao *Signature* (1915), periódicos fundados por Middleton Murry¹⁷, que tiveram curta duração. Contribuiu também com o *New Age*, (participação mencionada anteriormente), para o qual retornou brevemente em 1917, quando publicou “Mr. Reginald Peacock’s day”.

Ainda em 1912 Mansfield envolveu-se com o cinema, e sua experiência é registrada em carta que escreve ao amigo, Bertrand Russel: “My last day with the ‘movies’ — walking about a big bare studio (...) has laid me low ever since. But I shall be quite well by Tuesday.”¹⁸ (Boddy, 1988, p. 59) Os efeitos de seu envolvimento com o cinema podem ser percebidos no conto “A pic-nic” (1917), escrito em forma de roteiro, composto exclusivamente de diálogos e direções de palco escritas entre parênteses.

O grande responsável pelo contato de Mansfield com a cena artística em Londres foi John Middleton Murry. “*The two tigers*”¹⁹, como eram conhecidos, freqüentavam cafés, pubs, recitais de música e exposições, onde se encontravam com artistas e pessoas influentes do meio artístico. Muitos dos amigos que fizeram nesta época — como Walter de La Mare, H. G. Wells, Frederick Goodyear, D.H. Lawrence e Hugh Walpole — contribuía para a *Rhythm*, que depois se tornou o *Blue Review*. Apesar das importantes contribuições, o insucesso de ambos os periódicos levou o casal a Paris, onde Murry e Katherine tentaram se estabelecer. Lá viviam na boemia com Francis Carco, velho amigo de Murry (que veio a se tornar amante de Katherine). Este alegre período na França é responsável pela atmosfera do conto “Something childish but very natural”, que tem como cenário a Paris idílica desta época.

Depois de Paris, o casal muda-se diversas vezes. Acredita-se que Murry e Katherine tenham vivido em mais de treze casas diferentes entre 1912 e 1914, e seu círculo de amizades aumentava consideravelmente à medida que os anos passavam, com a inclusão de Ottoline Morrell, Virginia e Leonard Woolf, entre outros. Na casa de Lady Ottoline Morrell, por exemplo, o casal participava de finais de semana de discussões artísticas, que reuniam Aldous Huxley, D. H. Lawrence, James Joyce e muitos outros autores de renome. Já a amizade com os Woolf rendeu a publicação de “Prelúdio”, em 1917, conto que ajudou a projetar Mansfield como uma autora de sucesso.

Os anos que Mansfield viveu na Europa não foram ricos somente em experiências artísticas. As conseqüências da I Grande Guerra, declarada em agosto de 1914, atingiram a

¹⁷ O *Signature* nasceu de uma parceria entre John Middleton Murry e D. H. Lawrence, mas durou apenas dois meses.

¹⁸ Meu último dia no “cinema” — andar pelo grande estúdio vazio (...) tem me deixado deprimida. Mas eu devo estar melhor na terça.

¹⁹ Os dois tigres.

autora pessoalmente, com a morte de seu irmão caçula, Leslie, em 1915, vítima de um acidente fatal na guerra. Segundo Lawrence, uma nova Katherine, ou uma versão criativa da mesma pessoa nascia com a tragédia. A morte de Leslie foi a virada da vida da autora, segundo Lawrence em uma carta de dezembro de 1915:

Do not be sad. It is one life which is passing away from us, one “I” is dying: but there is another coming into being, which is the happy, creative you. I knew you would have to die with your brother; you also, go down into death, and be extinguished. But for us there is a rising from the grave, there is a resurrection, and a clean life to begin from the start, new, and happy. Don’t be afraid, don’t doubt it, it is so.²⁰(In: Boddy, 1988, p. 49)

A guerra também mata Francis Carco, autor do romance *Les Innocentes*, cuja protagonista, Winnie, é baseada em Mansfield. Acredita-se que um encontro romântico extraconjugal com Carco tenha originado o conto “Uma viagem indiscreta”, que narra a história de um jovem casal que se encontra clandestinamente.

Além destas traumáticas perdas, a descoberta de uma doença pulmonar — que mais tarde foi corretamente diagnosticada como tuberculose — levou Mansfield a viajar por diversos países europeus em busca de cura. A visão de jovens soldados mortos e feridos e de cidades devastadas a tornou mais sensível à condição humana, o que conseqüentemente afeta sua literatura. A sua busca por novas experiências na vida boêmia cessa e Mansfield parece encontrar a Verdade sobre o homem e sua natureza em meio ao sofrimento e à dor da guerra. Boddy faz uma tocante descrição de Katherine na sacada de sua casa, o Chateau Belle Vue à Sierre, em 1924:

High on her open balcony looking across the peaceful valley to the great snow-covered mountains she remembered the very different beauty of her childhood — the sun catching the drops of dew which hung heavy on the feathery *toi toi*; the two ragamuffin children of a karori washerwoman sharing one fleeting moment of beauty. From the luminous clarity of those memories she recreated those glimpses of a beauty which she knew existed beyond the bounds of time or place.”²¹ (1988, p. 86)

O cenário é reconhecível, a vila Karori e Wellington factuais aparecem em diversas passagens dos contos, nos nomes de ruas e na paisagem: “Elas podiam ver o farol na ilha

²⁰ Não fique triste. É uma vida que está nos deixando, um “eu” está morrendo: mas há outro que nasce, a feliz e criativa você. Eu sabia que você teria que morrer com seu irmão; você também vai com a morte, e se extingue. Mas para nós há um ressurgir do túmulo, uma ressurreição, e uma vida para começar do início, nova e feliz. Não tenha medo, não duvide, pois assim o é.

²¹ Do alto de sua sacada, observando o vale pacífico e as montanhas cobertas de neve, ela lembrou a beleza diferente de sua infância — o sol secando, as gotas de orvalho penduradas nas penas de um *toi toi*; as duas filhas maltrapilhas de uma lavadeira Karori compartilhando um momento fugaz de beleza. Da clareza luminosa destas lembranças ela recriou estes vislumbres de beleza que sabia ter existido além dos limites de tempo e espaço.

Quarantine e a luz verde dos velhos navios carvoeiros” (Mansfield, 2005, p. 100), ou ainda “Ora, esta aqui é a Hawk Street, ou a Charlotte Crescent” (2005, p. 101).

As personagens lembram atributos físicos de familiares de Mansfield. Alpers descreve Harold Beauchamp como um empresário de sucesso, ruivo e alto, com distintos olhos azuis, traços que se reproduzem em Stanley, no conto “Prelúdio”, um promissor homem de negócios, alto e ruivo, de belos olhos azuis: “Começou a repartir os cabelos ruivos e emaranhados, seus olhos azuis fixos no espelho, os joelhos dobrados, porque o toucador — raios o partam! — sempre era um pouco baixo demais para ele” (2005, p. 110).

A relação próxima de Mansfield com a avó — cujo nome de solteira adota — é detalhe importante em “Prelúdio”. De acordo com as fontes de Alpers, Annie Dyer, mãe de Mansfield, não tinha “jeito” com crianças, e a avó, Katherine Beauchamp, assume a responsabilidade pelos bebês da família desde o nascimento (Alpers, 1982, p. 3). Como figura de mãe-substituta, a avó retratada nos contos de Mansfield é amável e tem como prioridade a educação das netas. A relação afetiva com a figura da avó é essencial em outros contos, como “The voyage”, no qual a pequena Fenella, órfã de mãe, encontra apoio e segurança com os avós.

Depois de submeter-se a diversos tratamentos convencionais para a tuberculose — todos sem resultado — Mansfield muda-se para o *Gurdief Institute*, uma espécie de retiro religioso na França, onde morre em 23 de janeiro de 1923, aos 34 anos. A morte precoce interrompe uma grande obra que, desde seu início, se propôs a investigar o homem e sua relação com o outro e o mundo.

É importante, portanto, examinar a biografia de Mansfield para entender o desenvolvimento de sua obra no que diz respeito à temática e à técnica narrativa. Profundamente comprometida com a arte e com seu papel no mundo, e empenhada na transformação da mente dos homens, Mansfield fez de sua carreira a sua própria vida, e da sua vida a grande temática de seus contos.

3 A OBRA NÃO FICCIONAL DE KATHERINE MANSFIELD

...for Katherine, learning to write was learning to be.
Antony Alpers

O objetivo deste capítulo é levantar na obra não ficcional de Katherine Mansfield não só subsídios para análise da temática, centralizada sobre sua terra natal, a Nova Zelândia, como também sua visão sobre técnica narrativa e construção de personagens. Embora a autora não tenha feito uma teorização formal sobre prosa de ficção, o conjunto de suas resenhas e cartas, bem como sua literatura de reflexão íntima, constitui um repositório importante de suas idéias sobre construção literária.

Mansfield escreveu contos para vários jornais literários entre 1910 e 1917. Como resenhista, porém, restringiu sua colaboração ao *Athenaeum*, enquanto seus ensaios filosóficos foram publicados no *Rhythm*. Iniciamos este item com o estudo destes ensaios e resenhas. Na segunda parte examinamos os diários de Mansfield — cerca de sete cadernos e folhas avulsas recolhidas por seu marido para edição — e algumas das cartas que enviou a amigos e parentes, em número bastante expressivo, reunidas em dois grandes volumes. As cartas e os diários de Katherine Mansfield oferecem um excelente contraponto ao seu trabalho de resenhista, considerando que sofreu, como qualquer autor iniciante na Londres moderna, pressões editoriais e sociais, decorrentes do fato de ser mulher e procedente das colônias.

A justaposição dos comentários em suas resenhas com as cartas mostra diferenças de julgamento. Exemplo disto é a resenha de 21 de novembro de 1919 sobre a novela “Night and day”, de Virginia Woolf:

To us who love to linger down at the harbour, as it were, watching the new ships being builded, the old ones returning, and the many putting out to sea, comes the strange sight of ‘Night and Day’ sailing into port serene and resolute on a deliberate wind. The strangeness lies in her aloofness, her air of quiet perfection, her lack of any sign that she has made a perilous voyage — the absence of any scars. There she lies among the shipping — **a tribute to civilization** for our admiration and wonder.²²
(Mansfield, 1930, p. 108) (Grifo meu)

Em carta de 10 de novembro de 1919, endereçada ao marido — a quem chama de *Boge*, ou *Bogey* intimamente — Mansfield comenta a obra de Woolf :

²² Para nós, que amamos nos demorar no porto, observando novos navios sendo construídos, os velhos retornando, e muitos outros deixando o cais, vem a estranha visão de “Night and Day” velejando em direção ao porto, sereno e resolutivo, guiado por um vento deliberado. O estranhamento paira em seu distanciamento, seu ar de perfeição, a falta de qualquer sinal de que tenha feito uma viagem perigosa — a ausência de quaisquer cicatrizes. Lá está ele entre os navios — **um tributo à civilização** para nossa admiração e espanto.

Estou trabalhando sobre o texto de Virginia. Não gosto dela, Boge. Na minha opinião, **sua essência é uma mentira das grandes** [*“a lie in the soul”*]. A guerra nunca existiu; essa é a sua mensagem.

(...)

Há uma cena frívola no livro de Virginia, onde uma encantadora e jovem criatura, numa luminosa atitude fantástica, toca flauta: isso positivamente me aterroriza — perceber essa completa frieza e indiferença. Mas serei bastante cuidadosa e farei os maiores esforços para ser séria e sóbria. No íntimo, desprezo todos eles por causa do posicionamento covarde em que se colocaram. Nós temos que enfrentar nossa guerra. Eles não o farão. Acredito, Bogey, que toda a nossa força depende da maneira de encarar as coisas. Quero dizer, enfrentá-las sem nenhuma reserva ou restrição. (1996, p. 144-5) (Grifo meu).

A fim de ser “séria” e “sóbria”, conforme sua carta a Murry, Mansfield troca a expressão “mentira das grandes” por “um tributo à civilização”, escondendo seu ponto de vista sobre o que considera a frieza e a neutralidade de Woolf frente aos acontecimentos da Guerra. Deste modo, encontramos em sua obra pública uma postura que não choca a expectativa dos leitores ou dos próprios autores resenhados e, na produção íntima, a livre expressão de seus credos artísticos.

3.1 ENSAIOS FILOSÓFICOS PARA O *RHYTHM* E RESENHAS CRÍTICAS PARA O *ATHENAEUM*

One does really not discover an aesthetic in Katherine's reviews
Antony Alpers

Em meio ao volume considerável de contos escritos para o *Rhythm* entre os anos de 1911 e 1912, Mansfield desenvolve dois artigos filosóficos de impacto — *Seriousness in art* e *The meaning of rhythm* — cuja autoria divide com Murry. Os textos refletem sobre a natureza do artista e sua aptidão inerente para perceber a realidade do mundo em sua essência. Pautados na crença no gênio artístico e, segundo Alpers, com o respaldo da teoria da intuição de Henri Bergson (1859-1941), Mansfield e Murry expressam ideais sobre liberdade (*freedom*) e inspiração (*inspiration*):

“Inspiration” is the eternal protest of democracy against aristocracy. (...) It asserts that the triumph of individuality is a gift and not a conquest. The artist, the leader, wins his victories for himself and alone.

(...) Freedom in the artist is a consciousness of superiority. It is a security born of the conviction that he is creative. He has a certainty of knowledge that he sees the reality of things, which frees him for everything. (...) At every moment he finds some newness in life. He is intimate and at one with all that he meets.

(...)Freedom in the work of art is the expression of the essentials.²³ (In: Hanson, 1987, p. 22)

O texto destaca o poder do artista de compreender o novo, o que faz dele um ser único, em constante processo de renovação, naturalmente apto a enxergar em eventos aparentemente banais a “realidade das coisas”, e fazer da arte “a expressão dos essenciais”. É evidente a influência de Murry — ex-aluno de Cambridge, editor de todos os volumes publicados de autoria de Mansfield, biógrafo e crítico literário — no ensaio *Seriousness in Art*, de apenas duas páginas, um manifesto do credo artístico de seus autores: “Art is a perpetual striving towards an ever more adequate symbolic expression of the living realities of the world”²⁴ (1987, p. 24).

A capacidade de enxergar a essência dos constituintes da realidade e de compreender o novo é vista nos contos de Mansfield, que desenvolvem uma cuidadosa exploração de pequenos detalhes do cotidiano, gerando símbolos e imagens: em meio ao retrato de atividades rotineiras — como mudar-se para uma nova casa, ir a um baile ou contemplar um jardim — Mansfield discute a natureza humana, o nascimento, o amadurecimento, a morte e as relações entre os membros de uma família, ou entre os membros de uma sociedade “...whereas the false seriousness denies the newness of life and finds safety in assertion...”²⁵ (1987, p. 25).

To-day the craft of letters in England is become a trade instead of an art. (...) It is impossible to deny that the majority of our writers are intensely serious in their effort to reach a comfortable competence. They are as serious as any tradesman is serious.²⁶ (1987, p. 23)

Sarcásticos em sua crítica, Mansfield e Murry veem que, assim como os homens de negócio preocupados com o lucro de seu trabalho, o falso artista atenta mais para o valor monetário de sua obra do que para seu valor artístico: “Certainly the labourer is worthy his hire. But in art the hire is never the end of the labour. Artistic seriousness is concerned with

²³ A “Inspiração” é um eterno protesto da democracia contra a aristocracia. (...) É uma afirmação de que o triunfo da individualidade é um dom, e não uma conquista. O artista, o líder, alcança suas vitórias individualmente.

(...) A Liberdade no artista é a consciência da superioridade. É uma segurança nascida da convicção de que ele é criativo. Ele tem a certeza de que vê a realidade das coisas, o que o liberta para tudo. (...) A cada momento o artista encontra alguma novidade na vida. Ele é íntimo e uno com tudo o que encontra.

(...) A Liberdade em uma obra de arte é a expressão dos essenciais.

²⁴ A Arte é uma luta perpétua por uma expressão simbólica cada vez mais adequada das realidades vivas do mundo.

²⁵ ...enquanto a falsa seriedade nega a novidade da vida e encontra segurança nas asserções.

²⁶ Nos dias de hoje, o ofício das letras tornou-se um negócio ao invés de arte. (...) É impossível negar que a maioria dos nossos escritores são intensamente sérios em seus esforços para atingir uma competência confortável. São tão sérios quanto qualquer homem de negócios.

the labour and not with the hire.(...) Thus seriousness is a conviction of values”²⁷ (1987, p. 24). Para que o exaustivo trabalho com o aprimoramento estético da literatura seja prioritário, o autor deve doar-se inteiramente ao seu ofício, fazendo da sua obra um receptáculo de experiências. Neste ponto da discussão, Mansfield busca no artista a total redenção:

For the bagmen of letters, the book financiers, “seriousness” has a purely external value. (...) In this word are summed up all those social virtues so painfully acquired, all those exercises of discipline and *self denial*...²⁸ (1987, p. 24) (Grifo meu)

Em contraposição aos dois ensaios publicados no *Rhythm*, as resenhas para o *Athenaeum* cobrem uma variedade de tópicos. Publicadas exclusivamente para este periódico, comentam obras de autores da época e revelam mais especificamente a posição de Mansfield sobre a composição literária. São resenhas curtas de no máximo dez parágrafos, coletadas e editadas para publicação em livro por Murry.

Para esta dissertação selecionamos as mais relevantes a fim de ilustrar a exploração da Nova Zelândia como principal tema de seus contos, bem como para coletar as idéias de Mansfield sobre arte. A crença no gênio artístico permeia cada linha de sua crítica, e a discussão das obras de outros autores oferece terreno profícuo para a calcificação das idéias nascidas na época do *Rhythm*. Diversas resenhas abordam a experiência de vida do artista na criação literária como elemento crucial na seleção dos temas e no desenvolvimento do significado final da narrativa:

And then it is, in the silence, that Memory mounts his throne and judges all that is in our minds — appointing each his separate place, high or low, rejecting this, selecting that — putting this one to shine and throwing that one into the darkness.²⁹ (1987, p. 4)

A seleção, maior atributo da memória, é indispensável para o trabalho do artista, pois possibilita que cada evento sofra julgamento e seja posto em lugar adequado. Dotada de uma espécie de poder divino, a Memória do artista é capaz de pôr à luz eventos que carregam em si a Beleza e a Verdade. Para Mansfield, a memória ou gênio, o poder de encontrar na própria experiência pessoal material para a criação literária faz da literatura veículo privilegiado de temas universais.

²⁷ O trabalhador é certamente merecedor de seu salário. Mas na arte o pagamento nunca é a finalidade do trabalho. A seriedade artística está preocupada com o trabalho, não com o pagamento. (...) Portanto, a seriedade é uma convicção de valores.

²⁸ Para os exploradores das letras, os financiadores de livros, “seriedade” é um valor puramente externo. (...) Nesta palavra estão contidas todas aquelas virtudes sociais penosamente adquiridas, todos aqueles exercícios de disciplina e *autonegação*.

²⁹ E então, no silêncio, a Memória monta o seu trono e julga tudo o que há em nossas mentes — colocando cada coisa em seu devido lugar, alto ou baixo, rejeitando isso, selecionando aquilo — iluminando este e lançando aquele na escuridão.

Um exame cuidadoso revela que a discussão acerca da escolha dos temas dos autores, do ponto de vista, da atmosfera e da caracterização dos personagens de suas narrativas passa necessariamente pelo crivo do ideal estético de Mansfield, ou seja, a crença de que o artista deveria buscar primeiramente, por meio de linguagem simbólica, recriar a realidade do mundo.

Suas resenhas deixam claro o papel definido da arte na sociedade e no mundo: sem a arte o ser humano “comum” jamais compreenderia claramente o que se passa à sua volta e em seu interior. Por mais pretensiosa que essa posição possa parecer, Mansfield reconhece em alguns escritores como James Joyce, Tchekhov, Woolf e Lawrence, a capacidade de utilizar a palavra como expressão dessas verdades últimas, capacidade que atribui também a artistas de gerações anteriores, como Jane Austen e Charles Dickens.

What it comes is that we believe that emotion is essential to a work of art; it is that which makes a work of art a unity. Without emotion writing is dead; it becomes a record instead of a revelation, for the sense of revelation comes from that emotional reaction which the artist felt and was impelled to communicate.³⁰ (Mansfield, 1930, p. 236)

A sensibilidade do artista em captar a “essência das coisas” é verificada em cada obra que resenhou. Em *The story of a New Zealand river*, de uma autora menor da época, Mansfield critica severamente a descrição do cenário, pobre em significados simbólicos e, conseqüentemente, falha em provocar uma resposta emocional no leitor. A falta de sofisticação da autora deste romance constitui um obstáculo para a fruição da obra, que toma o caráter de relatório:

...as is almost invariably the case with novels that have a colonial setting, in spite of the fact that there is frequent allusion to the magnificent scenery, it profiteth us nothing. “Stiff laurel-like puriris stood beside the drooping lace fringe of the lacy rimu; (...)” What picture can it possibly convey to an English reader? What emotion can it produce?³¹ (1930, p. 219)

Para Mansfield, o cenário de sua terra natal deveria ser explorado em sua dimensão simbólica, para representar níveis mais profundos de significação. As imagens evocadas pela emoção da artista, que constrói o texto a partir de sua própria experiência, deveriam

³⁰ Em suma, cremos que a emoção é essencial a uma obra de arte; é o que faz da obra uma unidade. Sem emoção a escrita é morta; torna-se um registro ao invés de uma revelação, pois o senso de revelação vem da reação emocional que o artista sentiu, e foi levada a comunicar.

³¹ ... como é o caso quase invariável de romances que apresentam um cenário colonial, apesar do fato de haver freqüente alusão ao cenário magnífico, não lucrarmos nada com este romance. “Rígidas *puriris* com aspecto de louros ficavam ao lado das franjas dos *rimu* rendados; (...)” Que imagem tal descrição pode criar para um leitor inglês? Que emoção pode produzir?

desencadear emoção no leitor, capaz de viver a realidade da mesma forma que o autor do texto a viveu. Contrária ao sentimentalismo, Mansfield desejava criar em sua ficção — e buscava nas obras de outros autores — a qualidade de transmitir a vida como ela a entendia, de possibilitar a compreensão do mundo. Pode-se, portanto, ler suas críticas profissionais e ensaios de acordo com a sugestão, feita pela própria autora, de que o mundo da arte e o mundo factual são análogos.

Examinando paralelamente a obra crítica e a ficção de Katherine Mansfield, verificamos que a compreensão da totalidade da sua obra revela as aspirações da artista, da mulher e principalmente do ser humano: contemplar a vida, envolver as pessoas com seus ideais e revelar verdades³² encontradas em cada olhar que lança ao mundo. Obra e autora formam um todo uno e indiviso.

3.2 CARTAS E DIÁRIO

*It really is a heavenly gift to be able to put yourself,
jasmine, summer grass, a kingfisher, a poet, a pony,
an excursion and the new sponge bag & bedroom
slippers all into an envelope. How does one
return thanks for a piece of somebody's life?*
Katherine Mansfield

A primeira edição do diário de Mansfield aparece em 1927, seguida da publicação de suas cartas em 1929, ambas sob a responsabilidade de John Middleton Murry. Por seu caráter íntimo, o aparecimento do diário e das cartas logo depois da morte da autora causou grande mal-estar entre sua família e amigos, pois se acredita que, além de explorar a imagem da esposa, Murry tenha deixado algumas cartas e trechos de diário fora das edições (Hanson, 1987, p. 3-4), a fim de esconder nuances embaraçosas da relação íntima do casal, e as abruptas mudanças no humor de Mansfield, possivelmente causadas pela tuberculose.

Entre anotações de natureza literária, principal interesse desta pesquisa, outras de caráter pessoal expõem traços marcantes da personalidade de Mansfield, como sensibilidade e inteligência, a que não falta uma dose de crueldade e egoísmo. Aqueles que conviveram com a autora afirmam que no convívio social Mansfield mudava tranquilamente de papéis, assumia a identidade da pessoa com quem falava ou da coisa que estivesse contemplando, tal qual um

³² A não ficção de Mansfield mostra que para a autora a “verdade” que deseja revelar por meio de sua literatura é a capacidade de extrair abstrações de eventos do cotidiano e objetos concretos.

camaleão (In: Mansfield, 1996, p. 14). Este fato é percebido e comentado por vários outros escritores e críticos famosos, como Virginia e Leonard Woolf e D.H. Lawrence. Leonard Woolf escreve: “By nature, I think, she was gay, cynical, amoral, ribald, witty. When we [Leonard e Virginia Woolf] first knew her, she was extraordinarily amusing. I don’t think anyone has ever made me laugh more than she did in those days”³³ (In: Boddy, 1988, p.62).

Como mencionado anteriormente, a participação da experiência pessoal na criação estética está diretamente relacionada com a crença na existência do gênio artístico, principal motivação de Mansfield na produção de seus contos. Em anotação de 17 de dezembro de 1919, Mansfield mais uma vez reflete sobre a obrigação de utilizar a arte como instrumento para revelar verdades últimas ao grande público: “Surely I do know more than other people; I have suffered more, and endured more.(...) Now I descend to a strange place among strangers. Can I not make myself felt as a real personal force?”³⁴ (Mansfield, 1927, p. 137).

As observações sobre o papel da arte mesclam-se a reflexões de caráter íntimo: em variados trechos de seu diário, principalmente nas passagens datadas após 1915, há comentários que confirmam sua predileção pela Nova Zelândia e seus habitantes como tema de seus contos, em decorrência da morte de Leslie, momento em que se dedica exclusivamente ao resgate das memórias de ambos: “... sinto o dever de registrar o tempo delicioso em que estávamos vivos, eu e meu irmão. Quero escrever sobre isso; ele queria que eu o fizesse” (1996, p. 59). Experiências da infância na terra natal são vistas como algo novo para a literatura na Europa. Deste modo, buscou em suas memórias da infância na Nova Zelândia material para enriquecer sua obra literária, tornando-a viva e atraente aos olhos do leitor europeu.

Para isso, Mansfield dispensa especial atenção ao trabalho com o texto. Trechos de seus escritos confessionais evidenciam a preocupação com aspectos técnicos da composição literária. O processo de criação de seus contos é assunto constante em sua obra íntima, reforçando nossa hipótese de que a não ficção de Mansfield auxilia na compreensão de sua obra ficcional. Em carta a Richard Murry — cunhado e amigo íntimo — de janeiro de 1921, Mansfield comenta o método de “Miss Brill”, conto de 1922:

...em Miss Brill, eu escolho não apenas o comprimento de cada frase, mas até o som de cada uma delas. Escolho o subir e descer de cada parágrafo para que se ajuste a ela, e que se ajuste a ela naquele

³³Por natureza, eu acho, ela era alegre, cínica, imoral, indecente e sagaz. Quando nós a conhecemos, era extraordinariamente divertida. Não acho que alguém tenha me feito rir tanto ela naquela época.

³⁴Certamente eu sei mais do que as outras pessoas; eu sofri mais, e suportei mais. Agora desço a um lugar estranho em meio a estranhos. Não posso fazer de mim mesma uma verdadeira força pessoal?

dia, naquele exato momento. Depois de escrever, leio em voz alta — inúmeras vezes — assim como alguém *ensaiaria* uma composição musical — na tentativa de fazer com que se aproxime cada vez mais da maneira como Miss Brill se expressava. Até que se ajuste a ela. Não pense que estou sendo vaidosa no que se refere ao pequeno esboço. Eu queria apenas explicar o método. (1996, p. 212)

Mansfield revela que em “Miss Brill” todos os elementos narrativos concorrem diretamente para a caracterização da personagem-título: os termos empregados são cuidadosamente escolhidos para acompanhar as mudanças de estado de espírito da protagonista em cada momento da narrativa. O movimento ascendente e descendente da ação em cada parágrafo condiz com a tensão estabelecida pela trama, o que torna o conto de Mansfield um todo orgânico, no qual somente a soma de seus elementos — a sonoridade dos termos e a disposição dos parágrafos — é responsável pela sua significação final. Na mesma carta, a autora menciona o método de criação de “As filhas do falecido coronel” (1922), que segue o padrão de “Prelúdio” e “Na baía” (1922), contos divididos em capítulos.

I have written a huge long story of a rather new kind. It's the outcome of Prelude method — it just unfolds and opens — But I hope it's an advance on Prelude. In fact, I know it's that because the technique is stronger — It's a queer tale, though. I hope you'll like it. ³⁵ (1934, p.88)

O que Mansfield chama de “uma nova forma de história” nada mais é do que um conto — ou uma novela, se considerada sua extensão — dividido em capítulos, cada um destinado a uma personagem ou a um evento. A autora passa de um assunto a outro sem aviso, levando o leitor diretamente ao centro do evento, como se já conhecesse as personagens e sua história. Este método é empregado primeiramente na construção de *The Aloe*, nome original do romance inacabado que depois se transformou no conto “Prelúdio”. A técnica foi aprimorada, dando origem a mais duas histórias — “Na baía” e “As filhas do falecido coronel” — bastante comentadas e festejadas pela crítica.

