

DO expatriamento ao exílio: retratos de Londres na ficção de Katherine Mansfield¹

Fátima Vieira
Universidade do Porto

RESUMO:

Quando vivia na Nova Zelândia, Katherine Mansfield costumava pensar em Londres como uma cidade repleta de promessas e de verdadeiro estímulo intelectual. Mas quando para lá foi viver, após um breve período de deslumbramento, a cidade começou a parecer-lhe árida, estéril. O presente artigo analisa os contos que Mansfield escreveu sobre mulheres que foram literalmente esmagadas pela cidade, pelas suas exigências e pelos seus desejos.

ABSTRACT:

While living in New Zealand, Katherine Mansfield used to think of London as a city full of promises and real intellectual challenge. But when she got there, after a short period of fascination, the city began to seem barren, sterile. This article examines the short stories she wrote about women who were literally crushed by the city, by its demands and desires.

PALAVRAS-CHAVE:

exílio, criatividade,
ficção curta

>>

KEYWORDS:

exile, creativity, short
fiction

Surely after my terrible sorrow, London seems to lose all her reality. I had thought of her as a gigantic mother in whose womb were bred all the great ones of the earth – and then – suddenly – she was barren, sterile. (apud. Kaplan 1984: 171)

116>117

A ideia que Katherine Mansfield veicula neste passo de uma história incompleta (e marcadamente autobiográfica, como de resto é a quase totalidade da ficção mansfieldiana) de 1909, é a de um desapontamento surpreendente se tivermos em conta a sua ficção anterior e particularmente as entradas do seu *Diário*, pontuadas por uma ânsia desenfreada de viver na capital do Império. Londres surge, de facto, na primeira fase da ficção de Mansfield, como a cidade viva de promessas de triunfo, a Terra Prometida para os que, como a escritora, haviam nascido na Nova Zelândia, um país de pioneiros onde não vin-gavam os valores globais de fronteira mas o espírito de reve-rência e de imitação da capital inglesa.²

Quando Mansfield nascera, em 1888, a Nova Zelândia era um país recentemente colonizado (havia sido oficialmente decla-rado colónia britânica 48 anos antes), sem tradições culturais de relevo, tendo apenas como contrapartida a oferecer aos colonos a promessa de sucesso económico e social. À falta de um conjunto de referentes próprios, a Inglaterra era vista como a verdadeira “homeland”;³ e Wellington, apesar dos esforços do poder local e dos seus habitantes para a afirmarem como a nova Londres do Continente Australiano, afigurava-se aos que já conheciam a capital britânica como sendo demasiado burguesa e provinciana, uma cidade que abafava qualquer aspirante a artista.

Mansfield havia já estado em Londres, onde estudara três anos no Queen’s College, um estabelecimento de ensino revo-lucionário para a altura, com um curriculum invulgarmente fle-xível e regras permissivas,⁴ onde, pela mão do professor de Alemão Walter Rippman, fora iniciada no mundo dos escritores

modernos, simbolistas, decadentistas e reformadores sociais: Bernard Shaw, Maeterlink, Ibsen, Tolstoy, Arthur Symons e Oscar Wilde. Em breve Wilde se tornou o seu mentor literário e espiritual,⁵ e Mansfield adoptou o seu lema: a arte e a vida são inseparáveis; a vida deve estar a abarrotar de experiências para alimentar a arte, e o artista tem de ser livre tanto para receber essas experiências como para as registar” (Gurr 1981: 20). Assim se compreende o desespero de Mansfield quando é forçada a regressar à Nova Zelândia,⁶ depois de terminados os estudos no Queen’s College. Londres, a sociedade burguesa, industrial e financeira, cosmopolita e alicerçada na livre iniciativa, afirmava-se então como o único destino possível no horizonte de Katherine Mansfield.⁷ Note-se que foi precisamente essa metáfora de vigor que fascinou escritores contemporâneos de Mansfield, como T. S. Eliot, Ezra Pound e James Joyce. Pela sua grande dimensão, Londres afigurava-se aos artistas do início do século XX como uma “Gesellschaft”, o único local onde eles poderiam criar em liberdade, por oposição à “Gemeinschaft”, a comunidade pequena e fechada onde haviam nascido e sido criados.⁸ Tal como Mansfield, os artistas do dealbar do século XX rumaram em direcção a Londres em busca de uma tradição cultural onde se pudessem inscrever, mesmo que fosse para subsequentemente a contestarem.⁹