Na correspondência trocada com artistas e amigos próximos, como Virginia Woolf, Dorothy Brett, D. H. Lawrence e John Middleton Murry, é possível encontrar trechos nos quais Mansfield estabelece um diálogo importante no que diz respeito às suas escolhas estéticas e ao desenvolvimento de seu estilo como contista. Com Woolf, Mansfield cultivou uma amizade originada de interesses estéticos compartilhados, revelada em cartas nas quais as autoras aprofundam as discussões literárias.

³⁵ Eu escrevi um tipo novo de história, tremendamente longa. É o resultado do método de Prelúdio — apenas se desdobra e se abre — Mas eu espero que seja um avanço de Prelúdio. Na verdade, eu sei que é um avanço porque a técnica é mais forte — é um conto estranho, contudo. Espero que você goste dele.

It was good to have time to talk to you; we have got the same job, Virginia, and it is really very curious and thrilling that we should both, quite apart from each other, be after so very nearly the same thing. We are, you know; there's no denying in it.

(...)

Yes, your *Flower Bed* is very good. There's a still, quivering, changing light over it all and a sense of those couples dissolving in the bright air which fascinates me...³⁶ (1934, p. 80)

Em dois trechos curtos da carta de agosto de 1917, pode-se constatar a forte ligação entre as duas autoras, que compartilhavam os mesmos interesses artísticos e o mesmo ofício. Woolf estava entre as poucas autoras que Mansfield admirava, ao lado de Jane Austen, citada diversas vezes como inspiração e influência para sua formação como artista. Por acreditar na qualidade do trabalho de Woolf — não obstante suas considerações sobre “*Night and day*” e o distanciamento do drama da guerra — Mansfield recorria à amiga quando necessitava de conselhos de ordem literária e profissional, além de citar a obra de Woolf como um parâmetro de qualidade na literatura moderna.

Fazia observações profundas sobre a intrusão do autor em seus textos, como verificado em carta de maio de 1919: “Tchekhov has a very interesting letter published in next week's A... What the writer does is not so much to solve the question but put the question”³⁷ (1934, p. 229). A amizade entre as duas, apesar de ambígua, foi de tal importância para ambas que, depois da morte de Mansfield, Woolf registra em seu diário a imensa perda que a morte da amiga foi para a literatura: “When I began to write, it seemed to me there was no point in writing. Katherine won't read it. Katherine's my rival no longer. (...) And she was only 33”³⁸ (Woolf, 1985, p. 226).

O círculo de amigas de Mansfield incluiu diversas pessoas influentes na cena artística do início do século XX. As numerosas cartas que a autora trocou com a artista plástica Dorothy Brett — amiga íntima de D. H. Lawrence e parte do grupo *Bloomsbury* — aprofundam-se na discussão sobre a nova forma dada aos contos sobre a Nova Zelândia, e como por meio deles Mansfield alcança o objetivo de desnudar a beleza de seu país e iluminar o caráter de seu povo:

³⁶Foi bom ter tempo para conversar com você; nós temos o mesmo ofício, Virginia, e é realmente curioso e emocionante saber que nós duas estamos, um tanto distantes uma da outra, atrás da mesma coisa. Nós estamos, você sabe, não se pode negar.

(...)

Sim, a sua *Flower Bed* é muito boa. Sobre todas as coisas há uma luz serena, tremulante, e um senso daqueles casais se dissolvendo no ar luminoso que me fascina.

³⁷ Tchekhov tem uma carta muito interessante publicada no A... [*Athenaeum*] da próxima semana... O que o autor faz não é resolver a questão, mas levá-la.

³⁸ Quando eu comecei a escrever, parecia-me não haver sentido em escrever. Katherine não lerá meu trabalho. Katherine não é mais minha rival. (...) e ela tinha somente 33anos.

“Como você chegou a essa forma?”— você me pergunta. Ah, Brett, é tão difícil dizer...Que eu saiba, é mais ou menos uma invenção minha. Como eu elaborei o texto? O que posso dizer a respeito é mais ou menos o seguinte: para dizer a verdade, você sabe, tenho uma grande paixão pela ilha onde nasci. Eu me lembro de que, quando vivia lá, eu sentia ao raiar do dia que a ilhazinha estivera mergulhada a noite inteira no fundo do mar azul escuro apenas para surgir novamente, ao brilho do dia, toda enfeitada de lantejoulas coloridas e de gotas cintilantes. Ao correr sobre a grama úmida de orvalho sentia-me com nitidez que os pés sabiam a sal (sic). Tentei captar esse momento — um pouco de sua fulguração e sabor. Assim como naquelas manhãs as neblinas, brancas como leite, se levantam e deixam a descoberto alguma beleza, de novo a cobrem e de novo a revelam — eu tentei levantar a névoa que cobre o meu povo, deixar que ele pudesse ser visto, para depois escondê-lo novamente. (1996, p. 80)

Mansfield percebe que sua expressão mais perfeita no que diz respeito à revelação de Verdades essenciais é atingida quando retorna às suas raízes e as explora.

Middleton Murry conhecia bem os sentimentos que a esposa nutria pela Nova Zelândia, que se tornara sua morada onírica — “the home of her imagination”³⁹ (In: Mansfield, 1951, p. 255) — para onde a autora se retirava a fim de encontrar inspiração para seus contos e de reencontrar as doces memórias da vida ao lado de Leslie. O amor pela terra natal é reforçado por um trecho de outra carta escrita ao marido, na qual compara o sul da França às recriações da Nova Zelândia em sua imaginação: “This place out in the Sun was a miracle of beauty. The sea and the coast line remind me curiously of New Zealand, and my old servant is like an old woman down the Pelorus Sounds. (My dream N.Z. and dream old woman of course)”⁴⁰ (1951, p. 255). As cartas para Murry têm caráter afetivo e, em consequência, as discussões sobre técnicas literárias são menos freqüentes.

Sua correspondência com Dorothy Brett aborda também pontos importantes sobre a obra de outros autores. Sobre *Ulysses* de Joyce, diz:

Joyce certainly had no tone grain of a desire that one should read it for the sake of the coarseness, though I confess I find many “a ripple of laughter” in it. But that’s because (although I don’t approve of what he’s done) I do think Marian Bloom and Bloom are superbly seen at times. Marian is the complete, complete female. There is no denying in it. But one has to remember she’s also Penelope, she is also the Night and the Day, she is also an image of the teeming earth, full of seed, rolling round and round and round.⁴¹ (In: Alpers, 1982, p. 358)

Sob a superfície sexual e humorística do intrincado romance de Joyce, Mansfield descobre nuances de caracterização de personagens interessantes, que as tornam completas

³⁹ A casa de sua imaginação.

⁴⁰ Este lugar ao Sol é um milagre da beleza. O mar e a costa curiosamente me lembram a Nova Zelândia, e minha velha empregada é como a velha mulher lá no Pelorus Sounds. (A Nova Zelândia e a velha mulher dos meus sonhos, é claro).

⁴¹ Joyce certamente não tinha o menor desejo de escrever somente para a satisfação sexual, embora eu confesse que encontre nele um pouco de humor. Mas é porque (embora eu não aprove o que ele fez) eu realmente acho que Marian Bloom e Bloom são vistos magnificamente bem às vezes. Marion é completa, uma fêmea completa. Não há como negar. Mas temos que lembrar que ela também é Penélope, ela também é a Noite e o Dia, ela é a imagem da terra abundante, cheia de sementes, rolando, rolando e rolando.

em sua essência e em referências simbólicas. As inferências de Mansfield ligam estas personagens a elementos mitológicos e naturais, como Penélope, a Noite e o Dia, e frisam a capacidade de observação e expressão de Joyce.

As observações sobre a arte, tanto as de ordem técnica quanto as que remetem ao seu papel no mundo, povoam as suas cartas. Em correspondência ao marido, Mansfield expressa suas idéias e temores: “Isn’t it queer, my little brother, what a cold indifferent world this is really? (...) If only I can convey this difference, this vision of the world as we see it! Tchekhov saw it, too, and so I think did Keats”⁴² (Mansfield, 1951, p. 352). O trecho desta carta é um momento confessional, de autenticidade incontestável.

É importante também fazer um comentário sobre a linguagem utilizada nos seus diários e cartas, em que prevalece o padrão lírico e simbolista dos contos. Exemplo ilustrativo é o pequeno poema em que repreende o marido que a deixa só, em sua enfermidade:

Someone came to me and said
 Forget, forget that you’ve been wed.
 Who’s your man to leave you be
 Ill and cold in a far country?
 Who’s the husband — who’s the stone
 Could leave a child like you alone?⁴³
 (In: Alpers, 1982, p. 303)

É também poética a avaliação dos grandes autores do passado: “But great artists are not drunken men; they are men who are divinely sober. They know that the moon can never be bought for sixpence, and that liberty is only a profound realization of the greatness of the dangers in their midst”⁴⁴ (Mansfield, 1930, p. 20).

A obra de não ficção de Mansfield oferece ao leitor, portanto, um caminho para a compreensão não só da mulher, mas também da artista, ao apontar os ideais éticos e estéticos⁴⁵ que nortearam sua carreira. O exame de trechos tanto em seus registros íntimos

⁴² Não é estranho, meu irmãozinho, como este mundo é frio e indiferente? (...) Se eu somente puder expressar esta diferença, o mundo como o vemos! Tchekhov viu esta diferença, e eu acho que Keats também.

⁴³ Alguém se aproximou de mim e disse/ Esqueça, esqueça que é casada./ Quem é seu homem para te deixar / doente e com frio em um país distante?/ Quem é o marido — quem é a pedra/ que poderia deixar uma criança como você sozinha?

⁴⁴ Mas os grandes artistas não são bêbados; são homens divinamente sóbrios. Sabem que a lua não pode ser comprada por seis xelins, e que a liberdade é somente a profunda realização da grandeza em meio a perigos.

⁴⁵ É importante lembrar que Katherine Mansfield apontava como ética a postura do autor preocupado com seu público e ciente de sua capacidade superior de compreensão do que ocorria à sua volta, percepção única e exclusiva do gênio artístico. O ideal estético de Mansfield é a preocupação de a autora escrever textos estruturados, com cenário, ritmo, atmosfera, tom, figuras de linguagem e personagens interligados com um todo, ou seja, sincronizados de maneira que juntos, e somente desta forma, possam veicular o significado final das narrativas. Vemos que os parâmetros estéticos de Mansfield são expressos principalmente em resenhas, nas quais critica os autores dos livros que resenhava para que desenvolvessem adequadamente uma narrativa em que todos

quanto em seu trabalho como resenhista permite ao estudioso de sua obra estabelecer parâmetros para a análise de sua ficção.

os elementos concorram para uma mesma direção. Como preocupação central do autor Mansfield cita os personagens e os outros elementos, como o enredo, o cenário, o tom, o ritmo, a disposição dos parágrafos e a linguagem devem ser construídos em torno da caracterização.

4 O ROMANCE DA NOVA ZELÂNDIA

I am a writer first and a woman after
Katherine Mansfield

A crítica literária é unânime ao afirmar a importância das memórias da terra natal na consolidação de Mansfield como artista. Nas palavras de Lady Ottoline Morrell — amiga de Mansfield e figura importante da cena artística da época — na ficção localizada na Nova Zelândia Mansfield encontra sua essência, seu verdadeiro eu: “Yet somewhere behind all this there seemed to have been in her magical New Zealand childhood, a secret refuge which had known a ‘real self’, a truly simple child which had existed once”⁴⁶ (In: Boddy, 1998, p. 244). Mansfield renova suas raízes, das quais se afastara na adolescência, mas cuja importância vem a reconhecer gradativamente nos anos passados na Europa. Nas palavras de Mansfield, escrever sobre a terra natal é um exercício de reingresso no reino da infância, de resgate de seus valores (Mansfield, 1930, p. 288).

Argumentamos que a fase mais sensível de Mansfield, na qual se dedica a reviver suas lembranças, coincide com a morte do irmão caçula, cuja perda traz grandes modificações na sua visão de mundo. Um mês antes de morrer, Leslie visita a irmã em uma de suas licenças e juntos passam uma longa tarde conversando sobre a vida em família. Middleton Murry comenta, na introdução ao diário da autora que, a partir daquela tarde, Mansfield decide dedicar-se inteiramente à reconstrução ficcional da infância em Wellington: “They talked over their early childhood for hours on end, and Katherine Mansfield resolved to dedicate herself to recreating life as she had lived and felt in New Zealand”⁴⁷ (In: Mansfield, 1927, p. x). Julgamos que nos contos vistos nesta dissertação o motivo da presença ou ausência da figura do irmão é recorrente em ambos os ciclos familiares que propusemos para análise.

Isto é evidente na fala de Leila, protagonista de “Seu primeiro baile”, ao observar o carinho do primo, Laurie Sheridan, com as irmãs. Ocorre-lhe o desejo da companhia de um irmão: “Oh, how marvelous to have a brother! In her excitement Leila felt that if there had been time, if it hadn’t been impossible, she couldn’t have helped crying because she was an

⁴⁶ Entretanto, em algum lugar oculto, parecia ter existido, no período mágico da infância da Nova Zelândia, um refúgio secreto que conhecera seu verdadeiro “eu”, uma criança verdadeiramente simples que existira outrora.

⁴⁷ Eles conversaram por horas a fio sobre sua infância, e Katherine Mansfield decidiu dedicar-se inteiramente a recriar a vida como ela a vivera e sentira na Nova Zelândia.

only child and no brother had ever said ‘Twig?’ to her;”⁴⁸ (1997, p. 166). Em “A festa no jardim” Laura compartilha a experiência do conhecimento da morte com um irmão querido que a compreende: “‘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”⁴⁹ (1997, p. 257). É para o irmão Laurie que Laura abre o coração angustiado pelo contato abrupto e inesperado com a morte.

A perda de Leslie, uma conseqüência cruel da primeira guerra na vida de Katherine Mansfield, exacerba a sensibilidade artística da autora, para quem o caos do mundo moderno só se justificaria se dele surgisse um novo homem em uma nova realidade: “Não posso imaginar como, depois da guerra, esses homens poderão retomar os velhos fios, como se nada tivesse acontecido” (1996, p. 148). Tais comentários de Mansfield referem-se às obras de Arnold Bennet e H. G. Wells, a quem critica a falta de percepção do profundo abismo a que fora lançada a humanidade. Da mesma forma que Virginia Woolf arriscou dizer que “em Dezembro de 1910, ou por esta altura, o caráter humano mudou” (1985, p. 65), Mansfield vê que as mudanças decorrentes do conflito mundial, que sacrificara inutilmente tantas vidas humanas — especialmente dos homens jovens dos países envolvidos —, deveriam aparecer de alguma forma na literatura.

Segundo suas anotações em diário e suas cartas, a percepção da guerra deveria levar os autores contemporâneos a buscar novas formas de expressão romanesca, mais próximas da verdade, pois afinal “...all prose is an almost undiscovered medium and there are extraordinary, thrilling possibilities”⁵⁰ (1930, p. 92). Mansfield passa a se dedicar ao trabalho de aperfeiçoamento da prosa, a fim de explorar todas as suas possibilidades e, principalmente, utilizá-la para fazer ouvir sua voz. As antigas formas do romance já não poderiam exprimir as novas necessidades do homem moderno, e Mansfield mostra-se consciente da evolução da literatura, e disposta a trabalhar no desenvolvimento de sua nova natureza: “If the novel dies it will be to give way to some new form of expression; if it lives it must accept the fact of a new world”⁵¹ (1930, p. 107). Nossa pesquisa evidencia que aceitar um mundo novo significa para Mansfield o retorno às raízes, assunto que desenvolvemos em nossas análises.

⁴⁸ Oh, que maravilhoso ter um irmão! No seu entusiasmo Leila sentiu que se houvesse tempo, se não tivesse sido impossível, ela não poderia ter evitado chorar porque era filha única, e nenhum irmão nunca lhe dissera “Entendeu?”;

⁴⁹ “Foi simplesmente maravilhoso. Mas, Laurie —” Ela parou, olhou para seu irmão. “Não é a vida”, ela gaguejou, “não é a vida—” Mas o que a vida era ela não conseguiu explicar. Não importa. Ele entendeu.

⁵⁰ ...toda prosa é um veículo desconhecido, e há possibilidades extraordinárias e emocionantes.

⁵¹ Se o romance morrer, dará lugar a alguma nova forma de expressão; se viver deve aceitar o fato de um mundo novo.

É possível perceber que sua visão de mundo se altera diante de questões que envolvem mudanças na natureza humana, e cresce sua consciência do papel da Arte e do artista em tornar este fato palpável para o público. Na introdução à primeira edição dos diários de Mansfield, Murry afirma:

This *preoccupation with truth*, in what she told and in herself to be worthy to tell it, became the devouring passion of her last years. She turned away from modern literature: so little of contemporary work seemed to her to be “true”. “The writers are not *humble*”, she used to say; they were not serving the great purpose which literature exists to serve.⁵² (In: Mansfield, 1927, p. xi) (Grifo meu)

Para Mansfield, um conflito das proporções de uma guerra mundial inevitavelmente deveria trazer “*a change of heart*” — uma mudança de sentimentos. A experiência do sofrimento causado pela morte faz com que a autora veja a realidade cotidiana sob uma nova ótica, capaz de intensificá-la e de desvelar sua essência. Em carta a Murry, Mansfield expressa seus anseios:

O que há com a novela? (...) Mas, falando sério, Bogey, quanto mais eu leio, mais sinto que estas novelas todas não ficarão boas. (...) Só posso pensar em termos como uma mudança de sentimentos [“*a change of heart*”]. (...) Falando com *você*, eu diria que nós morremos e voltamos a viver. E como a vida pode ser a mesma? Isso não quer dizer que ela seja menos preciosa, ou que as coisas comuns tenham acabado. Elas não se foram, elas estão intensificadas, estão iluminadas. (1996, p. 148)

Assombrada pela guerra e por tudo o que ela representa — morte, destruição, separação iminente — Mansfield resgata deste trágico conhecimento a beleza da vida e do estar vivo. Em contraste com a presença da morte, a vida se intensifica:

Agora, nós conhecemos tal qual somos. De certo modo, é um trágico conhecimento: é como se, mesmo enquanto vivemos de novo, estejamos encarando a morte. Mas através da Vida: é este o ponto. Vemos a morte na vida da mesma forma que vemos morte na flor que acaba de desabrochar. Nosso hino é à beleza da flor: tornaríamos essa beleza imortal porque nós *sabemos*. É assim que você sente — ou de outra forma — ou como? (1996, p. 148)

Nota-se uma concentração nos detalhes mínimos da vida — como o desabrochar de uma flor — em forma de imagens sugestivas, atribuindo-lhes significados elevados. Na brevidade dos contos, Mansfield é capaz de exprimir anseios e descobertas, revelando profunda sensibilidade na criação de seu mundo ficcional, povoado de personagens sensíveis

⁵²Esta *preocupação com a verdade*, no que ela escrevia e em si mesma, como pessoa competente para narrar essa verdade, tornou-se uma paixão devoradora em seus últimos anos. Ela distanciou-se da literatura moderna: poucos trabalhos contemporâneos pareciam ser “verdadeiros” para ela. “Os escritores não são humildes”, costumava dizer; não estavam servindo ao grande propósito em razão do qual a literatura existe.

em um contexto carregado de simbolismo. O trabalho de Mansfield é, portanto, “intensify the so-called small things, so that truly everything is significant”⁵³ (Alpers, 1980, p. 81).

Assim, a postura artística que assume depois da trágica experiência dá origem a contos comoventes, como “Prelúdio”, “A casa de bonecas”, “A festa no jardim” e “Seu primeiro baile”, escritos durante um período de produção intensa, que inclui seus melhores contos, segundo a crítica.

Mesmo antes da morte de Leslie, Mansfield utilizava recorrentemente suas memórias de infância como tema, e seu país como cenário. Desde as histórias iniciais, como “About Pat” (1905), ou “In the botanical gardens” e “Leves amores” (1907), a Nova Zelândia aparece como um *leitmotif*, um cenário um tanto sombrio: “The woman at the store” (1912), por exemplo, é um dos contos mais aterrorizadores de Mansfield. A história de viajantes que chegam a um armazém miserável e encontram uma mulher decadente choca o leitor, causando-lhe repulsa: “The woman rushed from the table and beat the child’s head with the flat of her hand”⁵⁴ (In: Boddy, 1988, p. 205). A violência das imagens e a revelação do assassinato do pai por meio dos desenhos da menina concorrem para a criação da atmosfera sombria: “The kid had drawn the picture of the woman shooting at a man with a rook rifle and then digging a hole to bury him in”⁵⁵ (1988, p. 206). O crime fica em segundo plano para dar ênfase à indiferença e violência da mãe; à miséria e ao abandono.

Em contraposição, os contos escritos depois de 1915 revelam mais otimismo e nostalgia. Em “The voyage” (1921), temas como a separação e o isolamento são abordados de forma simbólica, e o olhar de Mansfield sobre seu motivo dominante parece sensibilizar-se. É a história de uma menina, Fenella, que se muda para a casa dos avós depois da morte da mãe. O conto é um verdadeiro quadro impressionista, no qual a mudança das cores acompanha a mudança de sentimentos de Fenella. “It was a beautiful night, mild, starry, (...) It was dark on the Old Wharf, very dark; the wool sheds, the cattle trucks, the cranes standing up so high, (...) all seemed carved out of solid darkness”⁵⁶ (Mansfield, 1997, p. 213). Ao despedir-se do pai, tudo parece escuro para a menina, mas o cenário fica mais claro à medida que a tristeza é amenizada pelo amor e pelo carinho da avó.

O contraste com o cenário de “The woman at the store” enfatiza a aridez da prisão simbólica em que a mulher e a filha vivem:

⁵³ Intensificar as chamadas pequenas coisas, para que tudo tenha um significado.

⁵⁴ A mulher levantou-se da mesa e bateu na cabeça da criança.

⁵⁵ A criança tinha desenhado a figura da mulher atirando em um homem com um rifle, e então cavando um buraco para enterrá-lo.

⁵⁶ Era uma bela noite, amena, estrelada. (...) Estava escuro no Velho Cais, muito escuro; os galpões para guardar a lã, os caminhões de gado, os guindastes tão altos, (...) tudo parecia esculpido na escuridão sólida.

Hundreds of larks shrilled; the sky was slate colour, and the sound of the larks reminded me of slate pencils scraping over its surface. There was nothing to be seen but wave after wave of tussock grass, patched with purple orchids and manuka bushes covered with thick spider webs.⁵⁷ (In: Boddy, 1988, p. 198)

O som das cotovias, pássaro usualmente citado por poetas, é irritante, e o que se vê na paisagem árida são teias de aranha e arbustos secos. A emoção evocada em cada cenário é de natureza diferente: em “The voyage” visitamos as memórias ternas da Nova Zelândia, enquanto em “The woman at the store” imperam o desconforto e a desolação.

A importância da terra natal — oferecendo ricas imagens, cenário e personagens — no desenvolvimento da literatura ficcional de Mansfield é expressa em grande parte dos seus textos discursivos. Diversos trechos de sua obra epistolar e de seu diário elucidam este movimento de busca no passado. “Prelúdio”, por exemplo, é tema da discussão em carta endereçada a Dorothy Brett, na qual Katherine Mansfield fala sobre o papel das memórias da Nova Zelândia em sua ficção, e sobre a forma que deveriam tomar as imagens da sua terra natal:

Agora, agora quero escrever as recordações de meu país natal até que o estoque se acabe. Não apenas por ser uma “dívida sagrada” que saldo com meu país, por termos nascido lá, meu irmão e eu, mas também porque em meus pensamentos caminhamos os dois por todos aqueles lugares lembrados. Nunca me sinto longe deles. Desejo ardentemente recriá-los ao escrever. (Mansfield, 1996, p. 61)

A ligação afetiva de Mansfield com sua terra aparece não somente na descrição de cenário, mas principalmente na criação de personagens, cujos pensamentos e sentimentos são traduzidos indiretamente, em imagens ricas de sugestão e profundidade.

O que é, realmente, que desejo escrever? Eu me pergunto: sou agora menos escritora do que costumava ser? A necessidade de escrever é agora menos urgente? Ainda me parece natural buscar essa forma de expressão? A linguagem a terá preenchido? Eu pretendo algo mais que relatar, lembrar, encorajar-me? (1996, p. 61-62)

Como numa pintura impressionista, na qual as impressões do artista sobre a realidade prevalecem, as personagens são recriações de suas lembranças, modificadas pela visão da artista e pela distância temporal e espacial dos acontecimentos.

⁵⁷ Centenas de cotovias piavam; o céu tinha cor de grafite, e o som das cotovias lembrava-me o som áspero do giz arranhando a lousa. Não havia nada para ser visto além de ondas e ondas de grama, pequenos canteiros de orquídeas roxas e arbustos com grossas teias de aranha.

Mais do que simplesmente relatar as memórias do país, Mansfield trabalha incessantemente para encontrar uma forma de representação literária única, segundo o que se observa em sua obra não ficcional. Cuidadosamente selecionados, os eventos são dispostos sem explicações introdutórias, como em flashes — “Its brevity was that of the flash, not of a condensed narrative”⁵⁸ (Alpers, 1980, p. 239) — o que posiciona o leitor bem no centro dos acontecimentos.

O exame da obra discursiva de Mansfield estabelece um vínculo entre suas concepções sobre prosa de ficção e seus contos, em particular aqueles ambientados na Nova Zelândia, assunto de muitas de suas correspondências e registros.

Nestes, a maestria de Mansfield está em mostrar como, em meio aos obstáculos oferecidos pela vida e pelo mundo exterior, as protagonistas conseguem preservar a sensibilidade, retirando de pequenos acontecimentos significados profundos. Aprendem a adaptar-se ao mundo sem perder sua própria essência, capazes de perceber a verdade e a beleza inerentes a pequenas coisas e relações que passam despercebidas às outras personagens. A paixão de Mansfield por sua terra e a nostalgia das recordações da infância estabelecem a atmosfera de ternura e encantamento dos ciclos da infância e da adolescência, que observamos inicialmente.

Completam o ambiente dos contos as características sociais de uma Nova Zelândia ainda colonial, cuja classe mais abastada procura reproduzir o comportamento da metrópole. Num segundo momento, portanto, abordamos a posição da autora como membro de uma ex-colônia britânica, parte da *British Commonwealth*. Neste papel, Mansfield se propõe desvendar os mistérios de seu país e de seu povo, nos quais observa características particulares, se comparados com outros países e povos que conhecera na Europa. Sua posição de imigrante na Inglaterra do início do século XX é privilegiada, pois pôde observar tanto a Europa com os olhos de um forasteiro, quanto lançar um novo olhar ao seu país de origem.

Assim, permeia os contos uma crítica à sociedade neozelandesa, por um lado bastante avançada — foi a primeira nação do mundo a garantir o direito de voto à mulher branca, em 1893 — e, por outro, ainda insistente em reproduzir a organização familiar e social inglesa.

Na dramatização de sua terra natal, um mundo de que deseja ser parte, aprender com ele, a fim de se tornar um ser humano consciente de si mesmo e dos outros, a sensibilidade da

⁵⁸ Sua brevidade é a de um *flash*, não de uma narrativa condensada.

autora se revela principalmente na caracterização de algumas personagens, que remetem ao modo de pensar e agir do seu povo, como revela a passagem de seu diário:

I love — the earth and the wonders thereof — the sea — the sun. All that we mean when we speak of the external world. I want to enter into it, to be part of it, to live in it, to learn from it, to lose all that is superficial and acquired in me and to become a conscious direct human being. I want, by understanding myself, to understand others.⁵⁹ (Mansfield, 1927, p. 254)

Ao mergulhar em seu próprio mundo de memórias e lembranças, Mansfield mergulha, na verdade, em um mundo rico em experiências indispensáveis. É na sua individualidade que a autora encontra o objeto artístico perfeito:

Independência, determinação, propósito firme e o dom da compreensão — a compreensão de que a Arte é, positivamente, autodesenvolvimento. O conhecimento de que o gênio hiberna em cada alma, de que aquela individualidade que está na raiz de nosso ser é o que, de forma tocante, importa pungentemente. (1996, p. 31)

4.1 PAIXÃO E NOSTALGIA: OS CICLOS DA INFÂNCIA E DA ADOLESCÊNCIA

Could we change our attitude, we should not only see life differently, but life itself would come to be different. Life would undergo a change of appearance, because we ourselves had undergone a change in attitude.
Katherine Mansfield

Cinco livros de contos de Katherine Mansfield foram publicados de 1911 a 1924: *In a German pension* (1911), *The garden party and other stories* (1922), *Bliss and other stories* (1920), *The dove's nest and other stories* (1923) e *Something childish but very natural and other stories* (1924). Mansfield participou ativamente da edição das três primeiras coletâneas, fazendo cuidadosa revisão dos textos. São dela também as ilustrações das capas. Dessa tarefa participaram Murry — envolvido diretamente na edição dos contos — e outros amigos. Virginia e Leonard Woolf publicaram “Prelúdio” em volume separado, na Hogarth Press. A. R. Orage, editor do periódico *New Age*, publica os contos da coletânea *In a German pension*.

⁵⁹ Eu amo — a terra e suas maravilhas — o mar — o sol. Tudo a que nos referimos quando falamos de mundo exterior. Eu quero entrar nele, ser parte dele, viver nele, aprender com ele, perder tudo o que é superficial e adquirido em mim e tornar-me um ser humano mais consciente. Eu quero, ao compreender-me, compreender os outros.

O critério para o agrupamento dos contos nestas coletâneas foi geralmente cronológico, obedecendo à ordem em que foram escritos. Excetua-se *In a German pension*, coletânea que reúne as histórias inspiradas nas viagens de Mansfield à Bavária, em companhia da mãe⁶⁰. O cenário único não se repete nas coletâneas *The garden party and other stories* e *Bliss and other stories*, que reúnem contos ambientados tanto na Nova Zelândia da infância de Mansfield, como em cenários evidentemente europeus.

As coletâneas que vieram a público depois da morte de Mansfield — *The dove's nest and other stories* (1923) e *Something childish but very natural and other stories* (1924) — incluem contos escritos desde 1908 até 1922. Entre eles está “A casa de bonecas”, que tornou Mansfield uma das contistas mais conhecidas de sua época. Além dos que compõem as cinco coletâneas, mais de uma centena de outros, muitos inacabados, foram publicados por críticos e teóricos da literatura, como Gillian Boddy e Vincent O’Sullivan, o que eleva a produção de Mansfield na ficção curta a um total de 118 contos (Boddy, 1988, p. 153).

Como mencionado anteriormente, a grande maioria das histórias selecionadas por O’Sullivan podem ser incluídas em dois grandes ciclos: o ciclo da infância, que envolve a família Burnell, e o ciclo da adolescência, protagonizado pelos Sheridan. Fazem parte do ciclo da infância contos em que a presença dos Burnell não é explícita. “An ideal family” (1921), por exemplo, tem como personagens secundários Harold e Charlotte, numa referência evidente ao pai de Katherine Mansfield, Harold Beauchamp, e a uma das três meninas Burnell, Lottie, que aparece em “Prelúdio”, “Na baía”, e em “A casa de bonecas”. Além disso, a história é situada num ambiente que cria uma atmosfera familiar semelhante à de “A casa de bonecas” e “Prelúdio”, à semelhança de “The voyage” e de “The wind blows”, entre outros. As personagens se repetem nos contos “About Pat”, “Prelúdio”, “Na baía”, “A casa de bonecas”, “The wind blows” e “Kezia e Tui”.

Os contos obedecem a certa ordem, na medida em que eventos de uma história têm seqüência em outra: o bebê que Linda espera em “Prelúdio” reaparece em “Na baía”, já com alguns meses. A angústia em seu papel de mãe e esposa — tema explorado em “Prelúdio” — ganha mais força, pois a chegada do esperado herdeiro a faz refletir ainda mais sobre sua condição de submissão aos acontecimentos. O flerte de Beryl com um homem casado em “Na baía” resulta em um romance proibido em “A casa de bonecas”; as esperanças da jovem ansiosa em casar-se que conhecemos em “Prelúdio” e em “Na baía” aparecem despedaçadas frente à ameaça eminente da descoberta de seu romance. Em “Prelúdio” Kezia ainda é alheia

⁶⁰ Para maiores informações sobre a viagem de Mansfield e de Anne Dyer, ver capítulo 2.

a percepção do outro, fato evidenciado pela ingenuidade em aceitar os morangos com creme oferecidos pelo irreverente filho da vizinha: “O que vai querer? (...) morangos com creme ou pão com gordura?” (Mansfield, 2005, p. 97). Muito ingenuamente, Kezia opta pelos morangos, e a reação dos meninos da casa realça a falta de percepção da menina: “Que boba! Não é que ele a pegou!” (2005, p. 98). A Kezia de “A casa de bonecas”, mais sensível à situação do outro, é a única a perceber a frustração das filhas da lavadeira, Lil e Else, a quem é negada a visão mágica da casinha de bonecas.

“Prelúdio”, pela extensão, e “A casa de bonecas”, escolhidos para a análise, concentram os eventos e os ambientes mais significativos: personagens reconhecíveis, vistos individualmente e como no círculo familiar. “Prelúdio”, pela própria etimologia — do latim *praeludere*, ato ou acontecimento que precede outro de maior importância — serve como introdução ao ciclo. Na rubrica música, “prelúdio” indica composição que introduz outra mais consistente quanto à forma. A denotação da palavra como composição musical deve ter sido evidente para Mansfield, como musicista.

Inicialmente, são três meninas na família, mais uma gravidez apenas sugerida pelo narrador: Linda Burnell não pode carregar as crianças ao colo e permanece languidamente na cama, enquanto a mãe e a irmã se encarregam da organização da casa e dos cuidados com as meninas. O período de gestação é incômodo para Linda, mas para Stanley representa a esperança do sonhado filho homem, que ele imagina tomando seu lugar à mesa ao lado das filhas: “É ali que meu menino deveria sentar” (2005, p. 123). O menino não aparece em “A casa de bonecas”, mas o vemos em “Na baía”, conto intermediário.

Outras preocupações apenas esboçadas em “Prelúdio” ressurgem em “A casa de bonecas”. A questão das classes sociais sugerida pelos embates entre a grosseira tia Beryl e a empregada da família, Alice (petulante e desrespeitosa), é o “prelúdio” à ação cruel da tia em “A casa de bonecas”, quando expulsa as meninas Kelvey, convidadas secretamente por Kezia para ver a casinha. A falta de polidez da alegre Mrs. Samuel Josephs em “Prelúdio” é um prenúncio do episódio que envolve Laura e os trabalhadores em “A festa no jardim”. Assim, a temática das relações entre classes é retomada e retrabalhada, com diferentes nuances e significados.

O ciclo que convencionamos denominar “ciclo da adolescência” leva os temas do primeiro — percepções do próprio eu, visão de mundo, relações familiares e diferenças entre classes sociais — a um nível mais elevado de amadurecimento das personagens. Espaço e ambiente se repetem: uma família de classe média alta, em convivência próxima e distante

com membros das classes trabalhadoras. Laura, assim como Kezia, uma artista incipiente, é a única da família pronta para uma experiência que irá transformar a relação entre ela e as classes mais baixas; os outros membros seguem reproduzindo os padrões aceitos, sem qualquer indicação de mudança de atitude. A atmosfera que resulta das relações entre elementos humanos dentro e fora do núcleo familiar — uma família de três filhas e um rapaz — poderia representar uma recriação da família Burnell, pai e mãe, três filhas e um bebê provavelmente do sexo masculino.

Segundo Mansfield, as características que tornam esses contos tão próximos entre si, além das que apontamos, é a sua “qualidade emocional”, que a autora imprime a personagens e temas. Acrescentamos que a atmosfera nostálgica dos contos reflete os sentimentos da autora, assim como as protagonistas são ecos de sua personalidade:

What do we mean when we speak of the atmosphere of a novel? (...) At one time “emotional quality” seemed to cover it, but is that adequate? May not a book have that and yet lack this mysterious covering? Is it the impress of the author’s personality upon his work — the impress of the writer’s passion — more than that? Dear Heaven! There are moments when we are inclined to take our poor puzzled mind upon our knee and tell it: “It is something that happens to a book after it is written. (...) For whatever else atmosphere may include, it is the element in which a book lives in its own right.”⁶¹ (1930, p. 289)

Como um elemento que faz com que a narrativa “adquirir vida própria”, a atmosfera familiar é trazida à imaginação do leitor por meio de sentidos, como o cheiro de lavanda da avó, o calor da cozinha, o grande jardim da casa e as brincadeiras das crianças.

O que se evidencia se considerarmos o conjunto maior representado pelos quatro contos é o processo de amadurecimento das qualidades de percepção de certas personagens. A Kezia de sete anos, que percebe a ansiedade das pequenas Lil e Else em ver também a preciosa casinha de bonecas, se transforma na Laura de “A festa no jardim”, colocada em contato brusco com as realidades da vida e da morte entre os mais pobres. Os revesses sofridos por Laura na preparação da festa no jardim são revividos por Leila em “Seu primeiro baile”, de forma mais condensada e talvez mais intensa, uma vez que a protagonista já atingiu os dezoito anos e tem mais aptidão para compreender a complexidade dos relacionamentos humanos. Há, portanto, uma relação sequencial das narrativas.

⁶¹ O que queremos dizer quando nos referimos à atmosfera de um romance? (...) Num primeiro momento “qualidade emocional” parece satisfatório, mas é adequado? Talvez um livro a tenha e ainda assim não contenha todo o seu mistério. É a atmosfera a impressão da personalidade do autor em seu trabalho — a impressão da paixão do autor — ou mais do que isso? Céus! Há momentos em que desejamos deitar nossa cabeça confusa sobre os joelhos e dizer: É algo que acontece com um livro depois que é escrito. (...) Pois o que quer que seja que atmosfera inclua, ela é um elemento no qual um livro adquire vida própria.

Dotadas de uma capacidade rara de apreensão da beleza, — Kezia é a única entre as Burnell a perceber a perfeição de uma lampadazinha na casa de bonecas; Laura é a “artista” da família, Leila atenta para os menores detalhes do novo cenário — as protagonistas fazem parte de uma única história de amadurecimento espiritual. Isto justificaria a classificação dos contos como um romance de iniciação, agrupados ao redor de um mesmo tema, com uma protagonista única em processo de desenvolvimento. A respeito das histórias de formação, Mordecai Marcus afirma que: “An initiation story may be said to show its young protagonist experiencing a significant change of knowledge about the world or himself, or a change of character, or of both, and this change must point or lead him towards an adult world”⁶² (1976, p. 192). Efetivamente, a sensibilidade para questões relevantes do relacionamento humano faz de Kezia, Laura e Leila facetas diversas de uma mesma personalidade, que se torna mais consciente de si própria e do mundo exterior.

No caminho para o mundo adulto, traços humanos únicos são revelados, o que define a “vida” das personagens da trama, segundo Mansfield, característica importante para a sua construção. Analisando as personagens secundárias de “Night and day”, de Virginia Woolf, Mansfield defende seu ponto de vista:

...it is true that these characters are not in any high degree important — but how much life have they? — we have the queer sensation that once the author’s pen is removed from them they have neither speech nor motion, and are not to be revived again until she adds another stroke or two or writes another sentence underneath. Were they shadowy or vague that would be less apparent, but they are held within the circle of steady light in which the author bathes her world, and in their case the light seems to shine at them, but not through them.⁶³ (Mansfield, 1930, p. 109)

Sob o controle total da autora, as personagens de Woolf são como marionetes; a luz que deveria brilhar através delas, exaltando suas qualidades humanas, tampouco as ilumina quando paira sobre elas. Sua intimidade fica à sombra, e elas não passam de alegorias na narrativa.

Em suas personagens principais, geralmente femininas, Mansfield explora traços mais humanos do que havia encontrado na novela de Woolf. Os contos que analisamos voltam-se principalmente para o aprofundamento da alma feminina: os sentimentos e reações

⁶² Uma história de iniciação pode ser definida por trazer um (a) jovem protagonista experimentado uma mudança significativa de conhecimento sobre o mundo ou sobre si mesmo (a), ou uma mudança de caráter, ou ambas, e esta mudança deve apontar para ou guiá-lo (a) em direção ao mundo adulto.

⁶³ ... é verdade que estes personagens não são muito importantes — mas quanta vida eles têm? — nós temos a estranha sensação de que, uma vez que a caneta da autora é retirada deles, não têm vida nem movimento, e não renascem novamente até que ela adicione mais uma ou duas pinceladas, ou escreva mais uma frase. Se eles fossem simples sombras ou vagos, isso seria menos aparente, mas são mantidos dentro do círculo de luz contínua com que a autora banha seu mundo e, no caso, a luz parece brilhar sobre eles, mas não através deles.

de uma personagem mulher que centraliza o interesse da narrativa e passa por experiências modificadoras. Os incidentes diários, que aparentemente não fornecem nenhum elemento dramático, definem uma trajetória muito próxima daquela de pessoas reais.

O contexto sócio-cultural em que se movem suas personagens é aquele em que a própria Mansfield viveu e escreveu, mas sobre o qual impõe a sua visão de mundo. A anotação datada de 1921 no seu diário confirma o seu propósito:

A realidade não pode se tornar o sonho, o ideal; é tarefa do artista moer e rachar, tentar impor sua visão da vida sobre o mundo real. A arte é uma tentativa de criar o seu próprio mundo neste mundo. O que oferece temas ao artista é a diferença em relação àquilo que aceitamos como realidade. Nós escolhemos — trazemos para a luz — colocamos numa posição mais alta. (1996, p. 241) (Grifo meu)

Sua literatura é, portanto, um recorte da realidade com o fim de conduzir o leitor para a discussão de questões universais. Para compreender as profundas mudanças em seu íntimo as protagonistas prestam redobrada atenção às pequenas coisas que ocorrem ao seu redor, e apreendem seu valor simbólico. Assim como a própria autora, que se muda da Nova Zelândia para a Inglaterra ainda adolescente e sofre as conseqüências do ajuste decorrente, — entre elas a solidão e o estranhamento — suas protagonistas se encontram em um isolamento nem sempre físico, mas psicológico, que produz uma visão singular e exclusiva do mundo, definidora do seu desenvolvimento espiritual.

Para K. M., o importante não era apenas aquilo que causava impacto ou repercutia com intensidade junto a seus parentes, amigos ou contemporâneos. Em vez disso, ela se emocionava com o vôo dos pássaros, o ritual do chá na companhia de pessoas queridas, a cor do céu, o perfil das montanhas, as pequenas invejas, as diminutas incompreensões que permeiam as amizades e as tragédias e maldades embutidas em fatos aparentemente insignificantes. (Nascimento, Esdras. In: Mansfield, 1996, p. 13)

O vôo dos pássaros, um chapéu novo ou o momento do chá são reproduzidos em um cenário característico da classe média alta de Wellington, que condiz com o estilo de vida da própria família de Mansfield: um grupo familiar construído ao redor da figura do pai e que inclui avó, tios e primos. É possível imaginar neste cenário vitoriano as meninas bem comportadas, respeitosas e obedientes, vestidas em aventais brancos engomados — cujo cuidado impede brincadeiras. A caracterização dos criados da casa acrescenta um toque de organização nos moldes do estilo de vida britânico — desde o modo de trajar até a estrutura familiar e as relações entre classes ⁶⁴. Obviamente, reproduzem-se na colônia os padrões da

⁶⁴ Este assunto é abordado mais detalhadamente no capítulo 4, subitem 4.2.

metrópole, evidentes no microcosmo dos contos de Mansfield. Vincent O’Sullivan (1997, p. 1) vê Harold Beauchamp, o pai de Katherine Mansfield, como um homem ainda jovem “ligeiramente pomposo”, imbuído da importância de seu papel no vasto empreendimento que era o Império Britânico, em que a cidade de Wellington se atribuía o orgulhoso epíteto de “The Empire City”.

Outra característica bastante marcante das personagens femininas de Mansfield é a capacidade de incorporar máscaras que possibilitem o seu convívio na comunidade e em família. Middleton Murry fascinou-se pelas máscaras que Mansfield usava socialmente, divertindo-se com as suas incessantes mutações. Katherine se refere ao seu uso pelos escritores ao comentar um poema de Emily Brontë em uma de suas cartas: “Uma das principais razões para a insatisfação das pessoas com a poesia moderna é que não se pode jamais ter certeza de que os poemas têm algo a ver com a pessoa que os escreve. É tão cansativo, não é? Nunca abandonar o baile de máscaras, nunca, nunca” (Mansfield, 1996, p. 133). Da mesma forma que a autora no convívio social, suas personagens apropriam-se de máscaras que de certa forma facilitam a sua adaptação ao mundo. Apesar de sensíveis e profundamente incomodadas pela frieza emocional dos outros personagens, as protagonistas devem, de algum modo, procurar o seu espaço na comunidade à qual pertencem, da mesma forma que Mansfield teve de se adaptar à vida européia.

É possível dizer que, à semelhança da autora, suas personagens interagem subjetivamente com o meio material e simbólico, assumindo a identidade do objeto contemplado:

Quando passo por uma banca de maçãs, paro e fico olhando até sentir como se eu própria estivesse me transformando também numa delas. Ou então que, por um milagre, a qualquer momento pudesse sair de mim uma maçã, assim como um mágico faz sair um ovo... (...) Quando escrevo sobre patos, juro que sou um pato branco de olhos redondos flutuando em um pequeno lago franjado de bolhas amarelas e dando ocasionais arremessadas contra outro pato de olhos redondos que bóia mais abaixo. De fato, todo o processo de se tornar um pato (como Lawrence denominaria essa transmutação em pato e maçã?) é tão sensorial que, só de pensar, mal consigo respirar. Embora isso seja o máximo que a maioria das pessoas pode alcançar, é de fato apenas o “prelúdio”. Segue-se o momento em que você é *mais* pato, *mais* maçã, ou *mais* Natasha do que qualquer desses objetos ou pessoas jamais poderia ser e, então, você os cria de novo. (1996, p. 79)

Em “A casa de bonecas”, por exemplo, vemos a menina Kezia aproximar-se tanto da lampadazinha que, ao final do conto, a simbologia do objeto — a luz da renovação — liga-se à própria menina, que contraria a mãe ao se relacionar com pessoas de classes sociais inferiores. A alegria de Kezia decorre de seu encanto com a delicadeza de detalhes da casinha e não do desejo de fazer sucesso na escola. Semelhante à própria Mansfield, que percebe a

essência do objeto e liga-se espiritualmente a ele, suas personagens, como Kezia, têm a percepção de conceitos abstratos em pequenos detalhes do cenário.

Tendo em mente a caracterização de personagens, a importância do cenário e a construção de temas, passamos para a análise dos contos do *corpus*, considerando principalmente o processo de desenvolvimento das personagens femininas, tendo sempre em foco a relação que este processo mantém com os comentários de Mansfield em sua não ficção.

“Prelúdio”

“Prelúdio” narra a mudança da família Burnell de Wellington para a pequena vila de Karori, a cerca de dez quilômetros da capital, desde o momento em que deixam a antiga casa até o entardecer do dia seguinte. A família é formada pelo casal Linda e Stanley e suas três filhas, Isabel, Lottie e Kezia. Completam a estrutura familiar a irmã solteira de Linda, Beryl, e sua mãe, a sra. Fairfield. São personagens secundários os primos Pip e Rags e os empregados da casa, Alice e Pat.

O enredo apresenta Linda como uma mãe aparentemente fria e indiferente às necessidades das filhas e ao cuidado da casa, Stanley como um homem de negócios promissor e ambicioso, as três filhas envolvidas em seu mundo fantasioso, a sra. Fairfield como uma avó dedicada e amorosa, Beryl à espera de um casamento, e os outros personagens como suporte para a caracterização dos principais.

A mudança e a adaptação à nova casa propiciam um momento muito precioso para algumas das personagens, que têm a oportunidade de se voltar para si mesmas e examinar o que se passa à sua volta e em seu íntimo. Linda Burnell — à espera do quarto bebê — pondera sobre sua condição: “Para quê estou me guardando com tanto esmero? Continuarei a ter filhos, Stanley continuará a ganhar dinheiro, as crianças e o jardim crescerão cada vez mais...” (Mansfield, 2005, p. 140). À primeira vista, os motivos de Linda parecem fúteis e egoístas, e refletem a falta de perspectiva de uma mulher preocupada consigo mesma e com sua beleza física, dominada pelo desejo de se “guardar com esmero”. Na pergunta reflexiva, contudo, vislumbra-se a escassa esperança de liberdade e a angústia da personagem em relação ao seu papel inexorável de mãe e esposa; os cuidados que porventura tem consigo mesma em nada colaboram para sua felicidade, ou para uma possível mudança de vida.

Logo após a partida de Linda, da sra. Fairfield e de Isabel, Lottie e Kezia distraem-se brincando no jardim, à espera do carroceiro que irá levá-las. O olhar de Kezia e de Lottie

sobre o mesmo objeto — a casa vazia, o que fora deixado para trás, alguns móveis que restaram cobertos por lençóis brancos — e a reação à partida da mãe e da avó enfatizam a diferença entre as duas personagens. O choro de Lottie logo se revela superficial, distraída pelas brincadeiras dos meninos vizinhos:

O choro de Lottie foi se acalmando à medida que ela subia a escada, mas quando parou na porta do quarto de brinquedos, foi uma grande satisfação para os meninos Josephs vê-la ali com seus olhos inchados de tanto chorar e o nariz vermelho (...). Lottie fez um tremendo sucesso. Ela percebeu e se espalhou, sorrindo timidamente. (2005, p. 97)

Já o choro de Kezia revela o sofrimento profundo da menina, que dispara atrás da charrete para dar “outro beijo na vovó” (2005, p. 96). Quando chega ao quarto de brinquedos onde Lottie se diverte com os meninos Joseph, a menina percebe que uma lágrima está prestes a cair, inclina a cabeça “e quando a lágrima escorreu lentamente ela a capturou com uma discreta lambidela e a engoliu antes que qualquer um deles pudesse perceber” (2005, p. 98). Kezia prefere esconder a tristeza pela falta da avó, a dividir seus sentimentos com aqueles “meninos horrorosos” (2005, p. 98).

Outras cenas enfatizam sutilmente as diferenças entre as meninas Burnell. Mais tarde, já na casa nova, o velho Pat entretém as meninas e seus primos mostrando-lhes como “os reis da Irlanda cortam cabeça de pato”. Sangue jorra ao passar o facão no pescoço do animal, impressionando todos os presentes que se divertem com a situação. Depois de abatido, o pato dá alguns passos para tombar morto, por fim, aos pés das crianças. Todos acham isso incrivelmente divertido, menos Kezia. A menina sofre com a morte do animal, abraça Pat com força e chora inconsolável: “Põe a cabeça de volta, põe a cabeça de volta!” (2005, p. 131). Enquanto para as outras crianças o incidente é apenas mais um passatempo, logo esquecido, para Kezia o pato torna-se a imagem do sofrimento e da dor, e seu sacrifício lhe causa grande repulsa.

A morte do pato é um prenúncio de outras situações em que a criança é posta em contato com a morte. Em “Na baía” Kezia aprende sobre a inevitabilidade da morte. Em uma conversa sobre tio William, irmão de Linda que morrera em consequência de uma insolação nas minas da Austrália, Kezia descobre que todos, inclusive ela e sua avó, irão morrer um dia:

“Todo mundo tem que morrer?”, perguntou Kezia.

“Todo mundo!”

“*Eu também?*” Kezia parecia atemorizada e incrédula.

“Sim, um dia, meu bem.”

“Mas, vovó”, Kezia balançou a perna esquerda e esticou os dedos do pé. Estavam com areia. “E se eu não quiser?”

(...)

“Ninguém nos pergunta, Kezia”, disse com tristeza. “Acontece com todo mundo, mais cedo ou mais tarde.”

Kezia refletiu sobre o que acabara de ouvir. Não queria morrer. Significava que teria de abandonar aquele lugar, abandonar todos os lugares, para sempre, abandonar — abandonar sua avó. Revirou-se rapidamente.

“Vovó”, disse numa voz assustada.

“Sim, meu filhote?”

“*Você* não vai morrer.” Kezia estava decidida. (2005, p. 169)

A morte, representada normalmente de forma indireta, é um dos temas recorrentes na obra de Mansfield, especialmente depois da morte de Leslie. É o mote que desperta a atenção de Kezia, e a leva a considerar fatos que vão além de sua idade, como a inevitável morte da avó. O evento com o pato, que a menina testemunha em “Prelúdio”, torna-se objeto de reflexão em “Na baía”, quando atinge um novo estágio de desenvolvimento. Percebemos que acontecimentos menores para outros personagens desestabilizam emocionalmente Kezia, o que evidencia sua sensibilidade e mostra o caminho de seu aprendizado.

Desenvolver enredos aparentemente corriqueiros é vital à qualidade da narrativa pois, segundo Mansfield, a riqueza de um enredo depende da combinação de eventos simples com personagens complexos: “If we are not to look for facts and events in a novel — and why should we? — we must be very sure of finding those central points of significance transferred to the endeavours and emotions of the human beings portrayed” ⁶⁵ (1930, p. 29). São, portanto, as emoções e lutas das personagens que tornam a trama rica; o enredo, simples e trivial, faz parte de um todo, que revela as mudanças que ocorrem no íntimo das personagens, em geral como resposta a algum acontecimento externo. A série de experiências desperta Kezia para as nuances ligadas à essência da vida.

Em contraste com as irmãs Isabel e Lottie, as características da menina ficam mais evidentes. Na voz do narrador conhecemos uma Isabel controladora e uma Kezia sonhadora, que prefere vagar pelo jardim a aceitar a dominação da irmã: “‘Aonde é que você vai, Kezia?’, perguntou Isabel, que torcia para encontrar alguma tarefa leve e doméstica que Kezia pudesse executar e assim ficar sob seu governo. ‘Oh, vou por aí’, disse Kezia...” (2005, p. 112).

O jardim por onde passeia é elemento aglutinador de todos os capítulos do conto, e percebido de formas diferentes pelos vários personagens. Ao deixar a irmã para trás, Kezia mete-se jardim adentro, observando cada pequeno detalhe ao seu redor. O narrador permite

⁶⁵ Se não buscamos por fatos e eventos num romance — e por que deveríamos? — nós devemos ter a certeza de encontrar os pontos centrais de significação transferidos para as dificuldades e emoções dos seres humanos retratados.

que observemos por seus olhos e, caminhando com Kezia, vemos o “emaranhado de árvores altas, escuras e estranhos arbustos de folhas retas e aveludadas, com flores que pareciam plumas branco-amareladas, que quando eram sacudidas zumbiam de moscas” (2005, p. 117). Ao observar as moscas desprenderem-se das flores, Kezia decide que “esse era o lado assustador, e não havia jardim algum.” O contraste da beleza de folhas aveludadas e flores coloridas com insetos repugnantes ilustra a percepção de detalhes da menina e sua capacidade de chegar a conclusões: “não havia jardim nenhum”.

Kezia passeia entre as árvores, arbustos e plantas, num jardim criado por imagens auditivas, táteis e visuais, como se estivesse entrando em um mundo desconhecido:

Ela sabia que um dia iria se perder naquele jardim. Duas vezes ela voltou ao grande portão de ferro pelo qual haviam entrado na noite anterior; e em seguida percorreu a alameda que levava até a casa, mas havia muitas trilhas pequenas de cada lado. (...)

Mas no caminho de volta chegou àquela ilha que havia no meio da alameda e que a dividia em dois braços que se encontravam diante da casa. A ilha era feita de grama alta. Nada mais crescia ali, exceto uma grande planta com folhas espessas, espinhosas, de um verde-acinzentado e da qual se projetava bem do meio um caule alto e robusto. (...)

Mas que planta era aquela? Nunca tinha visto nada igual. Ficou parada, olhando. (2005, p. 117)

Como em um labirinto que guarda um segredo, a menina caminha até o seu final, onde se depara com um grande aloé, escondido como um misterioso tesouro à espera daqueles que percebam sua grandiosidade. Segundo a mitologia grega, o labirinto “anuncia a presença de alguma coisa preciosa ou sagrada. (...) Só permite acesso àqueles que conhecem os planos, aos iniciados” (Chevalier, 1989, p. 530 - 531). Kezia é a única entre as meninas que chega a perceber “coisas preciosas e sagradas”, e é capaz de desvendar o segredo do labirinto.

O aloé tem significados diversos, por vezes contraditórios. As plantas são a “imagem da vida, expressam a manifestação do cosmo e o aparecimento primeiro das formas”. O aspecto essencial das plantas é o ciclo anual, que simboliza o mistério da morte e ressurreição (Cirlot, 1984, p. 465 - 466). É possível ligar o significado da planta ao próprio aprendizado de Kezia que, ao experimentar a mudança e o novo que encontra na vila Karori, percebe pequenas verdades sobre o ciclo infalível da vida, representado pela planta. Fica intrigada com o mistério do aloé, com suas “folhas espessas, espinhosas, de um verde-acinzentado” (Mansfield, 2005, p. 119), cuja presença impede o crescimento de qualquer outra planta na vegetação ao seu redor.

Para cada personagem o aloé tem um significado diferente. Observando-o com Linda, a sra. Fairfield, prática e eficiente, pensa somente nas coisas do dia-a-dia:

“Em que a senhora estava pensando?” indagou Linda. “Conte-me.”

“Na verdade, em nada. Enquanto passeávamos fiquei imaginando como estariam as árvores do pomar e se conseguiremos fazer bastante geléia neste outono. Lá na horta há pés de groselha esplêndidos e saudáveis. Reparei neles hoje. Gostaria de ver as prateleiras da despensa com fartos estoques de nossa própria geléia...” (2005, p. 140)

A resposta da sra. Fairfield parece colocá-la entre as personagens que, à semelhança de Isabel e Lottie, se preocupam somente com o imediato e não são capazes de refletir sobre os eventos da narrativa. Porém, a prática sra. Fairfield é a figura materna, representa o calor e o conforto do lar, em substituição a Linda, que prefere ausentar-se de seu papel:

“Não há nada para eu fazer?” perguntou Linda.

“Não, querida. Gostaria que você fosse ao jardim e desse uma espiada nas suas meninas, mas isso eu sei que você não vai fazer.”