Quando finalmente partiu para Londres, em 1908, Mansfield fê-lo não como uma exilada, mas como uma expatriada, disposta a adoptar a herança cultural do Velho Continente.¹⁰ Contudo, chegada a Londres, Mansfield viria a experimentar sérios problemas de integração cultural. Mal recebida pelo grupo de Bloomsbury,¹¹ que não via com bons olhos os jovens imigrantes com projectos de triunfo na cidade, a escritora viu-se obrigada a juntar-se a outros exilados (ou expatriados) com pretensões literárias: Beatrice Hastings, Beatrice Campbell, Koteliansky, Frieda Lawrence e Anne Estelle Rice.¹² A unir esse *underworld* (como cruelmente os designava Virginia Woolf), presidiam a insegurança e a desinserção social. O facto de Katherine Mansfield se ter

>>

associado a John Middleton Murry – num primeiro momento através dos seus projectos literários e mais tarde através do casamento – veio agravar ainda mais a sua sensação de alienação da comunidade literária. É que Murry, o “presidente” do *underworld* – como se lhe refere Clare Hanson (Hanson 1987: 25) – era, por razões sociais, rejeitado pela aristocracia literária londrina. Gradualmente, Mansfield começou a sentir-se, como refere Ian Gordon, “uma forasteira, uma alienada, uma verdadeira exilada” (Gurr 1974: XIII).

Ao sentimento de desinserção juntou-se um conjunto de experiências desastrosas nos seus primeiros quatro anos de estada em Londres: um casamento que durou apenas um dia, relacionamentos amorosos fortuitos e infrutíferos, pobreza, gravidez e aborto.¹³ Pouco tempo depois da sua chegada a Londres, Katherine Mansfield era já não uma *expatriada* mas uma *exilada*; e a Nova Zelândia impunha-se-lhe agora como o único espaço onde ela poderia ser feliz. O expatriamento anteriormente tão desejado por Mansfield, que a levava numa viagem real da Nova Zelândia para Londres, impelia-a agora para uma viagem mental em direcção à terra onde nascera, tornada fisicamente inacessível pela tuberculose que tão violentamente a minava.¹⁴

Devido à doença de que padecia – e que era do conhecimento geral – a imagem pública de Mansfield, ainda em vida, era a de uma mártir atormentada pelo exílio; e o patético esforço de sobrevivência na comunidade francesa dirigida pelo místico Gurdjieff¹⁵ contribuiu sobremaneira para a mitificação da figura da escritora.¹⁶ Após a sua morte, os contornos desta imagem pública foram definidos de forma precisa pelo seu marido, Middleton Murry. Tanto nas biografias que publicou como nos ensaios literários que escreveu sobre a ficção da sua mulher, Murry insistiu em oferecer dela a imagem de uma criatura etérea, de certa forma purificada pela dor.¹⁷ E Murry, como de resto quase todos os biógrafos de Mansfield, não deixou de identificar o falecimento do irmão de Mansfield, em França, em 1915, durante manobras militares, como o elemento crucial para que a

ficção de Mansfield adquirisse definitivamente uma feição nostálgica e um tom elegíaco pela Nova Zelândia e pela sua família.¹⁸

A morte de Chummie, como a escritora carinhosamente chamava ao irmão, terá sem dúvida sido um factor explicativo do seu olhar nostálgico quase obsessivo pela sua terra natal, mas não terá sido o único e deverá, na minha opinião, ser devidamente contextualizado no âmbito da influência da I Grande Guerra na ficção coeva e, particularmente, na de Katherine Mansfield. Na verdade, é observável na ficção de Mansfield a mesma recção que Elaine Showalter descreve em relação a escritoras do dealbar do século XX, um movimento de retraimento, de recolha e refúgio num mundo interior face a um mundo violento e corrupto cujas regras as escritoras não compreendem e não conseguem por isso tolerar (Showalter 1985). No caso de Mansfield, a reacção à guerra terá consistido num refúgio num espaço mental que ela reconstruiu a partir das suas recordações, um "undiscovered country", como tantas vezes o designou. A guerra, com todas a suas implicações – incluindo a morte do irmão – é sem dúvida a responsável pelo surgimento recorrente, na ficção de Katherine Mansfield, do tema da morte, explicitamente tratado naquela que é considerada como a melhor das histórias neozelandesas, "At the Bay" (1921), onde a pequena Kezia é iniciada nos rituais da vida, na descoberta da imensidão do mar e dos segredos da natureza, deparando-se com a ideia de morte, etapa obrigatória que ela tem a ilusão de poder evitar através do poder da linguagem:

"Does everybody have to die?" asked Kezia.

"Everybody!"

"Me?"

(...)

"Promise me! Say never!"

("At the Bay": 226-7)

O tema do exílio, agora involuntário, vê-se reflectido de forma clara nas histórias neozelandesas onde Mansfield evoca

>>

ambientes e paisagens que de momento lhe são dolorosamente inacessíveis. Mas também nas histórias sobre Londres, a cidade outrora viva de promessas, é esse tema bem visível, con-substanciando-se essencialmente em duas atitudes distintas: por um lado, em contos sobre o meio artístico londrino, e por outro lado em histórias que têm como protagonistas mulheres que a sociedade tratou de isolar e alienar. São esses dois aspectos que me proponho aqui considerar brevemente.