“É claro que vou, mas a senhora sabe que Isabel é muito mais adulta do que qualquer uma de nós.”

“Sim, mas Kezia não é”, declarou a sra. Fairfield. (2005, p. 117)

A fragilidade de Kezia não é percebida por Linda, mas sim pela avó que compreende as necessidades afetivas da neta. O nome Fairfield indica a afetuosidade que Mansfield desejou imprimir na construção da personagem: Fairfield⁶⁶ é Beauchamp na tradução para o francês, e coincide com o sobrenome da avó de Mansfield, Katherine Beauchamp, cujo primeiro nome a escritora adotou.

A avó inspira conforto e segurança também para Linda: “‘Estou faminta’, disse Linda, ‘O que temos para comer, mamãe? É a primeira vez que entro na cozinha. Tudo aqui tem a cara da mamãe e as coisas todas estão aos pares’” (2005, p. 116). Lugar exclusivo da figura da mãe, a cozinha, onde arde o fogo que simboliza a vida, é no conto o reduto da avó:

Na cozinha, sentada à comprida mesa de pranchas de pinho, perto das duas janelas, a velha sra. Fairfield lavava a louça do café da manhã.

(...)

Era difícil acreditar que ela não estivesse naquela cozinha havia anos, a tal ponto fazia parte dela. (...) Quando terminou, tudo ali havia tomado parte de uma série de padrões. Ficou parada no meio da cozinha, enxugando as mãos num pano xadrez; um sorriso aflorou em seus lábios; achou que tudo havia ficado muito bom, muito satisfatório. (2005, p. 114)

Como no livro do Gênese, o criador olha a criatura: a avó examina o resultado de seu trabalho na cozinha e vê que tudo ficou “muito bom, muito satisfatório”⁶⁷, o que reforça sua imagem de mãe, aquela que dá origem às coisas. Outras atividades domésticas como lavar a

⁶⁶ Campo belo.

⁶⁷ A frase “e viu Deus que isso era bom” é registrada cinco vezes no capítulo 1 de Gênese. Depois de terminada a construção do mundo, por fim o narrador revela que Deus finalmente “viu que tudo era muito bom”.

louça do café, organizar a cozinha são desempenhadas pela mãe no lar vitoriano, e reforçam na personagem o símbolo do amor materno traduzido em tarefas simples.

Em contraste, Linda, ausente em seus devaneios, expressa a repulsa à maternidade e considera o sexo e a gravidez violências contra seu corpo frágil. A comparação inevitável entre a figura da avó, marcante e afetuosa, e Linda, fria e ausente, acentua a distância entre mãe e filhas, principalmente Kezia. No entanto, a relação mãe-filha entre Linda e a sra. Fairfield é de confiança mútua:

“A senhora não tem a sensação...”, disse Linda, dirigindo-se à mãe com aquele tom especial de voz que as mulheres usam à noite para conversar, como se falassem dentro do sono ou dentro de uma gruta. “A senhora não tem a sensação de que o aloé está vindo em nossa direção?” (2005, p. 138)

A “voz que as mulheres usam à noite” é uma indicação clara do tom confessional da conversa, que se origina no íntimo da personagem, simbolizado no sono e na gruta da citação. A reação de Linda ao aloé é um misto de repulsa e atração: “Olhando de baixo ela podia ver os espinhos longos e agudos que debruavam as folhas do aloé, e ao notá-los seu coração palpitou... Ela gostou especialmente daqueles espinhos longos e agudos...” (2005, p. 139). A comparação dos espinhos do aloé com o falo é inevitável, diante da emoção de Linda, cujo coração palpita. A figura do aloé, impetuoso e cruel, representa o domínio masculino sobre a mulher forçada a submeter-se ao papel de mãe e esposa. Linda fantasia fugir deste papel, resgatada, paradoxalmente, nas folhas do aloé, à semelhança de barcos. Ela continua: “ninguém ousaria se aproximar do barco ou segui-lo. Nem mesmo meu terra-nova, (...) de quem gosto tanto durante o dia”.

Linda é atraída sexualmente pelo homem, a quem repudia por sua agressividade e poder. Na continuidade da narrativa, a imagem do cachorro gradualmente vai confundir-se com a de Stanley:

Pois ela gostava mesmo dele; amava-o, admirava-o e respeitava-o demais. Oh, mais do que a qualquer pessoa neste mundo. Conhecia-o profundamente. Ele era a alma da verdade e da decência e, apesar de toda a sua experiência prática, era terrivelmente simples, fácil de agradar, fácil de magoar... (2005, p. 139)

A personagem claramente ama o marido e é amada por ele, mas ressent-se de sua dominação e força, que a fazem sentir-se “pressionada”. A personagem continua a refletir:

Mas se ao menos não saltasse em cima dela daquele jeito, não latisse tão alto, não lhe lançasse olhares tão amorosos, ávidos... Ele era forte demais para ela; desde criança detestava coisas que a pressionassem. (...) Já dei luz a três ninhadas. (2005, p. 139)

A comparação das filhas a três ninhadas reforça o caráter animalesco do ato sexual que lhe causa repulsa. O aloé como símbolo de amargura, pesar e desprezo e, curiosamente, afeição e fertilidade⁶⁸ (Vries, 1984, p. 10), explica os sentimentos contraditórios de Linda.

Kezia, em pé defronte à planta, manifesta a sua curiosidade:

“Mamãe, o que é isto?”, indagou Kezia. (...)

“É um pé de aloé, Kezia”, disse sua mãe.

“E dá flor?”

“Sim, Kezia.” Linda sorriu e semicerrou os olhos. “Uma vez a cada cem anos.”

(Mansfield, 2005, p. 119)

Kezia sobe outro degrau em seu desenvolvimento, pois a flor do aloé, beleza que nasce em meio a espinhos desordenados, é rara. A breve conversa com a mãe, também rara, é uma iniciação para a vida, cuja beleza, esporádica e escondida por espinhos, revela-se para poucos. Em meio a jardins coloridos e aromáticos há insetos devoradores, do mesmo modo que uma planta de aparência terrível e ameaçadora é capaz de produzir flores. Enfim, em sua trajetória inicial, Kezia deve tomar conhecimento dos fatos da vida, a morte e a conseqüente separação e o sentimento de perda.

“A casa de bonecas”

A ação de “A casa de bonecas” tem início com a chegada de uma casinha de bonecas, presente de uma velha amiga da família Burnell. O ambiente se enche de alegria, em um momento de deleite para todas as crianças da família: “‘Oh!’ As meninas Burnell davam a impressão de estar fora de si. Era muito maravilhoso; era demais para elas. Elas nunca tinham visto nada parecido em suas vidas” (Mansfield, 2005, p. 192). Tal é a perfeição da casinha que nem mesmo o cheiro da tinta ou os bonecos grandes demais estragam o prazer das crianças: “Mas era uma casinha perfeita, perfeita! Quem se importaria com o cheiro? Era parte da alegria, parte da novidade” (2005, p. 191). Embora a reação das meninas seja de surpresa e gozo, e num primeiro momento as três irmãs — Isabel, Lottie e Kezia — reajam de forma semelhante, sinalizando um possível elo que as ligue em torno da mesma

⁶⁸ “General symbolism: a. bitterness, grief, contempt; b. superstition; c. affection; 3. the plant mentioned in the Old Testament was prob. of a different species; references: a. a symbol of fertility.”

contemplação, logo percebemos que o olhar de Kezia é diferente. Enquanto Lottie e Isabel vêm no presente uma oportunidade para afirmar sua ascendência social — “vangloriar-se de sua casa de bonecas” (2005, p. 192) — Kezia é atraída por um lampiãozinho em cima da mesa da sala de jantar. A menina é imediatamente seduzida por esse objeto perfeito, no qual seu olhar se detém: “Mas o lampião era perfeito. Parecia sorrir para Kezia e dizer: ‘Eu moro aqui’. O lampião era de verdade” (2005, p. 192). Para Kezia toda a perfeição da casa se encerra nesse pequeno objeto, qualidade que somente ela consegue perceber.

Não só na observação da casinha, mas também no momento de transmitir a novidade para as colegas de escola, a protagonista mostra uma resposta emocional contrária à de suas irmãs. Enquanto Isabel e Lottie queimam de ansiedade — “Estavam loucas para contar a todas as colegas”⁶⁹ (2005, p. 192) — Kezia é deixada de lado, o que é percebido pelo silêncio do narrador onisciente. A aparição da casinha revela o caráter de Isabel e Lottie, e evidencia a superioridade emocional de Kezia; enquanto Isabel exige precedência para contar às colegas da escola os detalhes do presente, Kezia pede à sua mãe para convidar as Kelvey, propositalmente deixadas de lado.

Ao observar as diferenças entre as personagens, percebe-se um padrão de caracterização. Mansfield desenvolve protagonistas que sobressaem espiritualmente na trama, ao lado de personagens superficiais, para que, desse modo, as qualidades de suas protagonistas fiquem ainda mais evidentes. Ao resenhar o romance *The later life*, de Louis Couperus, Mansfield chama a atenção de seus leitores para este detalhe da narrativa: “We look in vain for the key to her — for that precious insight which sets us apart from the other characters and justifies their unimportance”⁷⁰ (1930, p. 210). Percebemos, portanto, que Kezia é esta personagem com *insight*, o que a diferencia dos outros e justifica porque ao lado de uma personagem sensível temos outras superficiais.

Como Mansfield utiliza imagens e símbolos para definir as personagens mais profundas, estabelecemos uma analogia entre Kezia e o lampiãozinho que tanto a cativa desde o início da narrativa. “Estava no centro da mesa da sala de jantar, um requintado lampião cor de âmbar, com cúpula branca. Tinha tudo para ser aceso, embora, é claro, não se pudesse fazê-lo. Mas havia alguma coisa dentro dele que parecia querosene e que mexia quando você chacoalhava” (2005, p. 192). A sua alma, como o óleo da lampadazinha, é símbolo de pureza e renovação e lhe confere qualidades únicas de percepção.

⁶⁹ “They burned to tell everybody.”

⁷⁰ Nós procuramos em vão pela chave para compreendê-la — por aquele precioso *insight* que tira a nossa atenção dos outros personagens, justificando sua falta de importância.

Ao construir uma personagem tão sensível, a autora sugere, por meio deste *objective correlative*, uma renovação espiritual neste meio, mesmo que haja um esforço real da parte dos outros membros de sua comunidade, a exemplo de suas irmãs, para que Kezia simplesmente encarne o conformismo e as convenções sociais vazias, o preconceito, o ódio, o egoísmo e a divisão.

Aquilo que T.S Eliot veio a definir como *objective correlative*⁷¹, Mansfield menciona sutilmente em uma de suas resenhas. A autora percebe o esforço de Joseph Conrad, autor de *The rescue*, em conferir a cada pequeno elemento da trama importante significação emotiva:

This feeling is not wholly the result of the method, the style which the author has chosen; it arises more truly from the quality of the emotion in which the book is steeped. What that emotion is it were hard to define; it is, perhaps, a peculiar responsive sensitiveness to the significance of everything, down to the slightest detail that has a place in his vision. (...) We are made conscious of his passionate insistence upon the importance of extracting from the every drop of life that it contains, wherewith to nourish his adventure.⁷² (1930, p. 214)

Em “A casa de bonecas”, a pequena porção de vida existente em elementos objetivos da narrativa, como um lampiãozinho ou uma casinha de bonecas, é explorado de maneira que a emoção, difícil de definir, surja de cada pequenino detalhe. Kezia, cujo espírito é como óleo purificador, distancia-se de todos de sua família e comunidade. Já a atitude de suas irmãs reproduz o comportamento da família Burnell, que pode ser estendida ao restante da comunidade. Isabel e Lottie pertencem ao grupo que obedece às convenções sociais e que impõe um certo código de comportamento. Por outro lado, a sensibilidade de Kezia é um traço individual que a aproxima de Else, e a afasta espiritualmente de sua família, situação retratada na associação dos termos “*burn*”, “*boast*” e “*bossy*”⁷³. Há uma aliteração das palavras e uma relação de sentido: a família Burnell sente-se orgulhosa de suas prerrogativas e decide impô-las para os outros membros, pois é com a imposição de sua superioridade e pela sua força que eles se mantêm como o grupo dominante. A atitude preconceituosa da mãe, presa às convenções, revela a mentalidade estreita de todo o grupo:

⁷¹ “a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion, such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.” (ELIOT, T. S., 1972, p. 100). Um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que serão a fórmula para uma emoção particular, de modo que, quando os fatos externos, que devem terminar em uma experiência sensorial, são apresentados, a emoção é imediatamente evocada. (Trad. minha)

⁷² Este sentimento não é totalmente o resultado do método, do estilo que o autor escolheu. Nasce da qualidade da emoção na qual vive o livro. É difícil definir que emoção é; talvez seja uma peculiar resposta sensível à significação de todas as coisas, até mesmo do menor detalhe que sua visão capta. (...) Nós percebemos a sua insistência apaixonada pela importância de extrair cada gota de vida que o livro contém, a qual nutre sua aventura.

⁷³ Queimar, orgulhar-se de, envaidecer-se por e mandona.

“Mamãe”, disse Kezia, “posso convidar as Kelvey só uma vez?”.

“De jeito nenhum, Kezia.”

“Mas por que não?”

“Vamos mudar de assunto, Kezia; Você sabe muito bem por que não.”

(2005, p. 196)

Para impedir uma aproximação entre Kezia e as Kelvey, a mãe deixa perceber os conceitos que regem o funcionamento da comunidade. Até mesmo na escola, que todas as crianças freqüentam, a divisão entre os membros é nítida. Como as famílias mais ricas não têm escolha senão enviar seus filhos para lá, uma linha de separação entre eles e as Kelvey é traçada, o que garante a divisão social: “Em conseqüência, todas as crianças da vizinhança (...) eram forçadas a se misturar. (...) Mas a linha tinha que ser traçada de algum modo. E foi traçada nas Kelvey” (2005, p. 194). As Kelvey vivem à margem daquela sociedade, e seu único contato com a comunidade é o trabalho da mãe. Assim, a escola, ao invés de funcionar como ambiente de socialização, propicia a divisão e os conflitos entre as meninas.

O conflito do indivíduo consigo mesmo e com o outro, ou o choque entre as classes e concepções de vida, estruturam nossa análise em torno dos temas da “mudança significativa de conhecimento”, que a palavra inglesa *awareness* traduz com exatidão, e da relação metrópole-colônia. Desenvolvidas em paralelo, as duas linhas temáticas convergem para um ponto climático, na mesma cena. O espaço físico é o único em que se reúnem todas as personagens — o pátio da escola. Entretanto, o ambiente de conflito entre as meninas, unidas ao redor de Isabel, e as Kelvey ultrapassa a simples animosidade para se tornar agressão maliciosa e premeditada: “decidem ser cruéis”. Kezia não é mencionada, mas a iniciativa de humilhar as Kelvey é uma ação de todo o grupo de meninas, que se tornam cada vez mais audaciosas, espicaçadas pela passividade das vítimas. É um treino de coragem, para afastar o medo que assalta o homem primitivo ao enfrentar o elemento estranho, que ameaça a coesão tribal. O ataque vitorioso é celebrado com “louca alegria” pelas meninas, excitadas pela percepção da própria força e ousadia. A atitude de Lil e Else reproduz a submissão do colonizado, que vive à margem, e só é admitido nos círculos europeus como criado de servir. A epítome do problema de classes ocorre nesta cena e torna mais significativo o desenlace da trama e a fala inusitada da pequena Else, ao ver, finalmente, a maravilhosa casinha: “Eu vi a lampadinha” (2005, p. 199).

Há um isolamento que se dá principalmente no íntimo da personagem. Além de ser discriminada pelo resto do grupo, Else, como Kezia, se diferencia de seu grupo familiar. A reação de Else às provocações mostra que a menina não compartilha da servidão e conformismo de Lil, provavelmente destinada a seguir os passos de sua mãe, tornando-se uma lavadeira. Enquanto sua mãe e Lil mantêm a atitude servil, esperada pelos outros membros da

sociedade, Else guarda silêncio, observando a movimentação das outras meninas com os olhos muito abertos.

Ao final do conto o momento epifânico de Else, que é ao mesmo tempo paralisada e invadida por uma espécie de êxtase contemplativo, mostra que ela também, assim como Kezia, tem sensibilidade aguçada, pois a sua única fala — “Eu vi a lampadinha” — e seu sorriso, também único no conto, revelam a mesma capacidade que Kezia para perceber a beleza do objeto. A revelação de Kezia e Else é definida por Joyce como epifania, ou “uma repentina manifestação espiritual, seja na vulgaridade do discurso, seja num gesto, ou em uma fase memorável da mente em si” (In: Lima, 2002, p. 18). Assim como Kezia, Else enxerga mais do que apenas o significado concreto dos objetos, o que permite traçar uma ponte entre as duas personagens.

Na identificação com objetos, as personagens têm revelações bastante profundas de si mesmas e de seu papel no mundo. Profundamente sensíveis ao que se passa ao seu redor, elas os observam e deles retiram sua essência.

A epifania, o que Mansfield entendia por “crise”, é a chave para o sucesso de uma narrativa, pois estabelece seu “ponto central de significação”: “The crisis, then, is the chief of our ‘central points of significance’ and the endeavours and the emotions are stages on our journey towards or away from it. For without it, the form of the novel, as we see it, is lost”⁷⁴ (Mansfield, 1930, p. 29-30). Adiante na mesma resenha, Mansfield discorre sobre o que ela convencionou chamar de “*spiritual event*”, ou seja, um evento considerado importante não pelo seu sentido denotativo, e sim pela resposta emocional que produz em uma das personagens: “Without it [a crise], how can we appreciate one ‘spiritual event’ rather than another? What is to prevent each being unrelated — complete in itself — if the gradual unfolding in growing, gaining light is not to be followed by one blazing moment?”⁷⁵ (1930, p. 30). Transferimos, portanto, os comentários sobre o romance para o conto, e percebemos que Mansfield respeita este padrão ao estabelecer uma crise em certo momento da narrativa para acender no leitor uma forte emoção, antecipada por uma série de eventos menores carregados de significação, que a tornam ainda mais intensa.

A revelação do talento especial e da força interna que unem Kezia e Else é feita gradualmente, colocando-as em lugar de destaque. Nossa análise revela a pressão do grupo

⁷⁴ A crise, deste modo, é o principal entre os “pontos centrais de significação”, e o esforço e as emoções são estágios em nossa jornada para atingi-la ou para nos afastarmos dela. Pois, sem a crise, a forma do romance se perde.

⁷⁵ Sem ela [a crise], como podemos apreciar um evento espiritual ao invés de outro? O que pode impedir cada ser isolado — completo em si mesmo — se o gradual desenrolar em crescimento, em iluminar-se, não for seguido por um momento explosivo?

que segue as regras de comportamento e as convenções sociais, imposta a indivíduos mais fracos na hierarquia social e familiar, mas espiritualmente superiores. O momento epifânico resultante da contemplação da beleza leva-nos a concluir que a iniciação das protagonistas de Mansfield não é simplesmente ao mundo adulto; a preocupação da autora é caminhar da discussão de questões menores para uma esfera mais ampla e profunda: a presença do homem no mundo, o nascimento, a vida e a morte. Como observadora incansável do mundo e dos homens, Mansfield lembra a importância de utilizar personagens como porta-vozes de suas próprias convicções: “It is only by accepting life (...) that the novelist is free — through his characters — to question it profoundly”⁷⁶ (1930, p. 123).

“A festa no jardim”

“A festa no jardim” gira em torno da organização de uma festa que reproduz em proporções extravagantes as famosas *garden parties* inglesas: a instalação do toldo, a orquestra, uma quantidade exagerada de flores. A protagonista, Laura, supostamente a cargo da organização da festa (nos bastidores é a mãe quem resolve tudo), deve enfrentar situações novas, como dar instruções aos homens que vêm para instalar o toldo, decidir a decoração e organizar o cardápio. Entretanto, em meio à preparação do evento, uma nova situação se superpõe — a morte acidental de um carroceiro da vizinhança, Scott. O incidente constitui a cena dramática mais relevante do conto, pois revela facetas preconceituosas dos membros da família Sheridan. Assim como em “A casa de bonecas” e “Prelúdio”, a protagonista diferencia-se dos demais personagens por questionar as normas impostas e rejeitá-las, uma vez que não fica indiferente ao acontecimento, como o restante de sua família.

Verifica-se também a presença de dois grupos distintos na narrativa, semelhante ao que ocorre em “A casa de bonecas”: o primeiro, representado pelos Sheridan, reproduz as convenções exteriores e valores falsos da sociedade. O outro, representado pelo indivíduo com capacidade artística de percepção eu-mundo, traz Laura por representante. Entretanto, para que o poder de famílias como a sua não seja ameaçado, a linha de separação entre os dois mundos — o da família rica e o dos trabalhadores — deve ser clara e respeitada por ambas as partes. Laura, porém, se agrada da quebra de padrões, e as qualidades que reconhece em si mesma a atraem: “Laura’s upbringing made her wonder for a moment whether it was quite

⁷⁶ É somente por aceitar a vida (...) que o romancista é livre — por meio de seus personagens — para questioná-la profundamente.

respectful of a workman to talk to her of bangs slap in the eye. But she did quite follow him”⁷⁷ (Mansfield, 1997, p. 242). O narrador penetra nos pensamentos de Laura, revelando como a personagem interpreta as regras de seu mundo: “It’s all the fault, *she decided* (...) of these absurd class distinctions”⁷⁸ (1997, p. 243) (Grifo meu). Na passagem “ela decidiu”, conjugam-se a voz e a perspectiva de Laura, o que nos permite concluir que, como Kezia de “A casa de bonecas”, ela não se sujeita às imposições sociais.

Porém, quando a jovem questiona a realização da festa por causa da morte do carroceiro, de *artística*, como é convenientemente chamada no início da narrativa, — “You’ll have to go, Laura, you’re the artistic one”⁷⁹ (1997, p. 241) — ela passa a *absurda* e, por fim, *extravagante*:

“Stop the garden party, of course.” Why did Jose pretend? 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*.”⁸⁰ (1997, p. 249) (Grifo meu).

Enquanto no primeiro conto, a iniciação de Kezia — para não falar em Else — é menos evidente dada a pouca idade da personagem, Laura, a protagonista de “A festa no jardim”, está em uma idade que permite um aguçamento de sua autoconsciência, assim como um conhecimento maior do mundo, o que o próprio período da adolescência, em razão de mudanças fisiológicas e psicológicas, pressupõe. A curiosidade e descobertas típicas desse período caracterizam esta como uma fase de autoconhecimento.

Nota-se, paralelamente, uma mudança na técnica narrativa de Mansfield. Em “A casa de bonecas” a perspectiva da personagem é mais sutil, enquanto que em “A festa no jardim” a perspectiva da protagonista prevalece sobre a voz do narrador, dada a diferença de idade entre Kezia e Laura. Deste modo, os sentimentos e emoções de Laura são gradativamente mais evidentes, dando acesso à perspectiva e à reflexão da protagonista sobre seu papel nos incidentes do enredo, permitindo uma análise mais aprofundada de suas características e de seu processo de maturação.

O caminho percorrido pela protagonista é seguido mais de perto pelos leitores, uma vez que, como já frisado, o narrador em terceira pessoa observa ora de fora da cena, ora

⁷⁷ A criação de Laura a fez refletir por um momento se era respeitoso da parte de um trabalhador falar com ela sobre a franja bater no olho. Mas ela o compreendeu.

⁷⁸ É tudo culpa, ela decidiu, (...) dessas distinções de classes absurdas.

⁷⁹ Você deve atendê-los, Laura. Você é a artista da família.

⁸⁰ “Parar a festa no jardim, naturalmente.” Por que Jose fingia? Mas Jose estava ainda mais pasma. “Parar a festa no jardim? Minha querida Laura, não seja tão absurda. É claro que não podemos fazer isso. Ninguém espera que o façamos. Não seja tão *extravagante*.”

através dos olhos da personagem. Estes deslocamentos permitem que o leitor conheça a personagem a fundo. Segundo Mansfield, em resenha sobre o romance *Growth of the Soil*, do norueguês Knut Hamsun, a habilidade de o autor posicionar o leitor de modo que acompanhe a caminhada e o crescimento de suas personagens é um dos fatores mais importantes para tornar o personagem real, aproximando-o do leitor:

The man is Isak. It is extraordinary, how, while we follow him in his search for the land he wants, the author gives us the man. His slowness and simplicity, his immense strength and determination, even his external appearance, short, sturdy, with a red beard sticking out and a frown that is not anger, are as familiar as if we had known him from childhood. It is, indeed, very much as though we were allowed to hold him by the hand and go with him everywhere.⁸¹ (1930, p. 204)

Este “método”, apreciado e também adotado por Mansfield, é ainda mais eficaz na personagem adolescente. Experimentamos, ao ler “A festa no jardim”, a sensação de partilhar momentos importantes de descoberta e de decepção ao lado de Laura. De fato, estamos tão próximos que temos a impressão de conhecê-la de longa data. Parece que Mansfield nos permite “segurar a sua mão e segui-la a todos os lugares”.

Em “A casa de bonecas” podemos somente inferir pela conjunção adversativa “mas” que Kezia não é convencional como suas irmãs Isabel e Lottie, que gostam de visitantes e sobem para trocar seus aventais, pois a menina retira-se furtivamente para os fundos: “Havia visitas. Isabel e Lottie, que gostavam de visitas, subiram para o quarto a fim de mudar de avental. *Mas* Kezia encaminhou-se furtivamente para os fundos da casa. (2005, p. 197) (Grifo meu). Em oposição, no conto “A festa no jardim”, o narrador penetra nos pensamentos de Laura, introduzidos pela técnica do monólogo interior indireto: “It’s all the fault, *she decided* (...) of these absurd class distinctions”⁸² (1997, p. 243) (Grifo meu). Na passagem “ela decidiu”, conjugam-se a voz e a perspectiva de Laura, o que nos permite concluir que, como Kezia, não se sujeita às imposições sociais.

Assim como em “A casa de bonecas”, conto em que grande parte das personagens infantis reproduz o comportamento preconceituoso do restante da comunidade, em “A festa no jardim” Laura deve seguir os padrões de comportamento da família Sheridan, que representa toda uma sociedade. Porém, a surpresa com que Laura recebe a reação da sua irmã, recusando-se a cancelar a festa, evidencia a possibilidade do nascimento de um novo padrão

⁸¹ O homem é Isak. É extraordinário como, enquanto o seguimos em sua busca pela terra que deseja, o autor nos revela o homem. Sua demora e simplicidade, sua imensa força e determinação, até mesmo sua aparência externa, baixo, robusto, com uma barba vermelha proeminente e um franzir de sobrancelhas natural, são tão familiares quanto nos seriam se o conhecêssemos desde a infância. É, de fato, como se pudéssemos segurar a sua mão e segui-lo por todos os lugares.

⁸² É tudo culpa, ela decidiu, (...) dessas distinções de classes absurdas.

de conduta, diferente daquele artificial de sua família, uma vez que a sensibilidade mais aguçada da artística Laura a faz pender para uma visão mais humana e sensível dos acontecimentos na narrativa.

Tanto a reação da irmã Jose quanto a de Mrs. Sheridan reforçam a postura conservadora da família, pois reagem com a mesma frieza em relação à morte do carroceiro, denunciando a sua própria superficialidade: “Oh, Laura’, Jose began to be seriously annoyed. If you’re going to stop a band playing every time someone has an accident, you’ll lead a very strenuous life”⁸³ (1997, p. 250). Ou ainda, “To Laura’s astonishment her mother behaved just like Jose”⁸⁴ (1997, p. 251). A postura de ambas reproduz acomodação aos valores preconceituosos e arrogantes de Isabel em “A casa de bonecas”.

A natural identificação de Laura com os adultos de sua sociedade (devido à sua idade) não se concretiza, e a posição que lhe pertence, bem ao centro das decisões, a faz refletir sobre se deve ou não seguir os padrões externos de comportamento. Laura passa então a não se reconhecer mais como uma Sheridan: “Again, how curious, she seemed to be different from them all”⁸⁵ (1997, p. 254).

Este embate se dá em um âmbito bastante profundo, no qual a protagonista se questiona sobre sua verdadeira identidade. Ao estender este assunto para toda uma sociedade, observamos que Mansfield propõe uma reflexão sobre a difícil posição do neozelandês de classe média, que se encontra entre reproduzir a herança vitoriana e garantir o *status* social, ou desenvolver uma mentalidade própria, diferente da imposta.

O símbolo que marca esta dualidade é o chapéu de Laura, presente da mãe, que tanto fascina a jovem vitoriana pela sua sofisticação e beleza, quanto envergonha a artista, por ser um símbolo da posição social à qual pertence e a distingue quando em contato com os mais pobres.

O contato com o outro — primeiramente verificado quando Laura tem de lidar com os trabalhadores encarregados da instalação do toldo — facilita um julgamento dos valores de seu próprio grupo:

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 sandwich as she stared at the little drawing. She felt just like a work-girl.”⁸⁶ (1997, p. 242)

⁸³ “Oh, Laura”, Jose começou a se irritar seriamente. “Se você quiser impedir uma banda de tocar toda vez que alguém sofra um acidente, você irá levar uma vida bastante árdua”.

⁸⁴ Para o espanto de Laura sua mãe comportou-se exatamente como Jose.

⁸⁵ E novamente, que curioso, ela parecia ser diferente de todos eles.

⁸⁶ É tudo culpa (...) dessas distinções de classes absurdas. Bem, da sua parte, ela não as sentia. (...) E para provar quão feliz se sentia, somente para mostrar para aquele sujeito alto como ela se sentia em casa, como ela

Dessa forma, Laura rejeita os padrões de comportamento impostos pela sua família, mas procura identificação com os trabalhadores, que se verifica mais tarde infecunda. Depois da festa cuja realização não pôde impedir, a protagonista tem uma verdadeira experiência com o outro fora de seu convívio social, o que a faz refletir, muito mais profundamente que Kezia em “A casa de bonecas”, sobre a superficialidade dos membros de sua classe social.

A fim de apaziguar a consciência e o marido, Mrs. Sheridan decide que Laura deve levar uma cesta com sobras de comida da festa até a casa do carroceiro morto, que estava sendo velado em seu casebre no final da rua. No caminho, a descrição do cenário acentua a pobreza do lugar que Laura está prestes a visitar: “The lane began, smoky and dark”⁸⁷ (1997, p. 255), em oposição ao ambiente alegre e festivo da festa no jardim, repleto de flores, música e risadas: “Wherever you looked there were couples strolling, bending to the flowers, moving on over the lawn”⁸⁸ (1997, p. 253).

Em uma situação no mínimo constrangedora tanto para Laura quanto para a família que recebe restos de uma festa como caridade, a protagonista tem a oportunidade de passar de uma esfera social à outra, e encontra neste outro mundo que visita a possibilidade de conhecer um âmbito social que não o seu.

É necessário aqui que retomemos o símbolo do chapéu para compreendermos as nuances de técnica narrativa que expõem as banalidades do grupo social da protagonista. O chapéu que Laura usa simboliza toda a superficialidade dos padrões de conduta que sua família, e por vezes ela própria, segue. Deste modo, quando Laura se depara com o homem morto, vislumbra a paz com que ele “dorme”, entregue ao sonho, e desculpa-se por seu chapéu — “‘Forgive my hat’, she said”⁸⁹ (1997, p. 257) — num ato simbólico de desculpar-se pela festa, pelo medo e pela repulsa que sente daquele lugar. Seu pedido de perdão parece o pedido de toda uma sociedade, que prefere a distância ao relacionamento enriquecedor que o contato com o outro pode oferecer. Laura é iniciada em valores únicos, que os membros de sua família e sociedade desconhecem. Privados do convívio com o outro, que são instruídos a ignorar⁹⁰, apegam-se a valores extremos de tradição, vazios e preconceituosos.

O reconhecimento da paz e da beleza que acompanham a imagem do homem morto parece despertar em Laura a compreensão do significado da vida.

desprezava convenções idiotas, Laura deu uma grande mordida em seu pão com manteiga enquanto ela observava o pequeno desenho. Ela sentiu-se como uma trabalhadora.

⁸⁷ A estradinha começou, enfumaçada e escura.

⁸⁸ Para onde se olhasse havia casais caminhando, curvando-se sobre as flores, movimentando-se no gramado.

⁸⁹ “Perdoe meu chapéu,” ela disse.

⁹⁰ Como vimos em “A casa de bonecas”, quando Linda Burnell proíbe Kezia de convidar as Kelvey para ver a casinha, e que se repete em “A festa no jardim”, quando Mrs. Sheridan e Jose refutam a possibilidade de cancelar a festa pela morte de um insignificante carroceiro.

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 the garden parties 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 that sleeping face. This is just as it should be. I am content.⁹¹ (1997, p. 257)

De acordo com a passagem, a única distância confortável dos padrões sociais que prendem Laura às futilidades vitorianas, e aprisionam o carroceiro em sua miséria é a distância imposta pela morte. O carroceiro morto em “A festa no jardim” é o reflexo da morte de Leslie, irmão de Mansfield. Na figura de Scott, Mansfield traz para o texto a imagem dos rapazes mortos na guerra, cujo horror paira nos rostos “inchados”, “vermelhos” e “terríveis” da viúva e da cunhada, que conduzem Laura até o quarto onde Scott é velado (Dahrron, 1988, p. 528): “Her face, puffed up, red, with swollen eyes and swollen lips, looked terrible”⁹² (1988, p. 256).

Além de ressaltar as diferenças sociais, muito importantes para compreendermos o caminho de autoconhecimento de Laura, a cena com o carroceiro morto é carregada de emoção. O leitor segue o caminho por meio do olhar de Laura, e lentamente se aproxima do cadáver e de todas as sensações e emoções do momento.

Mansfield afirma que a emoção transforma o texto em uma verdadeira obra de arte; sem ela a escrita é morta, um registro ao invés de uma revelação. No pequeno trecho de uma carta para William Gehardy, de março de 1922, Mansfield discorre sobre “A festa no jardim”, e medita sobre a diversidade da vida, sua beleza e mistério, mesmo na inevitabilidade da morte:

Sim, foi isso que tentei comunicar em *The Garden Party*. A diversidade de vida, e como tentamos nos adaptar a tudo, inclusive à Morte. Isso é espantoso para uma pessoa da idade de Laura. Ela sente que as coisas deviam acontecer de forma diferente. Primeiro uma, e depois a outra. Mas a vida não é assim. Não a comandamos. Laura diz: “Mas todas as coisas não deveriam acontecer a um tempo só.” E a vida responde: “Por que não? De que modo as coisas são separadas umas das outras?” E elas realmente acontecem, Isso é inevitável. E me parece que existe alguma beleza na inevitabilidade. (Mansfield, 1996, p. 259)

⁹¹ E lá estava deitado um jovem rapaz, adormecido — dormindo em paz, tão profundamente, que estava distante, distante de ambos. Oh, tão remoto, tão seguro. Ele estava sonhando. Nunca mais o acorde. Sua cabeça afundada no travesseiro, seus olhos fechados; eles eram cegos embaixo das pupilas. Ele havia se entregado ao sonho. O que as festas no jardim e os vestidos significavam para ele? Estava distante de todas aquelas coisas. Era maravilhoso, belo. Enquanto os outros estavam rindo e a banda estava tocando, esta maravilha havia descido a estrada. Alegre... alegre... tudo está bem, dizia o rosto contente. As coisas estão como deveriam. Eu estou feliz.

⁹² Seu rosto inchado, vermelho, com olhos e lábios inchados, era terrível.

Este é o ponto de atração de Laura pelo carroceiro. Ao descobrir a morte, Laura aprende sobre a essência da vida, que corre à sua maneira apesar de todas as regras e convenções impostas pelo homem.

“Seu primeiro baile”

O tema do afastamento da essência da vida, sufocada por considerações mundanas, é retomado em “Seu primeiro baile”, talvez de forma ainda mais contundente. O enredo do conto é simples: a jovem Leila, estudante em um internato, vai ao seu primeiro baile com os primos, Laura, Meg e Laurie Sheridan. Num primeiro momento, Leila fica deslumbrada com a beleza do cenário e com a naturalidade com que seus primos transitam naquele ambiente — “She *tried* not to smile too much; she *tried* not to care. But every single thing was so new and exciting...”⁹³ (Mansfield, 1997, p. 168) (Grifo meu) — que confirmam as expectativas da protagonista frente a esta nova experiência.

Como nos tradicionais bailes da sociedade inglesa, Leila segue o programa e dança com quem lhe fora previamente selecionado. Contudo, depois de dançar com dois rapazes que insistem na mesma conversa vazia sobre a pista de dança — “‘Floor’s not bad,’ said the new voice. Did one always begin with the floor? And then, ‘Were you at the Neaves’ on Tuesday?’”⁹⁴ (1997, p. 170) — Leila é surpreendida pela conversa de um homem mais velho, que a tira para dançar: “‘Your first dance, isn’t it?’ he murmured. ‘How *did* you know?’ ‘Ah’, said the fat man, ‘that’s what it is to be old!’ (...) ‘You see, I’ve been doing this kind of thing for the last thirty years’”⁹⁵ (1997, p. 171).

Em contraste com os pares elegantes que nada têm a dizer, o homem que ela descreve como calvo, gordo e malvestido, interessa-se pela inexperiência da jovem, assunto que parece incômodo para os outros rapazes. Enquanto Leila está atenta somente à alegria e à beleza dos bailes, o senhor apresenta a ela o seu lado obscuro, abrindo seus olhos para a realidade da vida:

“You can’t hope to last anything like 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 (...).

⁹³ Ela tentou não sorrir muito; ela tentou não se importar. Mas tudo era tão novo e excitante...

⁹⁴ “A pista não está ruim,” disse a nova voz. Será que as pessoas sempre começavam com a pista? E em seguida, “Você esteve na casa dos Neaves na terça?”

⁹⁵ “Seu primeiro baile, não é?”, ele murmurou. “Como você sabe?” “Ah”, disse o homem gordo, “É assim que se fica com a idade!” (...) “Veja você, eu tenho participado de bailes como este pelos últimos trinta anos.”

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.”⁹⁶ (1997, p. 171)

A reação da protagonista frente a este ataque moral a faz refletir então mais profundamente. Agora Leila está no centro da roda da vida — simbolizada pelo movimento circular da dança no salão — e a mudança de cenário reflete a dor e decepção desencadeadas: “It sounded terribly true. (...) 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 forever?”⁹⁷ (1997, p. 172). A reação de desapontamento da jovem mostra que é iniciada na esfera obscura da vida, indicada pelo seu questionamento sobre a efemeridade da felicidade. O romantismo, marca da ingenuidade que a acompanha até este momento do conto, é frustrado segundo as revelações daquele homem. Contudo, Leila é capaz de decidir entre reproduzir padrões sociais ou entregar-se à contemplação da beleza; a escolha da protagonista é entre aceitar o destino que supostamente a aguarda, ou então entregar-se ao sonho, que a princípio a levou até o baile.

Como a própria Mansfield, que lutou para adaptar-se à vida européia sem perder sua essência, Leila esforça-se para adaptar-se à sua comunidade. A personagem é uma moça ingênua enfeitiçada pela beleza e o glamour da vida em sociedade, diferentemente de seus primos, que já assimilaram os costumes reproduzidos no baile. Leila observa os mínimos detalhes do salão:

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!”⁹⁸ (1997, p. 168)

Entre os objetos de decoração que a atraem, um dos mais comentados por Leila são as flores, cujo desabrochar faz alusão ao despertar da protagonista para o convívio social. As flores, que tanto a seduzem, também remetem à brevidade de sua própria juventude, fato frisado pelo seu inconveniente par que a aborrece profundamente.

⁹⁶ “Você não pode esperar durar tanto tempo assim. Não -o.”, disse o homem gordo, “muito antes disso você estará sentada lá em cima no palco, olhando, no seu belo veludo preto. E estes belos braços terão se tornado pequeninos e gordos, e você irá marcar o tempo com um tipo diferente de leque — negro e delgado.” O homem gordo parecia estremecer. “E você vai sorrir como aquelas pobres queridas logo ali.” (...) “E seu coração vai doer, doer” — o homem a apertou ainda mais para perto, como se ele realmente tivesse pena daquele pobre coração — “porque ninguém quer te beijar agora.”

⁹⁷ Aquilo parecia uma terrível verdade. (...) Então a música pareceu mudar; ela soava triste, triste; originava-se de um longo suspiro. Oh, como as coisas mudavam rápido! Por que a felicidade não durava para sempre?

⁹⁸ Ela apertou seu leque e, fitando a pista reluzente, dourada, as azaléias, as lâmpadas, o palco em uma das pontas com seu tapete vermelho e as cadeiras douradas, a banda em um canto, ela pensou, sem fôlego, “Que divino, simplesmente divino!”

Paradoxalmente, quando pela primeira vez dança com um rapaz, sente-se como uma flor que havia sido lançada em uma piscina: “And she floated away like a flower that is tossed into a pool”⁹⁹ (1997, p. 169). Na piscina — uma alegoria ao baile — Leila flutua suavemente como a flor, em um movimento análogo ao da dança. O comentário do narrador revela a sua impressão ao finalmente experimentar o momento tão sonhado: “The azaleas were separate flowers no longer”¹⁰⁰ (1997, p. 169). Nota-se um paralelo com o sentimento da jovem, que acredita se tornar parte daquele meio e que, como as azaléias que observa, não está mais alienada do contato social. Por outro lado, a ligação com a decadência que segue tal esplendor é ironicamente sustentada pela imagem da planta.

É importante, portanto, fazer uma pausa para lembrar que as flores são símbolos recorrentes em Mansfield, e uma flor em especial possui uma simbologia que pode ser aplicada também à protagonista de “Seu primeiro baile”. Para Mansfield, os símbolos são essenciais para que um assunto de difícil abordagem apareça na narrativa. Isto é, para falar sobre problemas da alma, Mansfield necessita de objetos ou eventos que os simbolizem:

Mas, naturalmente, você não imagina que eu queira significar, com esse conhecimento, um “vamos comer e beber, e deixar a vida correr”. Não, eu falo de “desertos de vasta eternidade”. (...) Eu poderia escrever sobre um menino comendo morangos ou uma mulher penteando os cabelos, numa manhã cheia de vento, e só posso dizê-lo dessa maneira. Mas eles precisam estar ali. Nada menos do que isso servirá. Eles podem avançar e recuar, fazer medidas, mudar para os ares mais delicados que preferiam, mas eu me aborreo infernalmente com tudo isso. (1996, p. 148)

Os desertos de vasta eternidade são muito profundos, mas aparecem de forma simbólica, com “um menino comendo morangos”, ou “uma mulher penteando os cabelos”. Isto é, o essencial é explorado indiretamente, por meio de ações rotineiras de pouca significação em sua superfície.

Tanto em “Prelúdio”, em cuja análise focalizamos a imagem ambivalente do aloé, como em “Seu primeiro baile”, a imagem da flor é usada para simbolizar a brevidade da beleza e do prazer. Ao falar a Kezia sobre o aloé, Linda parece alertá-la sobre a fugacidade da infância e da alegria, e sobre as perdas da mulher adulta. A personagem mais velha, Leila, encanta-se com as flores, símbolo geral da fugacidade, do desabrochar efêmero da primavera (Cirlot, 1984, p. 256). Após o primeiro momento de êxtase, sofre o inevitável choque com a superficialidade de seus companheiros de festa: “Strange faces smiled at Leila — sweetly,

⁹⁹ E ela saiu flutuando, como uma flor que é lançada em uma piscina.

¹⁰⁰ As azaléias não eram mais flores isoladas.

vaguely. Strange voices answered, ‘Of course, my dear.’ But Leila felt the girls didn’t really see her”¹⁰¹ (Mansfield, 1997, p. 168). O tom do comentário exprime a frustração de Leila.

Apesar de todas as advertências, Leila recupera-se do contato com o par incômodo e volta ao baile. A decisão de ignorar o homem mais velho e entregar-se à beleza e ao prazer parece retirada de uma citação que a própria Mansfield anotou de Oscar Wilde:

Realise your Youth while you have it. Don’t squander the gold of your days listening to the tedious... Live! Live the wonderful life that is in you. Let nothing be lost upon you. Be always reaching for new sensations...Be afraid of nothing.¹⁰² (In: Boddy, 1988, p. 16)

Longe de desistir dos bailes, mas ainda bastante abalada pela revelação do homem mais velho, Leila opta pela prazerosa observação e vivência da beleza, e pela esperança, marca das protagonistas de Mansfield. Mesmo fadadas a um destino cruel ou presas a convenções vazias, as protagonistas entregam-se ao sonho, ávidas por sensações novas da beleza.

A análise das protagonistas de “Prelúdio”, “A casa de bonecas”, “A festa no jardim” e “Seu primeiro baile” a partir da possibilidade da construção de uma história de iniciação da personagem feminina, pautada nas afirmações de Mansfield sobre a prosa de ficção, é possível graças às várias camadas interpretativas que os textos sugerem. Nossa análise abordou a situação da mulher na sociedade neozelandesa, as diferenças sociais e, indiretamente, a renovação daquele meio a partir do modo de ver e de pensar o mundo de algumas personagens. A aplicação verificada nos textos dos argumentos de Mansfield sobre arte e criação literária confirma a hipótese inicial deste trabalho, de que é possível lançar um olhar renovado sobre sua obra a partir de sua não ficção.

¹⁰¹ Rostos estranhos sorriam para Leila — doces, vagos. Vozes estranhas respondiam, “claro, minha querida.” Mas Leila sentiu que as meninas na verdade nem a percebiam.

¹⁰² “Tome conhecimento de sua juventude enquanto ainda é jovem. Não desperdice os seus dias dourados dando ouvidos ao que é entediante... Viva! Viva a vida maravilhosa que há em você! Não deixe que nada se perca. Viva em busca de novas sensações... Nada tema.”

4.2 DESEJO E CONFLITO: A RELAÇÃO METRÓPOLE-COLÔNIA

*...the longer I live, the more I return to New Zealand.
 A young country is a real heritage,
 though it takes one time to remember it.
 But New Zealand is in my very bones.*
 Katherine Mansfield

O “país jovem” a que se refere a epígrafe, são duas pequenas ilhas no oceano Pacífico, que perfazem 268.000 km², situadas a leste da Austrália. A história polinésia das ilhas remonta aos primeiros séculos da Era Cristã, mas o homem europeu aportaria ali apenas no final do século XVIII: marinheiros, prisioneiros fugitivos, aventureiros de várias nacionalidades e australianos em busca de terra. A colonização inglesa tem início no século XIX e, em 1838, o território seria anexado ao império britânico. Portanto, na época do nascimento de Katherine Mansfield, que se referia a si mesma como “the little colonial”¹⁰³ (In: Mansfield, 1997, p. 6), as terras da Nova Zelândia integravam o império há apenas cinquenta anos. “New Zealand is in my very bones”¹⁰⁴, declara Mansfield, para quem a consciência do amor à própria terra emerge de seu isolamento na Europa, a muitas centenas de milhas de distância.

A Nova Zelândia que “está em meus ossos” surge nos detalhes do cenário físico que compõem a delicada tessitura de seus contos. O ambiente é o de famílias de classe média, preocupadas em reproduzir o modelo de comportamento da metrópole que as faria diferentes dos empregados e trabalhadores, com quem se relacionam por necessidade.

4.2.1 O ESCRAVO ATENTA PARA A MÃO DE SEU SENHOR¹⁰⁵

Distante da Nova Zelândia, Mansfield olha para o passado com nostalgia. Memórias da família confundem-se com as lembranças da comunidade, principalmente da escola onde estudou e as amizades entre as colegas. Como típica moça de classe alta, Mansfield estuda em renomadas escolas cristãs, onde se familiariza com os textos bíblicos em que se baseava a educação religiosa. Em entrada de fevereiro de 1916, Mansfield relata no diário as lembranças do diretor da escola e de suas palestras sobre a Bíblia:

¹⁰³ Uma colonazinha.

¹⁰⁴ A Nova Zelândia está em meus ossos.

¹⁰⁵ Salmo 123:2

Desde que vim para cá, me interessei pela Bíblia. Eu a tenho lido horas a fio. Comecei a ler pela mesma razão. Queria saber se Lot vinha logo depois de Noé, ou coisas assim. Sinto, amargurada, que deveria saber essas coisas. Elas deveriam ter-se incorporado à mim, à minha respiração. (...) Por que eu, em vez de ficar reparando no rosto muito redondo — duma cor vermelho-escuro, como se ruborizado, todo coberto de pequeninas veias vermelhas, com inúmeras linhas tributárias minúsculas correndo para a testa e se perdendo na densa cabeleira branca — do velho diretor que fazia palestras sobre a História da Bíblia, duas vezes por semana, por que não lhe dei atenção? (Mansfield, 1996, p. 64)

O conhecimento bíblico talvez não se tenha incorporado à respiração de Katherine, mas é importante para o estudo de sua imagística: em “Bliss”, a protagonista descobre a traição do marido, e o símbolo desta descoberta é a pereira solitária no centro do jardim, que deixara de representar o Éden de uma vida conjugal perfeita.

A consciência do interesse de Mansfield pela Bíblia, evidenciado pela citação de seu diário, sugeriu o subtítulo “O escravo atenta para a mão de seu senhor”, que encabeça a discussão da relação interclasses, tema de grande destaque nas histórias da Nova Zelândia. A relação colônia-metrópole se repete no contato entre a classe média e os trabalhadores. A atitude de superioridade preconceituosa dos patrões é comparada à dos senhores bíblicos, de quem o escravo servil espera ordens, recompensa ou punição.

Nelas o mundo da classe média é visto em profundidade, sempre em contraste com um mundo servil, à sua sombra. Os empregados que trabalham para as famílias ricas são os representantes da classe baixa, e apenas os conhecemos por meio do olhar do outro, salvo raros casos em que sua voz é ouvida e, mesmo nestes casos, é ouvida a partir de seu relacionamento com a classe dominante.

Assim como as protagonistas, Pat, personagem inspirado em um velho empregado da família Beauchamp, aparece em diversas histórias: é personagem-título de “About Pat” (1905), e personagem secundário com papel mais ou menos relevante em “Prelúdio”, “Na baía” e “A casa de bonecas”. Contudo, apesar do carinho com que Mansfield caracteriza o velho empregado, é claro para o leitor que sua posição é exclusivamente servil, e que os relacionamentos afetivos do personagem se restringem à sua amizade com as crianças, pois Pat é um indivíduo que só existe em função de seu lugar no esquema de trabalho. Em “Prelúdio” o conhecemos por meio do olhar de Stanley, que lista uma série de características positivas do empregado:

“Acho este um sujeito de primeira categoria”, pensou Stanley. Gostava da aparência dele sentado ali em cima, seu alinhado casaco marrom, seu chapéu-coco marrom. Gostava do modo como Pat o cobria com a manta, e gostava dos seus olhos. Não havia nele nada de servil — e se havia uma coisa que

odiava mais do que tudo era o servilismo. E ele parecia estar satisfeito com seu emprego — feliz e contente. (2005, p. 120)

Pat é um sujeito alinhado e confiável, e sua atitude é de um empregado satisfeito com seu ofício. O curioso é que Pat não tem voz no conto, a não ser para acatar ordens ou divertir as crianças e, de tão “feliz e contente” que está com seu trabalho, abandona a família Burnell em “About Pat” para “tentar a sorte nos garimpos de ouro” (1997, p. 18). Neste conto o protagonista aparece, em atitude semelhante à de “Prelúdio”, ensinando ludicamente as crianças a ordenhar uma vaca e a comer como “nobres irlandeses”, o que pressupunha habilidade de lançar a comida à boca com o verso da faca. A voz da narradora em primeira pessoa, que faz parte do círculo de crianças mesmerizado pelas histórias bombásticas do misterioso personagem que teria convivido com reis, príncipes e duques, traduz a nostalgia da memória de experiências infantis. Na realidade, contudo, Pat vive à mercê da própria sorte e seus relacionamentos afetivos ficam restritos ao convívio com as crianças. Até mesmo sua alegria e seus momentos de descontração estão ligados ao “servilismo”.

Vistos de modo bastante sutil em relação ao velho Pat, em “A casa de bonecas” as meninas Burnell protagonizam um conflito de classes e de hegemonia social que tem início com a chegada da casinha. Entretanto, as nuances do ponto de vista permitem o desenrolar de uma trama subjacente ao significado imediato da narrativa: o conflito estabelecido com a chegada do presente toma corpo à medida que repercute na relação entre as crianças que protagonizam o conto, e denuncia os códigos de funcionamento da sociedade. Aparentemente banais, as crises que têm origem com o presente atingem significado profundo, pois, num nível mais complexo de acepção, originam-se do preconceito que sustenta o sistema hierárquico daquela sociedade.

Ao longo do texto, os comentários do narrador onisciente deixam perceber os conflitos de classe sutilmente: “O fato era que a escola freqüentada pelas meninas Burnell não era em absoluto o lugar que seus pais teriam escolhido caso houvesse qualquer outra opção” (2005, p. 193). Ao dar voz ao casal Linda e Stanley Burnell, o narrador deixa perceber o seu preconceito, originado pelo fato de que suas filhas são obrigadas a freqüentar a mesma escola das filhas do juiz, do médico, e até mesmo do leiteiro e da lavadeira.

A linha divisória entre as classes e o sistema hierárquico social é mais evidente neste conto, principalmente no tratamento de grande parte da família Burnell — e da sociedade como um todo — às meninas Kelvey, as filhas da lavadeira que freqüentam a mesma escola que todas as outras crianças. Como indivíduos marginais, seu único contato com a comunidade é o trabalho da mãe. A convivência desses dois grupos sociais distintos num

mesmo espaço revela a discriminação dos indivíduos menos favorecidos, como um eco dos conceitos ideológicos do grupo.

A casinha também se torna, não surpreendentemente, motivo de discórdia entre Kezia e as irmãs, e de humilhação para as meninas que não podem vê-la, Lil e Else Kelvey, sempre observando de fora, enquanto a casinha é novidade. Numa sociedade em que as classes inferiores são aceitas desde que permaneçam em seu lugar, como vimos com o personagem Pat, a possibilidade de as Kelvey participarem da novidade é vista como uma invasão do espaço de seus melhores.

O paralelo com o salmo 123 aponta para a submissão a um senhor onipotente: “Levanto os olhos para vós, que habitais nos céus. Como os olhos dos servos são fixos nas mãos de seus senhores” (123, 1-3). A caracterização de Lil e Else enfatiza sua subserviência: vestem-se de “trapos” mal combinados, o que faz da primeira uma figura ridícula, enquanto que “qualquer coisa que a nossa Else vestisse ficaria estranho”. A rejeição evidente não impede que permaneçam atentas ao grupo, “sempre tão perto quanto podiam”, desfrutando vicariamente o prazer de ouvir as maravilhas da casinha de bonecas (2005, p. 194). O sorriso desenhado e acanhado de Lil, quando o grupo decide humilhá-la, segundo a voz narrativa onisciente, parece indicar que ela não se incomoda nem um pouco. Mas seu rosto pode queimar de vergonha e Else se esquecer “daquela senhora brava” (2005, p. 199). Mansfield usa outras imagens para ilustrar a condescendência das *senhoras*, na “entonação especial” da professora, que agradece um ramo de flores “de aparência lastimavelmente vulgar” que Lil leva até a sua mesa (2005, p. 199); Kezia observa as sombras muito compridas das duas meninas, que se estendem pela estrada, com as cabeças nos botões de ouro das margens (2005, p. 199).

As meninas Burnell, como senhoras magnânimas, decidem quem poderá ver a casinha, e as outras crianças, no recreio, cercam Isabel, e disputam o privilégio de ser sua melhor amiga (2005, p. 193). Por um curto período de tempo, o presente é o assunto predileto entre as personagens, a maioria crianças, e também um pretexto para ignorar as Kelvey. Quando o assunto cansa, as Kelvey se tornam o assunto: o objeto da atenção vem a ser, então, o mesmo objeto de repulsa. As meninas encontram um novo divertimento provocando as irmãs Kelvey. Como se não bastasse, o isolamento das Kelvey e a divisão social são ainda mais acentuados no recreio, um momento de socialização entre os indivíduos, de que as duas meninas são excluídas. Lil e Else são agredidas moralmente, como num ritual cruel de tortura:

Finalmente todas viram a casa, com exceção delas. Naquele dia as meninas estavam um tanto sem assunto. Era a hora do lanche. Estavam sentadas sob os pinheiros e de repente, enquanto olhavam as Kelveys comendo seus sanduíches, à parte como sempre, sempre ouvindo, decidiram ser cruéis. Emmie Cole começou a cochichar:

“Quando crescer, Lil Kelvey vai ser uma criada.”

“Oh, que horror!”, exclamou Isabel Burnell, piscando para Emmie.

Emmie retribuiu a piscada de um jeito muito maldoso e concordou com Isabel como vira sua mãe fazer em ocasiões assim.

“É verdade — é verdade — é verdade”, disse.

Então os olhinhos de Lena Logan brilharam. “Será que pergunto a ela?”, murmurou.

“Duvido”, disse Jessie May.

“Eu não tenho medo”, declarou Lena. De repente ela deu uma risada e se pôs a dançar diante das outras meninas. “Olhem! Olhem! Olhem para mim agora!”, disse Lena. E deslizando, flutuando, puxando um pé, escondendo o riso com a mão, Lena aproximou-se das meninas Kelvey.

Lil ergueu os olhos do lanche. Embrulhou rapidamente o resto. A nossa Else parou de mastigar. E agora?

“É verdade que você vai ser uma criada quando crescer, Lil Kelvey?”, perguntou Lena, com voz estridente.

Silêncio mortal. Em vez de responder, Lil apenas deu aquele seu sorriso desenxabido e acanhado. Não pareceu se incomodar nem um pouco com a pergunta. Que fiasco para Lena! As meninas começaram a dar risos abafados.

Lena não ia engolir aquilo. Pôs as mãos na cintura; e disparou. “Pois é, seu pai está na cadeia!”, caçou com desprezo.

Isso foi uma coisa tão espantosa de se dizer que as meninas saíram de lá correndo, profundamente excitadas, loucas de alegria. Uma delas encontrou uma corda comprida e elas começaram a pulá-la. E nunca pularam tão alto, nunca correram para cá e para lá com tamanha rapidez, nem fizeram coisas tão ousadas como naquele dia. (2005, p. 196-197)

Nesta cena todo o esquema social é desmascarado por Mansfield. As meninas da escola refletem as convenções de seu grupo, pois, assim como a mãe de Kezia, elas tratam as Kelvey com desprezo e escárnio, colocando-as em uma posição constrangedora de humilhação. Emmie inclusive retribui a piscada de Isabel “de um jeito muito maldoso (...) como vira sua mãe fazer em ocasiões assim.” Além do mais, a provocação desencadeia uma excitação geral entre as meninas. Lena Logan aproxima-se das Kelvey tal qual um felino de sua presa; Lil e Else se vêem então no meio de um círculo, funcionando como um bode expiatório para o alívio das tensões das meninas, o que lhes proporciona grande prazer.

Em um paralelo com esta cena, tia Beryl que, como as meninas da escola, precisa quebrar a tensão do momento, humilha tanto Kezia quanto Lil e Else ao encontrá-las no quintal da casa observando clandestinamente a casinha com Kezia: “A tarde fora horrível (...) Mas agora que ela assustara as miseráveis da Kelveys e depois de passar um bom pito em Kezia, seu coração estava mais leve” (2005, p. 199).

As duas cenas de “A casa de bonecas” lembram uma cena análoga de “Prelúdio”, na qual Isabel, Lottie e seus primos Pip e Rags entram em uma espécie de êxtase ao observar Pat matar o pato selvagem: “Quando as crianças viram o sangue já não ficaram mais assustadas. Rodearam Pat e começaram a berrar: (...) Sangue! Sangue!” (2005, p. 131). A visão das

crianças extasiadas com o pato que se debate é ilustrativa, assim como a cena de “A casa de bonecas”, dos abusos cometidos contra os mais fracos. Quando as crianças observam a cabeça do pato separada de seu corpo, elas acalmam-se, satisfeitas com o sacrifício do animal.

Funcionando como bodes expiatórios para o alívio das tensões dos demais personagens, Lil e Else Kelvey e o pato sofrem diversos tipos de abuso. No caso das meninas, o abuso moral é praticado tanto pelos adultos quanto pelas crianças; o pato é submetido a sofrimento físico para que as crianças sejam devidamente entretidas, e depois para que a família tenha uma boa refeição no jantar: “O pato branco parecia jamais ter possuído uma cabeça quando Alice [a empregada] o pôs diante de Stanley Burnell naquela noite” (2005, p. 135).

A comparação que se segue com a empregada Alice indica que a imagem do pato morto e de seu sofrimento se aproxima da imagem da criada, cansada por servir os caprichos da família Burnell: “Seria difícil dizer qual dos dois, Alice ou o pato, estava mais ao ponto; ambos coloridos e ambos com o mesmo ar maquiado e exaurido. Mas Alice estava mais enrubescida e o pato puxava mais para o acaju” (2005, p. 135). Até mesmo o tom cômico da última sentença, comparando a cor da pele do pato com a da criada, mostra como a moça é vista pelos seus patrões. Como um animal, Alice é alimentada e tratada somente para o benefício dos mais abastados; empregada e pato servem exclusivamente para garantir o conforto da família, e são destituídos de características que façam surgir afeto da parte dos Burnell. Deste modo, mesmo tratando-se de um animal, a morte do pato tem um fundo de crítica social, subentendida nas entrelinhas do texto e no cruzamento de seus eventos.

Outra cena de “Prelúdio” acentua a comparação do serviçal com os animais, e deixa perceber novamente o mecanismo do bode expiatório. A cena envolve tia Beryl, que, cansada da vida inútil de *spinster* na casa da irmã, procura aliviar suas frustrações quando mostra de maneira cruel sua superioridade sobre Alice, a criada:

“Com licença, srta. Beryl, preciso pôr a mesa.”

“Como não, Alice”, disse Beryl em tom gélido. Colocou o violão num canto. Alice entrou carregando uma pesada bandeja negra de ferro.

“Tive um trabalhão com esta bandeja,” disse a criada. “Não consegui arear como eu queria.”

“Não diga!”

Ela não suportava a estupidez daquela menina. (2005, p. 125)

Do ponto de vista de Alice o tratamento de Beryl é encarado como uma humilhação, uma vez que a implicância toma caráter pessoal quando ela lhe dá ordens. Ao ser firme com a criada, a tia sente-se “muito satisfeita”, o que ilustra, de forma mais sutil que nas cenas

dramáticas anteriores, o funcionamento do mecanismo do bode expiatório, recorrente nos contos como forma de crítica social:

Oh, Alice ficou furiosa. Não se incomodava em receber ordens, mas havia algo no modo como a srta. Beryl lhe dirigia a palavra que ela não conseguia suportar. Oh, não conseguia mesmo. Aquilo a fazia revirar-se por dentro, pode-se dizer, e ela chegava a tremer. Mas o que Alice realmente odiava na srta. Beryl era que ela a fazia sentir-se inferior. (2005, p. 134)

Ao posicionar o narrador na mente de Alice, Mansfield permite que tanto a subjetividade de Beryl, frustrada com sua situação de mulher solteira em uma sociedade paternalista (e encontrando alívio no mau trato aos empregados), quanto a da empregada, (ser de classe social inferior e, portanto, invisível para os Burnell), seja conhecida pelos leitores.

É importante observar que o velho Pat, mesmo ocupando posição servil, não é submetido a este tipo de humilhação. Não se encontra nele intenção alguma de participar dos deleites proporcionados pelos bens materiais, como verificamos nas Kelvey ansiosas por ver a casinha e até mesmo em Alice, surpreendida na cozinha lendo *O Livro dos Sonhos*, que logo esconde quando Beryl entra na cozinha. Pat, deste modo, não representa ameaça, pois não se arrisca a entrar no mundo dos Burnell. Ele apenas os entretém e os serve, e parece contentar-se com o papel de rei em suas próprias histórias sobre a nobreza irlandesa.

Em “A festa no jardim”, o relacionamento de Laura com trabalhadores que vêm instalar o toldo para a banda ilustra o abismo que há entre as classes. Como ainda não compreende os códigos de comportamento da sociedade, Laura tenta, no início, copiar a voz de sua mãe: “‘Good morning’, she said, copying her mother’s voice”¹⁰⁶ (1997, p. 242), que soa tão amedrontada, que ela “was ashamed, and stammered like a little girl”¹⁰⁷. Laura tenta uma aproximação com aqueles trabalhadores; depois de instalar o toldo onde *eles* acham mais conveniente, a menina pondera: “Why couldn’t she have workmen for friends rather than those silly boys she danced with and who came to Sunday night supper? She would get on much better with men like these”¹⁰⁸ (1997, p. 243). Porém, para que o poder de famílias como a sua não seja ameaçado, a linha de separação entre os dois mundos — o da família rica e o dos trabalhadores — deve ser clara e respeitada por ambas as partes, o que Laura ainda não compreende. Mas justamente por ter a alma ansiosa por compartilhar a sua naturalidade, a quebra de padrões lhe agrada e as qualidades que reconhece em si mesma a atraem: “Laura’s

¹⁰⁶ “Bom dia”, ela disse, copiando a voz de sua mãe.

¹⁰⁷ Sentiu-se envergonhada, e gaguejou como uma menininha.

¹⁰⁸ Por que ela não poderia ser amiga de trabalhadores ao invés de ser amiga daqueles meninos bobos com quem dançava e que vinham para jantar no domingo à noite? Ela se entenderia muito melhor com homens como aqueles.

upbringing made her wonder for a moment whether it was quite respectful of a workman to talk to her of bangs slap in the eye. But she did quite follow him” ¹⁰⁹ (1997, p. 242).

Esse primeiro contato com o outro mundo, que só conhecia em incursões com o irmão pelos bairros pobres (feitos a título de aventura), são provas de que Laura é sensível e espontânea, pois é quando convive com a naturalidade dos trabalhadores que reconhece as diferenças entre ela e seus familiares, e passa a ter conhecimento da hierarquia social que obedece:

It’s all the fault, she decided , (...) of these absurd class distinctions. Well, for her part, she didn’t feel them. Not a bit, not an atom...(…) 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. ¹¹⁰ (1997, p. 243)

Assim que percebe as diferenças de classes, Laura opõe-se a elas e, num gesto infantil de morder o sanduíche, declara-se disposta a ignorá-las. Também Leila, inicialmente extasiada por todos os detalhes de tão grandioso baile — “For it was thrilling. Her first ball!” ¹¹¹ (1997, p.170) — desencanta-se por um momento, pois em determinado ponto da narrativa percebe o vazio do comportamento de seus semelhantes: “Strange faces smiled at Leila — sweetly, vaguely. Strange voices answered, ‘Of course, my dear.’ But Leila felt the girls didn’t really see her” ¹¹² (1997, p. 168). O tom do comentário exprime a frustração de Leila com o grupo social, assim como o comportamento artificial dos jovens de sua classe social.

Concluindo, nos contos “Prelúdio”, “A casa de bonecas”, “A festa no jardim” e “Seu primeiro baile” verificamos como, em diversos níveis, as heranças coloniais inglesas são tratadas como um ranço cultural por Mansfield. A autora apresenta ao seu leitor, de maneira indireta e simbólica, seu “clamor contra a corrupção” (In: Mansfield, 1997, p. 4) de toda a sua sociedade, corroída pelos costumes herdados da Inglaterra.

¹⁰⁹ A criação de Laura a fez refletir por um momento se era respeitoso da parte de um trabalhador falar com ela sobre a franja bater no olho. Mas ela o compreendeu.

¹¹⁰ É tudo culpa, ela decidiu, (...) destas distinções de classe absurdas. Bem, de sua parte, ela não as sentia. Nem um pouco, nem um átomo... (...) E para provar como estava feliz, para mostrar para aquele sujeito alto como ela estava à vontade e como desprezava convenções estúpidas, Laura deu uma boa mordida em seu pão com manteiga enquanto observava o pequeno desenhar. Ela se sentia como uma trabalhadora.

¹¹¹ Porque era emocionante. Seu primeiro baile!!!

¹¹² Rostos estranhos sorriam para Leila — doces e vagos. Vozes estranhas respondiam “claro, minha querida.” Mas Leila sentiu que as meninas nem a percebiam.

4.2.2 A ESPOSA VIRTUOSA

Percebemos que grande parte das personagens adultas — como Linda e Stanley Burnell, a sra. Fairfield, Beryl, Josie e Mrs. Sheridan, entre outros — já está inserida na comunidade “corrompida” e conhecer sua intimidade, revelada por um narrador que ora invade suas mentes, ora observa os eventos de fora, é imprescindível para compreensão dos mecanismos de controle social aos quais estão submetidas ou, no caso das personagens masculinas, para a compreensão do controle que exercem. Neste contexto é interessante notar a impossibilidade da personagem mulher em se identificar com o estereótipo feminino, assunto discutido por Mansfield em anotação de diário de 1908, influenciada pela leitura do romance *Come and find me*, de Elizabeth Robins:

Sinto que agora realmente posso imaginar do que as mulheres serão capazes, no futuro. Até agora não tiveram oportunidade. Falar de nossos dias iluminados, de nosso país emancipado — pura tolice! Estamos firmemente presas com grilhões de escravidão que nós mesmas modelamos. Sim, agora percebo que nós o fizemos e temos que tirá-los. (Mansfield, 1996, p. 30-31)

A aspirante a escritora vê que a emancipação neozelandesa no início do século XX, que permite o voto à mulher branca, não garante a sua libertação dos padrões de perfeição estabelecidos durante a era vitoriana. Ela continua presa à imagem do ser frágil e imaculado, responsável pela casa, pelos filhos e pelo marido. Ao observar a desconfortável posição da mulher naquele momento transitório e atribulado, Mansfield desenvolve personagens adultas ambíguas, que oscilam entre o desejo de libertação e a necessidade de reproduzir valores sociais vazios que lhes asseguram conforto social e financeiro. Além da imagem virginal da mulher, a sociedade daquela época pretendia manter a divisão social, marcada pela presença de famílias abastadas que reproduzem as tradições deixadas pela metrópole, ditando o modo de vestir, falar e agir dentro da colônia, e ávidas em assegurar sua posição vantajosa em relação às demais.

Algumas personagens femininas são questionadoras da situação, e vivem em constante atrito com as imposições sociais às quais estão sujeitas, mesmo que muitas vezes desfrutem das vantagens de sua posição. Este debate é claro no questionamento íntimo das personagens Linda e Beryl em “Prelúdio”, que se consomem em dúvidas e revoltas sobre as obrigações da maternidade e do casamento. Também em “A festa no jardim” Josie e Mrs. Sheridan constantemente tomam atitudes inumanas, que assustam profundamente a artística Laura que, em “Seu primeiro baile”, paradoxalmente, reproduz o comportamento convencional de jovens de sua classe e instrui a prima Leila nas regras sociais.

A própria Mansfield via-se entre ser uma mulher completamente libertária e dedicar-se ao trabalho da casa, desfrutando da suposta segurança do amor e atenção do marido. Em tom queixoso, comenta a vida de Virginia Woolf ao lado do marido, Leonard Woolf, aparentemente amoroso, sempre presente e possibilitando a total dedicação da esposa ao seu trabalho com a literatura:

How I envy Virginia; no wonder she can write. There is always in her writing a calm freedom of expression as though she were at peace — her roof over her, her own possessions round her, and her man somewhere within call. Boge what have I done that I should have all the handicaps — plus a disease and an enemy.¹¹³ (In: Boddy, 1998, p. 71)

Depois de alguns anos de casamento com Murry, Katherine lhe escreve uma carta reclamando da dificuldade de conciliar o ofício de escritora e o de dona de casa:

Quando tenho de limpar o dobro de vezes, ou lavar coisas desnecessárias, sinto horrível impaciência e desejo de estar escrevendo. Tantas vezes nesta semana ouvi você e o Gordon conversando enquanto eu lavava louça! (...) Sim, eu odeio, odeio fazer essas coisas, que você espera de sua mulher, da mesma maneira como os outros homens aceitam. Na verdade, só posso fazer o papel de empregada doméstica com muito má vontade. Isso fica muito bem para mulheres que não têm nada para fazer. E então você diz que eu sou uma tirana, e se espanta porque me sento cansada à noite. A dificuldade com mulheres como eu é que elas não podem se manter calmas diante das tarefas que lhes são impostas. (...) Detesto esta mulher que “cuida” de você, corre de um lado para outro batendo portas, entornando água — toda desarrumada, com a blusa para fora e as unhas sujas. (Mansfield, 1996, p. 37-38)

Estes dois trechos ilustram uma batalha interna que seguiu Mansfield desde tenra idade. Um claro embate surge entre a jovem vitoriana de classe alta e a mulher moderna, a primeira preocupada com as miudezas da casa e da sociedade, e a segunda disposta a dedicar a vida inteiramente à arte. Esta batalha aparece em vários contos da autora, mais claramente nos da Nova Zelândia.

Em “Prelúdio” as meninas Kezia, Lottie e Isabel aprendem certos padrões de comportamento com Linda Burnell e Beryl Fairfield, apesar de as duas personagens adultas, em sua intimidade, sofrerem pela insatisfação de sua vida. Em “A casa de bonecas”, a mãe e a tia não têm sua intimidade explorada, mas conhecemos sua crueldade quando aplicam às meninas Kelvey o preconceito característico de seu estrato social. “Em A festa no jardim” vemos as personagens adultas somente sob a perspectiva de Laura e em “Seu primeiro baile” a única voz adulta que conhecemos é a do homem que aborda Leila, e a inicia no

¹¹³ Como eu invejo Virginia; não me espanta que ela consiga escrever. Em sua escrita há sempre a expressão de uma liberdade calma como se ela estivesse em paz — um telhado sobre ela, suas coisas ao redor, e seu marido sempre por perto. Boge, o que eu fiz para merecer todas as deficiências — mais uma doença e um inimigo.

conhecimento da sordidez do mundo adulto. A leitura comparativa destas personagens, principalmente da incidência de algumas em mais de um conto, mostra-se profícua na importante revelação de suas diversas facetas.

É importante lembrar que as personagens masculinas, como Stanley Burnell e Mr. Sheridan são caracterizados como superficiais e sem sensibilidade aparente. Há, realmente, menor ênfase nestes personagens; em geral, são menos sensíveis que as personagens femininas e marcados pelo machismo do homem de sua época. Segundo Boddy, os homens dos contos de Mansfield não expressam emoções adequadamente, e agem de maneira rude com relação à mulheres: “Certainly in her stories there is a sense that men and women belonged to different, though connected worlds; that the men were less evolved emotionally, dominating, paternalistic and sometimes with a propensity for cruelty, coarseness and violence” ¹¹⁴ (1998, p. 114). A primitividade no sentir e no agir dos homens impacta diretamente o modo de viver e pensar das mulheres, acentuando ainda mais sua objetificação. Sua caracterização é importante, deste modo, para compreender como Mansfield via o homem de sua época, além de elucidar ainda mais as relações das personagens femininas com o outro.

A mudança da família Burnell em “Prelúdio”, por exemplo, explora a intimidade das personagens e confere atenção especial aos impactos subjetivos provocados pela adaptação à nova casa. O conto segue uma linha temporal que atravessa uma noite e um dia, e apresenta quebras na narrativa e constantes *flashbacks*. Neste processo, o mundo interior das personagens é revelado, bem como detalhes da vida em família e a relação que cada uma delas estabelece com o novo ambiente. As nuances narrativas dão acesso a um segundo plano interpretativo, no qual se encontram os seus anseios e questionamentos internos.

Entre as personagens adultas, à primeira vista superficiais, encontramos exemplo da mulher solteira sem pretendentes, da mulher casada e mãe de muitos filhos, do homem de negócios, da empregada inculta e da avó dedicada. Num plano interpretativo mais profundo, estes “tipos” se movem em uma sociedade estagnada e, apesar de suas naturais diferenças, têm de se moldar a um padrão de comportamento comum aos membros de sua classe social e à sua posição neste ambiente. O resultado deste processo de adaptação visto em seu início nas personagens infantis e adolescentes é vislumbrado nas personagens adultas, que se apropriam de máscaras permanentes para o convívio social. Sem perspectivas de uma mudança de

¹¹⁴ Em suas histórias há um senso de que os homens e as mulheres pertencem a mundos diferentes, porém conectados; os homens são menos evoluídos emocionalmente, são dominadores, paternalistas, e à vezes possuem uma propensão para crueldade, impolidez e violência.

mentalidade social, as mulheres se conformam aos seus papéis, o que lhes causa profundo sofrimento.

Em cada um dos tipos apresentados encontramos uma mulher presa a padrões que não compreende, mas que conhece como único. Beryl dá voz às expectativas da mulher solteira, em sonhos carregados de desejos íntimos escondidos:

...ah, se ela tivesse um dinheiro somente seu. Um rapaz, imensamente rico, acaba de chegar da Inglaterra. Conhece-a por acaso... o novo governador não é casado... Há um baile no Palácio do Governo... Quem é aquela deliciosa criatura de cetim *eau de nil*? Beryl Fairfield... (Mansfield, 2005, p. 107)

A jovem solteira sonha com o casamento que a tiraria da condição de dependente na casa da irmã. Paradoxalmente, Beryl é defensora ferrenha do *status quo*, do comportamento convencional, da não aceitação do “outro” que invade o seu espaço, como podemos conferir em seu comportamento em “A casa de bonecas”, escorraçando as Kelveys do quintal, ao flagrá-las vendo a casinha com Kezia:

“Vão embora, meninas, retirem-se. E não voltem mais”, disse a tia Beryl. E andou até o quintal e, com um gesto brusco, espantou as meninas como se fossem galinhas.
 “Saíam imediatamente!” disse, fria e orgulhosa.
 (...)
 A tarde fôra terrível. Chegara uma carta de Willie Brent, aterrorizante, ameaçadora, na qual ele dizia que se ela não fosse encontrá-lo naquela mesma noite em Pulman’s Bush, ele viria até a porta de entrada da casa e perguntaria o motivo! (2005, p. 198-199)

Mansfield nos apresenta Beryl em dois momentos críticos: num primeiro, sonhando com o futuro ao lado de um homem promissor e rico; num segundo como uma tirana que se aproveita de meninas assustadas para aliviar a tensão causada pela carta de Willie Brent. Além de chocar o leitor com as gritantes diferenças sociais e com o abuso dos pobres pelos ricos, Mansfield nos apresenta duas faces de uma mesma personagem. Beryl sofre em ser solteira, oprimida pelos costumes de uma sociedade que determina que somente a mulher casada é valorosa, mas oprime os mais fracos em um momento de crise.

Quaisquer que sejam as opções de Beryl — permanecer solteira e dependente na casa da irmã, ou conseguir um pretendente para casar-se e depender dele — obedecem às regras impostas à mulher pela sociedade patriarcal, e delas Beryl não pode fugir. No entanto, Katherine Mansfield nos mostra profundidades de sentimentos que não se percebem em uma primeira leitura. A ansiedade em se casar indiretamente evidencia o detestável futuro de mulheres solteiras na sociedade vitoriana: tornarem-se governantas ou viver de favor na casa

de parentes, ou, se mais pobres e sem instrução, trabalhem em subempregos, como servas ou cozinheiras de famílias, e até mesmo como prostitutas. Nesta sociedade patriarcal a mulher não é sujeito; é objeto passivo e deve se submeter às regras a ela imposta.

O personagem Stanley enfatiza ainda mais o constrangimento de Beryl. Cansado dos queixumes da cunhada sobre o dia exaustivo de trabalho organizando a nova casa, Stanley exclama para a esposa:

“Mas afinal de contas o que ela espera que a gente faça?”, perguntou Stanley. “Quer ficar sentada, abanando-se com um leque de folhas de palmeira enquanto eu contrato um bando de profissionais para trabalhar? Por favor, se ela não pode dar uma mão de vez em quando sem reclamar...” (2005, p. 105)

Como porta-voz de uma sociedade machista, Stanley naturalmente espera que a cunhada execute serviços domésticos em agradecimento pelo teto e alimentação. Na relação de poder, Beryl sai em desvantagem, e tem que se curvar às suas vontades para permanecer na casa. Assim, a jovem irmã de Linda revela a prisão em que está a mulher vitoriana retratada por Mansfield: ou acorrentada ao casamento, que é “o fim da existência individual da mulher” (In: Smith, 2007, p. 148), ou fadada a viver na dependência daquele que a constrange.

Assim como faz com Beryl, Mansfield constrói a personagem Linda em torno de ambigüidades. Em seus devaneios, a senhora Burnell sonha com a possibilidade de libertar-se de sua condição de mãe e esposa. Deitada na cama pela manhã, depois que Stanley sai para o trabalho Linda “parecia estar apenas escutando com seus olhos vigilantes bem abertos, esperando alguém que viesse, que não vinha, à espreita de algo que acontecesse, que não acontecia” (Mansfield, 2005, p. 113). Logo depois da saída do marido, instantâneo alívio é expresso pela personagem: “Linda não voltou a descansar até que a batida final da porta da entrada revelasse que Stanley havia mesmo partido (2005, p. 111). O pensamento se repete em outros momentos: observando o jardim da nova casa ao lado da mãe, Linda imagina que as folhas do imenso aloé são barcos, solícitos em resgatá-la: “Ela sonhava que era resgatada do mar gelado para dentro do barco dos remos levantados e o mastro em botão” (2005, p. 138).

Antes de nos aprofundarmos em Linda, lembramos que em outros contos da Nova Zelândia a situação crítica da mulher é explorada a fundo. Em “A pequena governanta” (1920), a personagem-título é uma moça pobre enviada à Alemanha para trabalhar como governanta. O conto explora temas mais profundos além da condição social da protagonista, mas é marcante por revelar a falta de recursos de uma jovem que procura uma agência de

empregos para arranjar uma colocação, e que deve afastar-se da própria família em razão do novo emprego. As instruções dadas à moça pela responsável da “Agência de Empregos” antes da viagem à Alemanha soam como um pequeno manual vitoriano para moças desacompanhadas: “Não saia do vagão, não fique andando pelos corredores e certifique-se de trancar a porta do toailete, caso precise usá-lo” (2005, p. 15). A protagonista desobedece a algumas destas regras e, em conseqüência, é enganada por um homem que lhe parece semelhante a um bondoso avô, mas que tenta molestá-la. Além de sofrer o trauma da decepção e da violência, a pequena governanta se atrasa e perde o horário do encontro com sua futura patroa. Ao final, a jovem é punida por suas atitudes desastrosas: acaba perdida na Alemanha e traumatizada pela experiência. Resumidamente, o conto explora o destino de mulheres que desobedecem às regras, paralelamente à exposição das ocupações de uma jovem de classe baixa, que precisa sobreviver por conta própria.

Voltando a “Prelúdio”, há indicações do sofrimento íntimo de Linda no relacionamento mãe e filha e no papel de dona-de-casa, pois a posição de “anjo do lar” não a satisfaz plenamente. A oposição de Linda a essa “doutrina insípida” aparece na abertura do conto, em meio a uma pequena crise, aparentemente banal: a mãe tem tantas coisas indispensáveis para levar consigo na charrete que não sobra lugar para as meninas mais novas, Lottie e Kezia. Elas têm “que ficar para trás”, sem nenhum indício de que a Linda irá dispensar suas coisas “de absoluta necessidade” para ceder lugar às filhas.

Não havia um centímetro de espaço para Lottie e Kezia na charrete (...); o colo da avó estava ocupado e Linda Burnell não teria a menor condição de agüentar o peso de uma criança em seu colo nem por um trecho do caminho.

(...) “São coisas de absoluta necessidade, que não posso perder de vista um só instante”, disse Linda Burnell, com voz trêmula de cansaço e excitação. Lottie e Kezia ficaram no gramado logo atrás do portão. (...) De mãos dadas, fitaram com olhos redondos e solenes primeiro as coisas de absoluta necessidade e em seguida sua mãe. (2005, p. 95)

O leitor é lançado subitamente em *media res*: nada o prepara para a cena inicial, em que Linda Burnell nega cuidados às duas filhas mais novas, sem demonstrar vestígios de simpatia diante dos “olhos redondos e solenes” das meninas que fitam sem entender as “coisas de absoluta necessidade” que lotam a charrete. Linda, ao contrário, parece divertir-se com a situação; as mesas e cadeiras de cabeça para baixo no quintal, também esperando a volta do merceeiro que as leve à nova casa, lembram-lhe as meninas, plantadas à sua frente: “Como pareciam absurdas! Ou elas deveriam ficar ao contrário ou Lottie e Kezia também deviam ficar de ponta-cabeça. E ela sentiu vontade de dizer: ‘Fiquem de ponta-cabeça,

meninas, e esperem o merceeiro” (2005, p. 96). Tudo parece estar de cabeça para baixo — ela iguala as filhas às cadeiras e mesas. Há um contraponto, portanto, entre a comicidade do pensamento de Linda e o infortúnio da pequena cena que o leitor testemunha, e que denuncia a distância afetiva existente entre mãe e filhas, ilustrativa de seu aprisionamento.

Observando a família em mais uma cena trivial, o narrador deixa perceber que os chinelos de Stanley estão sobre a mochila com as coisas de “absoluta necessidade” que obrigaram Linda a deixar Lottie e Kezia para trás, e que nem sequer fora aberta: ““Oh, espere só um momentinho. Será que alguém sabe onde foram parar meus chinelos?” ‘Sim’, manifestou-se Linda. ‘Em cima daquela mochila de lona onde está escrito ‘absoluta necessidade’” (2005, p. 104).

Sutilmente, Mansfield denuncia o descompasso da personagem. Porém, antes de ter tempo de julgar as atitudes de Linda, o leitor é rapidamente introjetado em sua mente e conhece suas razões, chegando a compadecer-se. Admirando seu novo jardim, a protagonista reflete sobre sua existência vazia:

...abraçou a si mesma e começou a rir em silêncio. Como a vida era absurda — era risível, simplesmente risível. E por que aquela sua mania de continuar vivendo? Pois era realmente uma mania, pensou, zombando e rindo. (2005, p. 140)

Mansfield vai ao fundo do coração e dos pensamentos da personagem para que conheçamos os motivos do seu comportamento. O leitor percebe que Linda não é uma heroína sem falhas; como todo ser humano, é assaltada por dúvidas e sentimentos ambíguos. A personagem transita entre momentos de insensibilidade e momentos reflexivos, que expõem as diversas nuances do caráter humano, característica indispensável em uma personagem convincente, segundo afirmação da própria Mansfield em resenha sobre o romance *In chancery*, de John Galsworthy: “But there never comes the moment when the character is more than himself, so that we feel at the end that what should have happened to him never has happened. He is an appearance only — a lifelike image”¹¹⁵ (1930, p. 306). Ao mostrar a intimidade de Linda e Beryl no lugar de somente descrevê-las, Mansfield cria personagens tão inseguras quanto qualquer pessoa comum.

O relacionamento de Linda e Stanley é mais um caminho que Mansfield percorre para esquadrihar o íntimo da personagem feminina. Perdida em seus sonhos e pensamentos,

¹¹⁵ Mas o momento em que o personagem é mais do que ele mesmo nunca chega, então ao final nos parece que o que deveria ter acontecido com ele nunca acontece. Ele é somente uma aparência — uma imagem semelhante à da vida real.

a “mundos de distância”, Linda observa o marido exibir o seu corpo ao exercitar-se pela manhã:

Stanley voltou do banho enrolado numa toalha, eufórico e dando palmadas nas coxas. Jogou a toalha úmida em cima da capa e do chapéu dela e, ficando firme no centro exato de um quadrado de sol, começou a fazer seus exercícios. (...)

No entanto aquele incrível vigor parecia levá-lo a mundos de distância de Linda. Ela continuava deitada na cama em desordem e o observava como se estivesse nas nuvens. (2005, p. 110)

O incrível vigor de Stanley, somado à sua atitude descuidada de jogar a toalha úmida sobre os pertences da mulher, fazem dele um perfeito homem vitoriano, preocupado com o corpo, com a família e com as finanças, indiferente às “coisas de mulher”, como o cuidar dos detalhes da casa e dos filhos. Como Linda não se encaixa perfeitamente nos padrões da esposa dedicada e mãe amorosa, seu sofrimento exacerba-se diante do homem exemplar à sua frente e, como resposta à frustração, distancia-se em seus pensamentos, levando sua mente às “nuvens”.

Como já mencionamos, os personagens masculinos de Mansfield estão, em geral, presos às características do estereótipo do homem vitoriano. Mostram uma afetividade quase primitiva por seu caráter brutal e dominador, e não possuem resquício de grandes reflexões. Pelo contrário, suas preocupações restringem-se ao imediato, como o preço da propriedade, os negócios e o jogo de tênis com os amigos:

Burnell estava impaciente para sair da cidade. Queria chegar logo em casa. Ah, era esplêndido viver no campo — escapar daquele buraco que era a cidade depois de fechar o escritório; e esta viagem, no ar quente e fresco, sabendo todo o caminho que sua casa estava na outra ponta, com seu jardim e cercados, suas três vacas de ótima linhagem e um número suficiente de galinhas e patos para abastecê-los de carne e ovos, também era esplêndido. (2005, p. 120)

Stanley é um bom homem, ansioso para chegar em casa e desfrutar dos prazeres de marido e chefe do lar. Porém, sutilmente percebemos que a “vacas de ótima linhagem”, os patos e galinhas que os suprem de carne e ovos resumem as preocupações de um homem de negócios, cujo objetivo maior de vida é possuir bens materiais.

Além de Stanley, outro personagem de “Prelúdio” serve para ilustrar o pensamento masculino em Mansfield. Pat violentamente mata um pato para o jantar, e aproveita-se do momento para divertir as crianças e exibir suas habilidades com a machadinha: “Pat agarrou o bicho pelas pernas, deitou-o no cepo e quase no mesmo instante desceu a machadinha e a cabeça do pato pulou para fora do cepo. O sangue jorrou sobre as pernas brancas e sobre as

mãos dele” (2005, p. 131). O mesmo pato é posto à mesa mais tarde, e o momento coloca Stanley ao centro da cena, reafirmando suas qualidades de homem, cabeça da família:

Burnell passou os olhos pelo fio do trinchante. Ele se orgulhava muito de suas habilidades de fatiador, de fazer daquilo um trabalho de primeira. Detestava ver uma mulher trinchando carne; elas eram sempre muito lentas e pareciam não dar importância à aparência da carne depois de cortada. Ele, sim, tinha um verdadeiro orgulho em cortar delicadas fatias de rosbife, pequenas porções de carneiro, na espessura certa, e em trincar uma galinha ou um pato com certa precisão. (2005, p. 135)

Stanley aparece nesta cena como o próprio símbolo da violência, que termina o sacrifício do animal que fora começado à tarde por Pat. Do mesmo modo, as características primitivas do homem são ressaltadas: é o responsável pela caça e, quando tem o animal abatido em suas mãos, o exhibe a todos para demonstrar seu poder e virilidade.

A virilidade de Stanley aparece como uma ameaça a Linda. Apesar de amar a esposa, e esperar ansiosamente por chegar em casa, o amor do marido a sufoca, e sua violência é, para Linda, difícil de suportar. Apesar do amor e admiração que nutre por seu marido, Linda o despreza quando sua figura se liga ao ato sexual, cuja consequência é a gravidez. Ao refletir sobre sua fragilidade e a agressão de Stanley e das três ninhadas — ao invés de três filhos — reforça o fato de que, para a personagem, gerar filhos é uma função física, única e exclusivamente fisiológica.

Ele era forte demais para ela; desde criança detestava coisas que a pressionassem. Havia momentos em que se mostrava assustador — realmente assustador. Quando ela evitava gritar com todas as suas forças: “Você está me matando.”

“Você sabe que sou muito delicada. Sabe, tanto quanto eu, que meu coração está afetado, e o médico lhe disse que posso morrer a qualquer momento. Já dei luz à três ninhadas...” (2005, p. 139)

Outra importante cena para a compreensão de como Linda sente, ao mesmo tempo, repulsa e amor pelo marido, é o momento em que sonha com passarinhos que logo se tornam grandes bebês famintos, o que a faz despertar abruptamente:

“Que passarinhos barulhentos”, disse Linda em seu sonho. Caminhava com seu pai através de um gramado juncado de margaridas. De repente ele se abaixou, afastou a relva e mostrou-lhe uma bolinha de penugem bem a seus pés. “Oh, papai, que bonitinho”. Pegou o passarinho nas mãos em concha e acariciou de leve sua cabeça. Era bem manso. Mas aconteceu uma coisa engraçada. Enquanto acariciava, ele começou a inchar, rufou suas penas, foi ficando cada vez maior e seus olhos redondos pareciam sorrir astuciosamente para ela. Agora os braços dela mal conseguiam segurá-lo e ela o deixou cair no avental. Ele havia se transformado num bebê, com uma enorme cabeça careca e uma boca de pássaro, que abria e fechava. (2005, p. 109)

Na imagem dos pássaros, símbolo de liberdade, Mansfield nos faz compreender o sonho de Linda confrontado com a sua realidade: os pássaros transformam-se em bebês famintos, e esta metamorfose ilustra o choque que a frágil personagem tem ao conhecer o mundo adulto e resalta a função da mulher na cadeia da vida. A imagem do pai reforça o símbolo — responsável por mostrar o mundo, o pai aparece como no jardim do conhecimento, presente para esclarecer à sua filha que seu papel é exclusivamente a perpetuação da espécie, imagem reforçada pela comparação de bebês a animais e na comparação de Stanley a um cachorro terra nova, e de suas gravidezes a três ninhadas. Mais ainda o casamento, sonho de liberdade de Beryl, mostra-se um desconfortável exercício de gerar filhos e alimentá-los.

O sonho com pássaros e a comparação de Stanley, personagem linear e instintivo, com um cachorro, e de suas filhas com ninhadas, confirma que este é um nível primitivo, característico do animal, e, por este motivo, uma função degradante para Linda, uma vez que ela se mostra perfeitamente capaz de refletir sobre si e sobre sua situação como mulher.

O aloé reforça a presença da agressividade e crueldade no conto. Absoluto no jardim, é formado por espinhos proeminentes e por folhas carnudas, e floresce somente uma vez a cada cem anos:

“Mamãe, o que é isto?”

(...)

“É um pé de aloé, Kezia”, disse sua mãe.

“E dá flor?”

“Sim, Kezia.” Linda sorriu e semicerrou os olhos. “Uma vez a cada cem anos.” (2005, p. 119)

Paradoxalmente, o aloé aparece nos sonhos de Linda como instrumento de libertação, uma vez que seu significado simbólico é duplo: é tanto a amargura, o pesar e o desprezo, quanto a afeição e fertilidade (Vries, 1984, p. 10). Para Linda, deste modo, o aloé representa tanto o amor que sente por Stanley quanto o sofrimento frente à agressividade do sexo e ao fardo da reprodução. O que mais há é sonho e ilusão, como vemos nos devaneios de Linda e de Beryl.

O aloé avança contra a casa, símbolo de proteção e segurança, para abalar as supostas verdades que a sociedade ensina sobre a segurança do lar para as mulheres que se submetem ao marido e à família. Mesmo espinhoso, Linda é tentada a escapar em suas folhas:

Ela sonhava que era resgatada do mar gelado para dentro do barco dos remos levantados e o mastro em botão. Agora os remos começavam a cortar a água rapidamente, rapidamente. Remaram para muito além da copa das árvores do jardim, dos cercados e dos arbustos escuros dali. Ah, ela ouvia a i

mesma gritando: “Mais rápido! Mais rápido!” para os que estavam remando. (Mansfield, 2005, p. 138)

A planta é, da mesma forma, metafórica da herança inglesa naquele país, cujos dogmas possuem raízes profundas, irremovíveis. Esta aproximação do aloé com as imposições da cultura indicam que o destino da mulher é continuar à mercê de seu marido e da tarefa de ter filhos e cuidar da casa.

Como uma flor muito rara, o pensamento de Linda sobre a vida nasce da observação da planta. Nisto são formados os símbolos de Mansfield: na observação cuidadosa dos objetos, as personagens fundem-se com eles, emprestam-lhes sua subjetividade e lhes dão um sentido mais amplo do que seu significado subjetivo.

Segundo a sua simbologia, a flor pode ser vista em sua forma, ou em sua essência (Cirlot, 1984, p. 256-257), ou seja, pode ser analisada como o símbolo da juventude e da fugacidade, ou, como fizemos neste conto, comparada ao momento epifânico de Linda, que ao observá-la compreende finalmente qual seu papel na sociedade e sua impossibilidade de fugir-lhe. Se estendermos a sua simbologia, Linda, portanto, aparece como personagem ilustrativa dos “grilhões de escravidão moldados pelas próprias mulheres”. A sua vida, apesar de aparentemente perfeita — amada pelo marido, dona de uma linda casa, mãe de filhas obedientes e educadas — é caracterizada como uma prisão, incapaz de satisfazer seus desejos de liberdade e de escolha.

Na observação das diferentes personagens femininas criadas por Mansfield, verificamos que muitas delas aparecem como ilustração da condição estabelecida e aceita pela maioria das mulheres, enquanto outras — como Linda Burnell — opõem-se veementemente a ela.

Diferentemente de Linda em “Prelúdio”, Mrs. Sheridan, em “A festa no jardim”, não apresenta questionamentos interiores, e é um exemplo da mulher satisfeita com seu papel de verdadeira *lady of the manor*, polida, mas firme com os empregados, distribuindo benesses aos seus vassalos, mesmo em se tratando da oferta de uma cesta com alimentos que sobraram da festa: “Let’s make up a basket. Let’s send that poor creature some of this perfectly good food. At any rate, it will be the greatest treat for the children. Don’t you agree?”¹¹⁶ (Mansfield, 1997, p. 254). A própria Linda Burnell, no conto “A casa de bonecas”, representa o lado frio da mulher vitoriana. Nas poucas vezes em que aparece no conto, restringe-se a dar

¹¹⁶ Vamos fazer uma cesta. Vamos enviar um pouco desta comida maravilhosa para aquela pobre criatura. De qualquer modo, vai ser um excelente agrado para as crianças. Você não concorda?

ordens em relação às visitas das meninas que vêm para ver a casinha. Sua intimidade não é investigada, como ocorre com a personagem correspondente em “Prelúdio”.

A jovem Beryl aparece, do mesmo modo, como uma mulher fria e insensível às necessidades das sobrinhas, especialmente da protagonista Kezia, em “A casa de bonecas”, preocupada com a carta que recebera de seu amante e aliviada ao expulsar as pobres meninas Kelvey do quintal e de “passar um bom pito” em Kezia. O próprio narrador afirma que Beryl foi bastante “fria e orgulhosa” ao gritar com as meninas (2005, p. 198).

Em contraponto à Beryl de “A casa de bonecas”, a visão da mesma personagem em “Prelúdio” é a da jovem presa aos “grilhões” sociais. Ao fim do conto, Beryl questiona-se sobre seus desejos de casar-se e ser uma mulher segundo os moldes da sociedade: “‘Oh’, gritou, ‘sou tão infeliz — tão assustadoramente infeliz. Sei que sou tola, maliciosa e fútil; estou sempre representando um papel. Nunca sou eu mesma, nem sequer por um momento’” (2005, p. 144). O papel representado por Beryl é o mesmo representado por Linda e esperado de toda a mulher vitoriana que tem como única meta encontrar um bom noivo e tornar-se mãe de muitos filhos. Por baixo da máscara de perfeição angelical, as entrelinhas revelam seres humanos questionadores e insatisfeitos.

Em “Seu primeiro baile” o destino das mulheres é revelado pelo homem que, percebendo a ingenuidade e inexperiência de Leila, decide mostrar sua superioridade por meio do conhecimento que dispõe sobre a sociedade e o futuro de moças como ela, que logo “will be sitting up there on the stage, looking on, in your nice black velvet”¹¹⁷ (1997, p. 171), observando com tristeza a juventude que rapidamente se esvai.

Vangloriando-se de sua disposição e resistência, o homem mostra a Leila que seus elegantes braços tornar-se-ão gordos e pequeninos, e que o tempo fatalmente apaga o entusiasmo e a beleza da juventude substituindo-os pelo preto, cor simbólica da morte. A reação da protagonista frente a este ataque moral a faz refletir profundamente. Agora Leila está no centro da roda da vida, simbolizada pelo movimento circular da dança no salão. A mudança de cenário, outrora alegre e reluzente — “It seemed to her that she had never known what the night was like before (...) it had opened dazzling bright”¹¹⁸ (1997, p. 170) — muda para refletir a dor e decepção desencadeadas: “It sounded terribly true. (...) At that the music seemed to change; it sounded sad, sad; it rose upon a great sigh. Oh, how quickly things

¹¹⁷ Estará sentada lá em cima no palco, olhando, no seu belo veludo preto.

¹¹⁸ Parecia que ela nunca tinha visto a noite. (...) ela tinha começado estonteantemente luminosa.

changed! Why didn't happiness last forever?"¹¹⁹ (1997, p. 172). O romantismo da jovem, marca da ingenuidade que a acompanha até este momento, é frustrado pelas revelações daquele homem. A decepção de Leila em relação à verdade é um paralelo à decepção de Linda frente ao casamento: os sonhos de felicidade dão lugar à constatação do destino restrito das mulheres naquela sociedade.

4.3 ARTE E TÉCNICA

A construção do romance da Nova Zelândia representa um trabalho árduo e revela o desejo de Mansfield de atingir a perfeição formal, para que cada conto fosse parte integrante de um todo maior. Os elementos da narrativa — personagens, enredo, atmosfera, tom, linguagem, ritmo, ponto de vista — são ligados entre si e obedecem a uma série de critérios técnicos expostos por Mansfield em resenhas, cartas e diário. As discussões críticas, feitas em tom lírico e sem compromisso teórico, focalizam principalmente a caracterização de personagens.

Vimos, nos capítulos anteriores, que, nos contos da autora os pontos centrais de significação não estão nos eventos ou fatos de um romance, mas concorrem para um objetivo maior: transferir para os seres humanos retratados o significado da trama. Por este motivo, as personagens devem assemelhar-se a pessoas reais, nas quais as qualidades humanas evidenciam temas profundos. Em carta, Mansfield lembra um dos maiores trunfos do verdadeiro artista: transpor para a arte seu objeto de observação — o homem e a vida:

How much life have they? We have the queer sensation that once the author's pen is removed from them they have neither speech nor motion, and are not to be revived again until she adds another stroke or two or writes another sentence underneath. Were they shadowy or vague this would be less apparent, but they are held within the circle of steady light in which the author bathes her world, and in their case the light seems to shine at them, but not through them.¹²⁰ (Mansfield, 1930, p. 109)

A luz da qual Mansfield fala ao resenhar a novela “Night and Day”, de Virginia Woolf, é capaz de exhibir o íntimo dos personagens, isto é, o ponto de vista revela as

¹¹⁹ Aquilo parecia uma terrível verdade. (...) Então a música pareceu mudar; soava triste, triste; surgiu de um longo suspiro. Oh, como as coisas mudavam rápido! Por que a felicidade não durava para sempre?

¹²⁰ Quanta vida há neles (nos personagens)? Nós temos a estranha sensação de que, assim que a caneta do autor pára de trabalhar, já não têm fala ou movimento, e não são reavivados antes que a autora lhes dê uma ou outra pincelada, ou escreva mais uma frase logo abaixo. Se eles fossem obscuros ou vagos isso seria menos aparente, mas eles estão dispostos em um círculo de luz constante, luz que banha seu mundo. Neste caso, a luz brilha sobre eles, e não através deles.

características que os aproximam — ou os igualam — a seres humanos. No caso de “Night and Day”, os personagens são exibidos para os leitores e logo desaparecem, uma vez que seu mundo interior não é explorado adequadamente. Por meio de suas personagens, Mansfield questiona a vida: “It is only by accepting life (...) that the novelist is free — through his characters — to question it profoundly”¹²¹ (1930, p. 123).

A autora critica mesmo alguns de seus contemporâneos, como H. G. Wells e Benett, por não colocar à luz o íntimo de suas personagens e, deste modo, criar personagens irreais em suas tramas:

Mas todos estes outros homens, eles introduzem seus cozinheiros, tias, cavalheiros desconhecidos, e assim por diante, e logo os abandonam: eles se foram, caíram num buraco. Você pode explicar isso pelo que se poderia chamar de uma atmosfera de camuflagem? Isso não é um tanto quanto vago?(...) No final das contas, é isso: ou o autor pode tornar vivos seus personagens e mantê-los vivos, ou não pode. (1996, p. 179)

A capacidade de o escritor envolver o leitor é essencial para medir a efetividade e a qualidade da narrativa à medida que provocam, ou não, imediata identificação com os personagens e envolvimento com os eventos. Profundamente preocupada com o leitor, Mansfield comenta um romance menor no qual os personagens são apenas retratos, frios e sem vida:

But what about us? What about the readers? Does Mrs. Wharton expect us to grow warm in a gallery where the temperature is so sparkingly cool? We are looking at portraits — are we not? These are human beings, arranged for exhibition purposes, framed, glazed, and hung in the perfect light. They pale, they grow paler, they raise their “clearest eyes”, they hold out their arms to each other “extended, but not rigid”, and the voice is the voice of the portrait.¹²² (1930, p. 308)

Para “tornar vivos seus personagens e mantê-los vivos”, Mansfield optou por se intrometer no texto, e nele criou uma instância narrativa geralmente em terceira pessoa. O leitor é guiado por um narrador invisível, aparentemente neutro. Tal intromissão é comum desde os primórdios da literatura, e dela encontramos exemplos em textos muito antigos nos quais o narrador aparece claramente interrompendo a linha narrativa e guiando a visão do leitor:

¹²¹ É somente por aceitar a vida (...) que o romancista é livre — por meio de seus personagens — para questioná-la profundamente.

¹²² Mas e nós? E os leitores? Mr. Wharton espera que nós nos aqueçamos em uma galeria onde a temperatura é tão fria? Nós estamos olhando para retratos — não estamos? Estes são seres humanos, preparados para a exibição, emoldurados, envidraçados e pendurados em perfeita luz. Eles empalidecem, ficam ainda mais pálidos, levantam seus olhos “mais vívidos”, eles esticam seus braços uns para os outros “estendidos, mas não rígidos”, e a sua voz é a voz de um retrato.

Um dos processos mais obviamente artificiais do contador de histórias é o truque de passar além da superfície da acção, de modo a obter uma visão fidedigna do que vai na mente e coração do personagem. Seja qual for a nossa ideia do modo natural de contar uma história, não podemos deixar de notar o artifício, quando o autor nos diz aquilo que, na chamada vida real, ninguém poderia saber. (Booth, 1980, p. 21)

O narrador em terceira pessoa de Mansfield afirma categoricamente fatos que um observador de fora dificilmente pudesse afirmar sobre outrem, e talvez nem mesmo as próprias personagens soubessem sobre si mesmas. O narrador é “alguém” onisciente que tem conhecimento daquilo que o leitor não pode ter e que, por conta disso, tem consigo a verdade absoluta, da qual não se duvida. Porque ele está em terceira pessoa e não é identificável — o leitor não sabe quem afirma tal coisa — a narração é considerada confiável, pertencente a uma voz superior.

Em “A casa de bonecas” o uso de narrador em terceira pessoa é bastante evidente, e dá maior clareza aos pensamentos das personagens infantis: “As bonecas do pai e da mãe, estiradas, duras, como se tivessem desmaiado na sala de estar, e as duas criancinhas dormindo no andar de cima, eram realmente grandes demais para a casa de bonecas. Não combinavam com a casa” (Mansfield, 2005, p. 191). O narrador do conto emite uma clara opinião sobre os bonecos que vieram com a casa, opinião que, na verdade, pertence às meninas Burnell, mesmo que emitida em terceira pessoa. É como se ele fosse capaz de ler os pensamentos das meninas e sintetizá-los para o leitor que compreende, sem quaisquer explicações, que o narrador é onisciente e responsável pela ponte entre ele e as personagens.

Mais claramente explorada em contos com protagonistas infantis, esta técnica aparece também nos outros contos estudados nesta dissertação. Em “Prelúdio” a voz de Beryl é ouvida por esta instância que nos permite conhecer seus pensamentos mais profundos, que ora observa a situação de fora, ora insere-se na mente da personagem, mudando sutil e rapidamente de posição:

De pé, banhada pelo luar, Beryl Fairfield despiu-se. Estava cansada, mas fingia estar ainda mais — deixou as roupas caírem e, num gesto lânguido, ajeitou os cabelos quentes e fortes. (...) A janela estava aberta; estava quente, e lá fora, algures no jardim, um jovem moreno e esguio, de olhos irônicos, na ponta dos pés entre os arbustos, preparava um grande buquê, deslizava até a janela dela e lhe entregava flores. Ela se via debruçar. (2005, p. 107)

Da observação externa da jovem Beryl despindo-se para dormir, o narrador passa imediatamente para a imagem que ela própria forma em sua mente sonhadora de um jovem apaixonado à janela, trazendo-lhe flores. O leitor pode olhar com os olhos de Beryl para si mesma — “Ela se via debruçar” — posicionado no campo de visão da própria personagem.

Quando o narrador proporciona tal visão, o leitor observa a personagem ao mesmo tempo em que vive e sente o mesmo que ela; Beryl não parece um ser humano emoldurado pelo autor, mas é rica em vida e em emoções e sentimentos próprios de seres humanos.

Ao recorrer a diversas técnicas, o autor moderno renuncia ao privilégio da intervenção direta. Ainda presente, porém, conduz seu leitor a ter simpatia por certos personagens, antipatia por outros e a uma provável compreensão do tema final. Neste ponto, Mansfield soube, enquanto autora, construir um ponto de vista utilizando-se do narrador em terceira pessoa, mesclando-o com diálogos e primeira pessoa, de modo que o leitor julgue verdade aquilo que as personagens ou o narrador escondido entre as linhas lhe dizem. Seus personagens ficam praticamente sozinhos em cena, como verdadeiros atores em um palco teatral. Mansfield dedicava-se ao desenvolvimento de uma narração mais neutra, que pretendia deixar a cargo dos leitores o julgamento das ações das personagens e dos acontecimentos da trama:

It seems to me that it is not the business of novelists to solve questions such as — God, pessimism, and so forth. The business of the novelist is merely to describe how and under what circumstances his people spoke or thought of God, or pessimism. An artist must not be a judge of his people or of what they say, but only an impartial witness.¹²³ (In: Hanson, 1987. p. 34)

Como uma testemunha imparcial, a instância narrativa permite que o leitor conheça a fundo personagens e cenário, tornando-se íntimo deles de suas aflições. Deste modo, a autora opta por revelar sua ilha e seus habitantes de forma indireta, e prefere escrever sobre a cesta da lavadeira, sobre “um menino comendo morangos ou uma mulher penteando os cabelos, numa manhã cheia de vento” a desenvolver enredos intrincados. Assim, cede amplo lugar para discussão acerca dos íntimos “desertos de vasta eternidade” de seus personagens, cujos conflitos subjetivos são centrais nas narrativas. Indiretamente, portanto, a autora aborda temas como a solidão, o preconceito, o isolamento psicológico ocasionado pelas mudanças e o gênio artístico.

Neste contexto, a construção do ponto de vista em seus contos é central. O narrador de Mansfield praticamente ausenta-se das narrativas e, como um maestro, organiza as várias vozes das personagens, seja em discurso direto ou indireto livre. Em carta a Virginia Woolf, a autora observa esta mesma qualidade do narrador de Tchekhov, que seleciona os eventos e os apresenta ao leitor, para que os julgue independentemente. O bom escritor, segundo

¹²³ Parece-me que não é trabalho do romancista resolver questões como Deus, pessimismo, etc. O trabalho do romancista é meramente descrever como e sob quais circunstâncias seus personagens falaram ou pensaram em Deus, ou no pessimismo. Um artista não deve ser o juiz de seus personagens, ou do que eles dizem, mas somente uma testemunha imparcial.

Mansfield, é consciente da importância de o narrador *mostrar* a cena de forma adequada: “Tchekhov has a very interesting letter published in next week’s A.... What the writer does is not so much to *solve* the question but to *put* the question”¹²⁴ (Mansfield, 1934, p. 229). De modo que forma e tema sejam unos, os eventos e fatos que fazem parte da narrativa devem ser devidamente julgados segundo sua relevância e postos em lugar adequado. Esta seleção é importante para que se expandam de sua esfera objetiva e alcancem significados profundos, ocultos na superfície do texto, que os liguem com os outros elementos narrativos: “Only we feel that until these things are judged and given each its appointed place in the whole scheme, they have no meaning in the world of art”¹²⁵ (1934, p. 4). Isto é, os eventos selecionados para compor uma narrativa devem ser cuidadosamente dispostos ao longo do texto, de modo que ganhem significado subjetivo.

O verdadeiro escritor, ou o gênio artístico, seleciona o que há de mais relevante das “realidades do mundo” e expõe estas verdades para o leitor, livre para dar seu próprio juízo de valor, uma vez que o gênio possui uma visão mais abrangente da vida e do ser humano.

Os contos de Mansfield, portanto, refletem sua intensa busca em demonstrar que os estados mentais abstratos e os sentimentos mais profundos podem ser expostos por meio de imagens concretas, em cenas vividas por personagens capazes de sentir seu impacto e produzir uma resposta emocional. A resenha de *Growth of the soil* resume o ideal de Mansfield de um romance que permanece na mente do leitor por suas qualidades narrativas:

“Growth of the Soil” is one of those few novels in which we seem to escape from ourselves and to take an invisible part. We suddenly find to our joy that we are walking into the book as Alice walked into the looking-glass and the author’s country is ours. It is wonderfully rich, satisfying country, and of all those who dwell in it, gathered round the figures of Isak and Inger, there is not one who does not live. (...) We feel, as we feel with all great novels, that nothing is over.¹²⁶ (1930, p. 204-205)

Em um paralelo com a cena que abre “Prelúdio”, o narrador permite que vejamos Linda Burnell por dois ângulos: o primeiro, que denuncia a falta de amor pelas filhas — falha condenada na sociedade ocidental, em que a mulher deve ser devotada à família e símbolo do

¹²⁴ Tchekhov tem uma carta muito interessante publicada no A.... da próxima semana. O que o escritor faz não é exatamente *resolver* a questão, mas *levantar* a questão.

¹²⁵ Nós sentimos que até que estas coisas sejam julgadas e postas em seus devidos lugares no esquema todo, elas não têm significado algum no mundo da arte.

¹²⁶ *Growth of the Soil* é um daqueles poucos romances em que nos sentimos escapar de nós mesmos e dele participar invisivelmente. De repente descobrimos, para nosso deleite, que estamos caminhando para dentro do livro assim como Alice caminhou para dentro do espelho, e o território do autor é nosso. É um lugar maravilhosamente rico, satisfatório e os que habitam nele, reunidos pelas figuras de Isak e Inger, são cheios de vida. (...) Nós sabemos, como sabemos em todos os grandes romances, que ao seu fim nada está acabado.

amor incondicional; e o segundo, que revela a razão de sua postura indiferente: a prisão emocional que a mantém acorrentada ao papel prefixado da mulher.

As sutilezas sobre as personagens são formadas numa combinação de forma e conteúdo, segundo a qual elementos objetivos como a flor, o jardim e a própria casa são utilizados por Mansfield para invocar significados que se expandem, como verificamos na análise de símbolos centrais, como o aloé, a casa, o lampiãozinho, entre outros. Em resenha, Mansfield comenta a capacidade do bom autor em aproveitar-se de elementos externos para caracterizar personagens que, enquanto símbolos, representam o seu estado de alma e sua visão de mundo. Em resenhas, Mansfield explica como o autor pode se valer do espaço físico para caracterizar suas personagens, e de que modo todos os elementos da trama devem estar envolvidos com seu resultado final: “we mean the external atmosphere which is in harmony or discordant with a state of soul” ¹²⁷ (1930, p. 50). Segundo Mansfield, desta vez em comentário sobre um romance de Tchekhov, o autor deve sempre estar atento a todo o movimento e elementos do cenário, pois conferem vida à narrativa:

Then, indeed, in the stories of Tchekov, we should be aware of the rain pattering on the roof all night long, of the languid, feverish Wind, of the moonlit orchard and the frost snow, passionately realized, not indeed as analogous to a state of mind, but as linking that mind to the largest whole. ¹²⁸ (1930, p. 51)

Nos contos em que a crítica à sociedade e ao papel da mulher são centrais, Mansfield recorre ao cenário para conferir o tom nostálgico típico das histórias da Nova Zelândia. A autora recria o mistério da sua ilha remota por meio de metáforas e símbolos que apelam para os sentidos. A narrativa muitas vezes pára a fim de que o leitor possa contemplar o cenário tropical e onírico de sua terra natal. A linguagem lírica revela pouco a pouco os mistérios e riquezas da Nova Zelândia, como se observa neste trecho de “Prelúdio”, ilustrativo do poder descritivo de Mansfield:

Fria e cortante veio a madrugada com nuvens vermelhas num céu verde esmaecido e gotas em cada folha. Uma brisa soprou no jardim, derramando o orvalho e derramando pétalas, vibrou sobre o cercado encharcado e se perdeu na mata escura. No céu algumas estrelinhas flutuaram por um instante e então sumiram — dissolvidas feito bolhas. E distintamente se podia ouvir na quietude da manhã o som do riacho no cercado a correr por sobre as pedras, entrar e sair dos buracos de areia, esconder-se entre as amoreiras, esparramar-se num pântano de nenúfares amarelos e agriões. (2005, p. 108-9)

¹²⁷ Nós nos referimos à atmosfera externa que é harmônica ou discordante de um estado de alma.

¹²⁸ Então, de fato, nas histórias de Tchekov, nós devemos atentar para a chuva no telhado durante a noite, para o febril e lânguido vento, para o pomar sob o luar e para o orvalho deixado pela neve, apaixonadamente criados, não de fato análogos a um estado de espírito, mas ligando o espírito ao todo maior.

Como um receptáculo da vida que se abre ao leitor, o cenário é construído a partir de verbos de ação que conferem movimento à cena, e o leitor pode visualizar as belezas que o narrador lhe apresenta: “fria e cortante *veio* a madrugada”, “uma brisa *soprou...derramando...vibrou e...se perdeu*”; ou então “um riacho a *correr...esconder-se e esparramar-se*”. Os verbos dão movimento à cena, pois, como uma câmera que percorre a paisagem, o narrador guia o leitor por um cenário que fornece sensação térmica e auditiva, como em uma experiência real. Além disso, Mansfield praticamente dispensa o uso de adjetivos, preferindo as imagens criadas a partir de metáforas na mente do leitor: “algumas estrelinhas flutuaram e então sumiram — dissolvidas feito bolhas.” A imagem das estrelas como bolhas no céu é poética, e dispensa maiores explicações. Do mesmo modo, Mansfield convida o leitor a compartilhar das sensações físicas que o cenário confere: “E distintamente se ouvia a quietude da manhã.” Ouvir a quietude é algo paradoxal, exceto em um contexto poético, e evoca no leitor o sentimento nostálgico da rememoração das sensações e emoções do cenário bucólico e do mundo de imaginação que a autora inaugura ao recuperar suas próprias memórias e transformá-las em ficção.

Além de recorrer à descrição lírica do cenário para provocar sentimentos e sensações no seu leitor, envolvendo-o com os conflitos íntimos de seus personagens, Mansfield vê a necessidade de veicular uma imagem correta do seu povo e de seu país para o público europeu: “How is it that the writer is content to do less than explore his own delectable country?”¹²⁹ (1930, p. 237). A linguagem metafórica e simbólica é usada inclusive em resenhas para explicar como de um enredo simples nascem intrincadas relações humanas em cenário magnífico: “but this simple plot is only the stem pushing up painfully into the forbidden light; from it there grow many dark, intricate branches and ashy fruits”¹³⁰ (1930, p. 51).

Há ainda outros elementos físicos que são usados por Mansfield para fazer uma ligação dos sentimentos e emoções das personagens aos elementos de cenário. A casa, símbolo estudado nos capítulos anteriores, é vista diferentemente pelos diversos personagens, tanto de “Prelúdio” quanto de “A casa de bonecas”. Neste último, Isabel e Lottie percebem no brinquedo uma oportunidade para ascender mais ainda socialmente, enquanto Kezia descobre sua beleza e encantamento, atendo-se aos seus menores detalhes. O mesmo acontece em “Prelúdio”: Stanley, como um homem de negócios, pensa na nova casa como um excelente

¹²⁹ Como o escritor pode contentar-se em não explorar a sua terra de deleites?

¹³⁰ Mas este enredo simples é somente o caule precipitando-se forçosamente para a luz; dele crescem muitos galhos escuros e intrincados e frutas cinzentas.

negócio, e liga a sua importância ao lucro que a propriedade pode lhe render em um curto espaço de tempo, com a valorização imobiliária da região.

“O que me agrada”, disse Stanley, recostado na cabeceira da cama e dando uma boa coçada nos ombros e nas costas antes de voltar-se para Linda, “é que comprei esta propriedade por um preço baratíssimo. Ainda hoje conversei a esse respeito com Wally Bell e ele disse que simplesmente não conseguia entender por que aceitaram minha oferta. Sabe, a terra, aqui na região, tende a ficar cada vez mais valorizada... dentro de uns dez anos... é claro que a partir de agora temos de ir muito devagar e cortar despesas da melhor forma possível. Você não está dormindo, não é?” (2005, p. 107)

Na perspectiva de outras personagens, contudo, a casa tem outro tipo de valor. Ao invés de sua descrição física, o leitor conhece o que a casa significa subjetivamente para cada personagem. Para Linda, em “Prelúdio”, a nova casa representa a continuidade da prisão do casamento e da maternidade:

Nunca tinha sido tão claro para ela como naquele momento. Todos os seus sentimentos por ele, claros e definidos, um mais verdadeiro que o outro. E havia também este outro, este ódio, tão real quanto o resto. Ela poderia colocar todos os seus sentimentos em pequenos pacotes e entregá-los a Stanley. Ansiava por dar-lhe este último, como uma surpresa. Podia ver os olhos dele quando o abrisse... (2005, p. 139-140)

Para tia Beryl, a nova moradia é um afastamento ainda maior do seu sonho de casamento e da suposta liberdade que ele traria. Dada a distância da capital Wellington (dez quilômetros), Beryl percebe que naquela casa o seu destino é mesmo apodrecer: “Tanto faz apodrecer aqui como em qualquer outro lugar” (2005, p. 116).

As personagens Laura e Leila, de “A festa no jardim” e “Seu primeiro baile”, têm uma visão diferente da própria casa quando se afastam dela. Quando Laura sai de seu reduto de segurança e se dirige à casa de Scott para levar a cesta com os restos da festa, ela descobre que há um mundo novo e assustador do lado de fora. Apesar de sombrio — “Now the broad road was crossed. The lane began, smoky and dark”¹³¹ (1997, p. 255) — o mundo guarda segredos únicos. Do mesmo modo Leila tem em sua casa, seja o internato ou o ermo da fazenda, a segurança de estar sempre protegida e num mundo sem surpresas. Contudo, a curta viagem até o baile se revela um caminho de descobrimentos e revelações, que ela jamais imaginara. A casa para estas duas personagens representa então, a um só tempo, a falsa segurança de um mundo artificial.

Para a própria Mansfield, que volta à casa de sua infância e a recria, o objeto tem ainda outro significado. Em uma mistura de memória e imaginação, Mansfield vê na casa das famílias Burnell e Sheridan o seu próprio refúgio, e forma nos contos que revivem os

¹³¹ Agora a estrada principal já fora atravessada. A estradinha começava, enfumaçada e escura.

momentos mágicos de sua infância o que Bachelard definiu como “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (2003, p. 36).

Atribulada pelas constantes mudanças na Europa em busca da cura para a tuberculose e pelos longos períodos de instabilidade financeira, Mansfield jamais encontrou realmente um lar que reconhecesse como seu na Europa. O processo de construção imaginativa do refúgio imaginário inicia com o conto “Prelúdio” e tem continuidade com “Na baía” e “A casa de bonecas”, em que a casa tem função central. Neste último conto, a casa é de início incorporada subjetivamente pelas meninas, para então se tornar um refúgio, no qual irão sonhar e buscar a perfeição que não encontram em sua “casa natal”: “Sim, o que é mais real: a própria casa onde se dorme ou a casa para onde se vai, dormindo, fielmente sonhar?” (Bachelard, 2003, p. 36). É esta casa simbólica, onde se encerra o sentido mais absoluto de intimidade e para onde o sonhador se deixa levar, que Else e Kezia passam a habitar, para se entregar ao sonho.

Embora a não ficção de Mansfield ofereça subsídios para um estudo de sua visão de mundo e de seu processo de criação, não se pode afirmar que constitua uma teorização formal, pois não se encontra nela rigor ensaístico. Entretanto, em linguagem poética, que comenta sua própria obra e a de outros autores, Mansfield nos fornece chaves para a compreensão da arte literária como um todo e da sua criação literária em particular.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*But I tell you, my Lord fool, out of this nettle danger,
we pluck this flower, safety.*¹³²
(Shakespeare, *Henrique IV*, parte I)

A fala da peça *Henrique IV* de Shakespeare foi escolhida por John Middleton Murry para a inscrição na pedra tumular de Katherine Mansfield. Usada inicialmente por Mansfield para a capa da coletânea *Bliss and other stories*, acabou como subtítulo para o conto “This flower”, de 1920, história de uma jovem solteira grávida que opta pelo aborto. A dicotomia perigo-salvação, tema da história, parece ilustrativa do sofrimento da talentosa escritora frente aos reveses da vida: na época em que o escreve, Mansfield está assombrada pela tuberculose e tomada de culpa pelos pecados do passado, e descreve seus sentimentos em trecho de diário:

I've acted my sins, and then excused them or put them away with “it doesn't do to think about these things” or (more often) it was all experience. But it hasn't *all* been experience. There is waste — destruction, too.¹³³ (In: Boddy, 1988, p. 34)

A citação de Shakespeare, encontrada também no caderno de rascunhos de Mansfield, representa um desabafo diante das suas experiências pessoais traumáticas que, curiosamente, são a origem de suas melhores histórias. Fica claro que a válvula de escape de Mansfield é a literatura, pois no conto, uma história contada de um modo diferente, por lidar com um tipo diferente de verdade¹³⁴ (In: Alpers, 1982, p. 239) segundo a definição da própria

¹³² “Mas eu lhe digo, meu tolo senhor, dessa urtiga, o perigo, colhemos esta flor, a salvação.” (A tradução do epitáfio encontra-se em Mansfield, 1996, p. 277)

¹³³ Eu cometi meus pecados e os desculpei, ou os esqueci com “não vale a pena pensar sobre estas coisas” ou (mais frequentemente) foi tudo experiência. Mas nem *tudo* foi experiência. Há perdas — destruição também.

¹³⁴ “The modern short story was not just a story told in a different way, but a different *kind* of story, dealing in a different kind of truth.”

autora, Mansfield encontra o espaço ideal para viabilizar o sentimento de inevitabilidade que existe em toda grande obra de arte ¹³⁵ (Mansfield, 1951, p. 459).

A sensibilidade da autora, associada a um espírito aventureiro e liberal, é vista em cada linha de sua obra, seja ela íntima, crítica ou ficcional. A leitura de textos confessionais em que transborda sua alma lírica coloca em nova perspectiva seu comportamento liberal inusitado para a época, e a profundidade de seus textos filosóficos põe em relevo a seriedade de um trabalho que não chegou a amadurecer em plenitude.

A análise de seus contos e a pesquisa feita confirmam para nós a habilidade técnica e estilística de uma artista que cria pequenas obras primas. Chegamos à conclusão, através desse exame, que o romance não é a província de Katherine Mansfield, cujo talento se afirma melhor na peça curta. Ligada à sua nostalgia pela terra natal, que comentários críticos e a própria literatura confessional indicam coincidir com a perda traumática do irmão caçula, está a constatação de que seu amor pela Nova Zelândia necessitava de um veículo mais amplo para sua expressão. Daí atribuímos ao conjunto dos contos selecionados para o *corpus* da pesquisa, narrativa a um tempo sutil e liberada, lírica e cáustica, o caráter de romance.

Neste romance de protagonistas femininas, que a própria Mansfield reconhecia ser formado por mais de um conto — “Acabo de terminar meu novo livro. (...) O título é *At the bay*. Este é o nome de uma história muito longa que está nele — uma continuação de *Prelude*” (1996, p. 232) — distinguimos o esboço de um romance de iniciação, que leva a protagonista da infância à adolescência, numa escala crescente de maturidade, em que se alinham experiências cruciais concretizadas por Mansfield em imagens metafóricas.

Os contos selecionados oferecem, segundo este estudo, um retrato da terra e da gente que estão “nos ossos” da artista. Na obra discursiva de Katherine Mansfield encontramos subsídios para conhecer mais a fundo o mecanismo de sua criação literária e a própria estrutura deste trabalho, para caracterizar o romance sobre a Nova Zelândia.

Como passo inicial, examinamos Katherine Mansfield como pessoa, a “autora de carne e osso”, levantando dados biográficos relevantes que esclarecem a íntima relação vida-obra atribuída à autora. Verificamos como a infância alegre, a mudança para a Europa, os traumas sentimentais e a morte do irmão mais novo atingiram o âmago da veia criativa da autora, que se inspirou nas próprias experiências para escrever sua obra.

Procuramos explicar esta relação analisando a literatura crítica de Mansfield, que fornece alguns parâmetros de narrativa literária, o que é expresso claramente no título desta

¹³⁵ “feeling of inevitability that there is in a great work of art.”

dissertação: *A literatura crítica e confessional de Katherine Mansfield na gênese do romance da Nova Zelândia*. O exame de trechos de resenhas, cartas e diário revela uma preocupação profunda da autora com a tessitura da narrativa, em comentários sobre seus próprios textos e os de outros autores.

A idéia de um “romance” da Nova Zelândia procura demonstrar a criação de uma narrativa seqüencial que põe em relevo o desenvolvimento espiritual da menina que desabrocha na adolescente. “Paixão e nostalgia” examina os ciclos da infância e da adolescência, enfatizando as imagens que representam sentimentos das protagonistas. Em “Desejo e conflito: a relação metrópole-colônia”, foi possível verificar que Mansfield não observa seu país somente com olhar nostálgico, mas tem consciência de suas disparidades sociais e do caráter patriarcal repressivo de sua organização familiar.

“A esposa virtuosa” tem seu lado artístico insatisfeito, e a personagem feminina adulta é muitas vezes uma mulher em conflito com as regras de uma sociedade desigual, com resquícios vitorianos.

Vistas separadamente, a obra não ficcional e a ficção de Mansfield são importantes em si mesmas. Em conjunto, revelam o modo de Mansfield pensar a arte e sua forma de execução: enquanto seus contos surpreendem os leitores pelas imagens que facilmente se registram na memória, suas resenhas, diário e cartas encantam pela naturalidade com que a autora se expressa a respeito dos métodos de desenvolvê-las.

Contudo, entre todos os pontos abordados pela autora, o destaque está na construção de personagens, tomados por elemento central em toda boa obra literária, e que depende da articulação perfeita dos outros elementos da narrativa, em tramas em que “there mustn’t be one single word out of place, or one word that could be taken out”¹³⁶ (In: Hanson, 1987, p. 114).

A literatura de Mansfield não tem apenas um objetivo estético ou didático, mas o de proporcionar ao leitor uma experiência real e reveladora da verdade, uma vez que “the expectations awakened in the reader being rather those of life itself than those of a ‘story’”¹³⁷ (Alpers, 1982, p. 189). Por esta razão nos contos de Katherine Mansfield o leitor encontra uma porção farta da vida e personagens profundos, que vêem a existência com olhos atentos e com a inteligência e sensibilidade do gênio.

¹³⁶ Não pode haver nenhuma palavra fora do lugar, ou que possa ser descartada.

¹³⁷ As expectativas causadas no leitor estão ligadas à vida, mais do que a uma “história”.

REFERÊNCIAS

- ALLOT, Miriam. *Novelists on the novel*. London: Routledge & Kegan Paul. 1975.
- ALOE. *Dictionary of symbols and imagery*. VRIES, Ad de. Netherlands: Elsevier Science Publishers. 1984.
- ALPERS, Antony. *The life of Katherine Mansfield*. USA: Penguin Books. 1982.
- BACHELARD, Gaston. Ensaio sobre a imaginação do movimento. *O Ar e Os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes. 2001. 2 ed.
- _____. A casa natal e a casa onírica. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes. 2001.
- _____. *O Direito de Sonhar*. São Paulo: Difel. 1985
- _____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril Cultural. 1974. (Os Pensadores, v.38)
- BÍBLIA. Português. *Bíblia de estudo de Genebra*. São Paulo: Cultura Cristã. 1999.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura. Estratégias de leitura*. Maringá: Editora da Universidade Federal de Maringá. 2000.
- BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press. 1961.
- _____. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia. 1980.
- _____. Resurrection of the Implied Author: Why bother? In: Ed. PHELAN, James, RABINOWITZ, Peter J. *A companion to narrative theory*. Oxford: Blackwell Publishing. 2005.
- BODDY, Gillian. *Katherine Mansfield: The woman and the writer*. Australia: Penguin Books. 1988.

CAMARGO, Mônica Hermini de. *Versões do feminino. Virginia Woolf e a estética feminista*. São Paulo, 2001. (Dissertação de Mestrado em língua inglesa e literaturas inglesa e norte-americana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

CHADWICK, Charles. *O simbolismo*. Lisboa: Lysia Editores e Livreiros S.A.R.L. 1971.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Moraes. 1984.

CORONEOS, Con. Flies and violets in Katherine Mansfield. In: Ed. TATE, Trudi e RAITT, Suzanne. *Women's fiction and the Great War*. Oxford: Clarendon Press. P. 197-218. Disponível em <www.uestia.com> Acesso em: 13 jul. 2006.

CORTAZAR, Julio. *Some aspects of the short story*. In: The Review of Contemporary Fiction. 1999.

ELIOT, T.S. Hamlet and his problems. In: _____. *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*. London: Methuen and Co Ltd. 1972. p. 95-103.

GORDIMER, Nadine. The flash of fireflies. In: MAY, Charles. *Short story theory*. USA: Ohio Press. 1976. p. 179 - 181.

GREAT Writers. *Oscar Wilde*. An illustred anthology. New York: Crescent Books. 1994.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Imprensa nacional – Casa da Molda. Temas Portugueses. p.17-43. s/d

HAMPL, Patrícia. Relics of Saint Katherine. *American scholar*, v. 70. n. 3, 2001. p.134. Disponível em: <www.uestia.com> Acesso em 06 jul. 2006.

HANSON, Clare. *The critical writings of Katherine Mansfield*. New York: St. Martin Press. 1987.

HAWTHORN, Jeremy. *Studying the novel – an introduction*. Great Britain: Edward Arnold. 1986

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil. 1976.

IMAGERY. Dictionary of literary terms. CUDDON, J. A. Penguin Books: 1975. USA

IMBERT, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Editorial Ariel S.A.: Barcelona. 1991.

LABIRINTO. In: CHEVALIER, Jean e BRANT, Alain Gheer. *Dicionário de Símbolos*. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1989.

LEWIS, Peter. Who Made Virginia Woolf Afraid?. *The daily mail*, September 14, 1996, p. 22. Disponível em <www.uestia.com> Acesso em 06 jul. 2006.

LIMA, M. C. Q. de. *Epifania em Katherine Mansfield: imagens essenciais no espaço/tempo poético*. Curitiba. 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

MANSFIELD, Katherine. *Aula de canto e outros contos*. Rio de Janeiro: Revan. 1999.

_____. *Bliss and other stories*. Penguin Modern Classics. 1967.

_____. *Contos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify. 2005.

_____. *Diário e cartas*. Trad. J. Cupertino. Rio de Janeiro: Revan. 1996. Original inglês. 1996.

_____. *Felicidade*. Trad. E. Veríssimo. UFP. Ed. Nova Fronteira. RJ: Jacarepaguá. Original inglês. 1991.

_____. *In a German pension*. New York: Bantam Books. 1991.

_____. *Letters to John Middleton Murry —1913-1922*. Ed. John Middleton Murry. New York. Alfred A. Knopf. 1951.

_____. *New Zealand stories*. Selected by Vincent O'Sullivan. Oxford: Oxford University Press. 1998.

_____. *Novels and novelists*. Ed. J. Middleton Murry. London: Constable e Co. Ltd. 1930.

_____. *Stories*. Ed. J. Middleton Murry. Cleveland and New York: The World Publishing Company. 1946.

_____. *The journal of Katherine Mansfield*. 'Definitive Edition' Ed. John Middleton Murry. London: Constable, 1954.

_____. *The letters of Katherine Mansfield*. Ed. John Middleton Murry. London: Constable, 1934.

_____. *The scrapbook of Katherine Mansfield*. Ed. John Middleton Murry. London: Constable, 1937. Disponível em: <www.questia.com> Acesso em: 06 jul. 2006.

MANTZ, Ruth Elvish and MURRY, John Middleton. *The life of Katherine Mansfield*. London: London Constable and Co Ltd. 1933. Disponível em: <www.questia.com> Acesso em: 14 ago. 2006.

MEYERS, Jeffrey. The quest for Katherine Mansfield. *World and I*, v. 15. n. 1, 2000. p. 312. Disponível em: <www.questia.com> Acesso em: 06 jul. 2006.

MOISÉS, Massaud. Análise do texto em prosa. In: _____. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix. 1981. p. 84 – 168.

_____. Dicionário de Termos Literários. São Paulo: Cultrix. 1974.

MORAES, Ligia Chappini. *O foco narrativo*. 4ª Ed. São Paulo: Ática. 1985

MARCUS, Mordecai. What is an initiation story? In: MAY, Charles. *Short Story Theory*. USA: Ohio Press. 1976. p. 189 – 201.

MORROW, Patrick D. *Katherine Mansfield's fiction*. Wellington: Bowling Green State University Popular Press. 1993. Disponível em: <www.questia.com> Acesso em: 06 jul. 2006.

NASCIMENTO, Esdras. Introdução. *Diário e cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan. 1996.

NEAMAN, Judith S. "Allusion, Image and Associative Pattern: The answers in Mansfield's Bliss." *Twentieth century literature*. Newberry, South California, v. 32, n. 2, p. 242 – 254. 1986.

OBJECTIVE CORRELATIVE. In: SHIPLEY, Joseph T. *Dictionary of world literary terms*. London: George Allen and Unwin Ltd. p. 221

O'CONNOR, Frank. The Lonely Voice. In: MAY, Charles. *Short story theory*. USA: Ohio Press. 1976. p. 83 – 93.

O'SULLIVAN, Vincent. Introdução. In: *New Zeland Stories*. Oxford: Oxford University Press. 1998.

PARKIN-GOUNELAS, Ruth. Katherine Mansfield's Piece of Pink Wool: feminine signification in "The luftbad". *Twentieth century literature*, Newberry, South California, v. 27, n. 4, p. 495-507, fall 1990.

PILDITCH, Jan (Ed). *The critical response to Katherine Mansfield*. London: Greenwood Press Westport. 1996. Disponível em: <www.questia.com> Acesso em: 22 out. 2006.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. 1845. Trad. Diego Raphael Disponível em <paginas.terra.com.br/arte/PopBox/filosofia.htm>. Acesso em 18 de março de 2007.

PÓLVORA, Hélio. Tche. *Revista USP*, v. 30. jun-ago 1996.

SYMBOL. *NTC's dictionary of literary terms*. MORNER, Kathleen, RAUSCH, Ralph. NTC Publishing Group: Illinois, USA. 1991.

SYMBOL AND SYMBOLISM. *Dictionary of literary terms*. CUDDON, J. A. Penguin Books: 1975. USA

SAGE, Lorna. *The Cambridge guide to women's writing in fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. 1999. p. 69, 418, 438, 439.

SMITH, Cristiane Busato. *Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra Vitoriana: um estudo interdisciplinar*. Curitiba. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

TUTLER, Graeme. Mansfield's *The Voyage*. *The explicator*, v. 50, n.1, 1991, p. 45. Disponível em <www.questia.com> Acesso em: 06 jul. 2006.

WOOLF, Virginia. *O momento total*. Org. Luísa Maria Flora. Lisboa: Ulmeiro Universidade. 1985.

_____. *The diary of Virginia Woolf*. Ed. Anne Olivier Bell. Int. Quentin Bell. vol. 1, p. 150-167, 178 – 179, 264-267. vol. 2, p. 42-49, 170-171, 226-237, 316-319, vol. 3, p. 187, 217-218. Orlando: A Harvest Book. 1981.

WRIGHT, Celeste Turner. Katherine Mansfield's father image. In: *The image of the work. Essays in criticism*. LEHMAN, B. H. and Others. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1955. p. 135-155. Disponível em <www.questia.com> Acesso em: 13 jul. 2006.

Sites frequentemente consultados

www.katherinemansfield.com

www.gurdjieff – bibliography.com

www.karorihistory.org.nz

www.nzedge.com

www.digital.library.upenn.edu/women

ANEXOS



Vera, Chaddie, Kathleen, Jeanne e Gwendollen



Casa da família Beauchamp na Tinakori Road n. 11, em Wellington



Casa da família Beauchamp na Tinakori Road n. 11, em Wellington. Detalhe da estrada.



Granny Dyer com Gwendollen



Família Beauchamp, 1903

Em pé: Katherine Mansfield, Harold Beauchamp, W. Crow, B. J. Dyer, Vera.
À frente: Chaddie, Annie Beauchamp, Leslie, Captain Fishwick, Jeanne, Belle Dyer



Mansfield com John Middleton Murry em 1913



Vera, Chaddie, Katherine e Leslie



Lápide de Mansfield no Gurdjieff Institute, em Fontainebleau, França



Katherine Mansfield

Coletâneas publicadas sob a autoria de Katherine Mansfield

In a German pension (1911)

1. "Germans at meat" - 1911
2. "The Baron" - 1911
3. "The sister of the Baroness" - 1911
4. "Frau Fischer" - 1911
5. "Frau Brechenmacher attends a wedding" - 1911
6. "The modern soul" - 1911
7. "At Lehmann's" - 1911
8. "The Luft bad" - 1911
9. "A birthday" - 1911
10. "The child-who-was-tired" - 1911
11. "The advanced lady" - 1911
12. "The swing of the pendulum" - 1911
13. "A blaze" - 1911

Bliss and other stories (1920)

1. "Prelude" - 1917
2. "Je ne parle pas français" - 1917
3. "Bliss" - 1920
4. "The wind blows" - 1915
5. "Psychology" - 1920
6. "Pictures" - 1917
7. "The man without a temperament"
8. "Mr. Reginald Peacock's Day" - 1920
9. "Sun and Moon" - 1920
10. "Feuille d'Album" - 1917
11. "A dill pickle" - 1917
12. "The little governess" - 1915
13. "Revelations"
14. "The escape"

The garden party and other stories (1922)

1. "At the bay" - 1922
2. "The garden party" - 1922
3. "The daughters of the late colonel" - 1921
4. "Mr. and Mrs. Dove" - 1921
5. "The young girl" - 1920
6. "Life of Ma Parker" - 1921
7. "Marriage a la mode" - 1921
8. "The voyage" - 1921
9. "Miss Brill" - 1920
10. "Her first ball" - 1921
11. "The singing lesson"
12. "The stranger" - 1921
13. "Bank holiday" - 1922
14. "An ideal family" - 1921
15. "The lady's maid" - 1920

The dove's nest and other stories (1923)

1. "The doll's house"
2. "Honeymoon"
3. "A cup of tea"
4. "Taking the veil"
5. "The fly"
6. "The canary"
7. "A married man's story"
8. "The dove's nest"
9. "Six years after"
10. "Daphne"
11. "Father and the girls"
12. "All serene!"
13. "A bad idea"
14. "A man and his dog"
15. "Such a sweet old lady"
16. "Honesty"
17. "Susannah"
18. "Second violin"
19. "Mr. and Mrs. Williams"
20. "Weak heart"
21. "Widowed"

Something childish but very natural and other stories (1924)

1. "The tiredness of Rosabel"
2. "How Pearl Button was kidnapped" - 1912
3. "The journey to Bruges"
4. "A truthful adventure"
5. "New dresses"
6. "The woman at the store" - 1912
7. "Ole Underwood" - 1912
8. "The little girl" - 1912
9. "Millie" - 1913
10. "Pension Séguin"
11. "Violet"
12. "Bains Turcs"
13. "Something childish but very natural" - 1914
14. "An indiscreet journey" - 1920
15. "Spring Pictures"
16. "Late at night"
17. "Two tupenny ones, please"
18. "The black cap"
19. "A suburban fairy tale"
20. "Carnation"
21. "See-saw"
22. "This flower"
23. "The wrong house"
24. "Sixpence"
25. "Poison"