* * *

120 > 121

A denúncia do pseudo-intelectualismo da aristocracia literária londrina é óbvia em várias entradas do *Diário* de Mansfield, bem como nas suas *Cartas* (que em muito contribuíram para a construção do mito-Mansfield) e ainda no seu trabalho de crítica literária.¹⁹ Mansfield mostrou-se aliás várias vezes incomodada com as posturas intelectuais assumidas pelo próprio Middleton Murry nos seus escritos, sobretudo porque, como ela explicou numa carta que lhe enviou em 8 de Dezembro de 1919, tais atitudes não poderiam nunca conduzir à apreensão da verdade das coisas.²⁰ E em “Virginia Journal”, uma coluna que a escritora neozelandesa assinava para a revista *Rhythm*, Mansfield não perdeu nunca a oportunidade de criticar as poses intelectuais assumidas pela generalidade da aristocracia literária londrina. Num texto que fez publicar em Janeiro de 1913,²¹ Mansfield mostrou-se especialmente crítica, por um lado, da tradicional veneração pelos escritores londrinos em voga – “My dear Isabel, you can imagine how edified I felt to be listening to such *Pearls of Wisdom* (CWKM: 150) – e, por outro lado, do recurso à citação de frases pomposas: “‘What is the use of saying Anything, when Everything hath been said to such perfection’ *Habil, habbilim, hakkol habil!*” quoth Mr. Bloom (I had the words written for me by him that I might astonish my Friends with my Hebraic Learning)” (CWKM: 151).

A vacuidade do discurso artístico e da crítica literária, bem como o espírito experimentalista (demasiado ousado, para o gosto de Mansfield) que estavam na moda, foram também objecto de paródia no trabalho criativo da escritora. Em "Bliss" (1918), a posição irónica de Mansfield é bem clara, na cena em que os intelectuais convidados de Bertha falam sobre poesia:

"I wonder if you have seen Bilk's *new* poem called 'table d'Hôte', said Eddie softly. 'It's so wonderful. In the last Anthology. Have you got a copy? I'd so like to *show* it to you. It begins with an *incredibly* beautiful line: 'Why Must it Always be Tomato Soup?'"

>>

"Here it is, said Eddie. 'Why Must it Always be Tomato Soup?'. It's so *deeply* true, don't you feel? Tomato soup is so *dreadfully* eternal.'" ("Bliss": 105)²²

Em "Marriage à la Mode", a diatribe de Mansfield ao parasitismo de certos intelectuais que se afirmam artistas, mas que na verdade nada produzem, é por demais evidente. No conto, a crítica surge consubstanciada nas "poses" intelectuais assumidas por Dennis, a personagem que afirma ser pintor, mas que nada pinta, limitando-se a atribuir títulos às cenas que visualiza:

"'I've found the sardines', said Moira, and she ran into the hall, holding a box high in the air."

"'A Lady with a box of sardines', said Dennis gravely". ("Marriage à la Mode": 317)

No fundo, dos textos de Mansfield emana a denúncia a toda a sociedade intelectual londrina, desde o mercado livreiro que se viu dominado pela ânsia de lucro – preferindo os romances-de-cordel à literatura séria – aos críticos, que estabelecem juízos de valor pouco ponderados, mais decorrentes do gosto e interesse pessoais do que de uma apreciação séria da arte.²³ Terá sido o problema da probidade da própria arte que

terá obcecado Mansfield, como ela mesma revelou, num momento de desalento, numa carta dirigida a Kotelianski:

When you think that the english [sic] literary world is given up to sniggerers, dishonesty, sneering *dull, dull*, giggling at Victorians in side-whiskers and here is the treasure — at the wharf only not unloaded... I feel that Art is like a sick person, left all alone in a house where they are having a jazz party downstairs and we have at least something of what that sick person needs to be well again. Can't we thieve up the back staircase and take it? (CWKM: 15).

122>123

O tesouro a que se referia Katherine Mansfield era a literatura russa em geral e, mais especificamente as cartas de Chekhov que na altura Mansfield estava a traduzir, em colaboração com Kotelianski. Importará então notar a vontade que Mansfield manifestava no sentido de agir para tornar o panorama literário menos negro, bem como a forma como ela atribuía à arte — séria — de Chekhov um papel intervencionista.

* * *

De Londres, a cidade que não cumpriu as promessas de felicidade que Mansfield lhe adivinhara, terão então surgido imagens negativas: em vez de metáfora de vigor, a cidade foi-se tornando símbolo de isolamento. E é esse talvez um dos aspectos mais modernistas da obra de Mansfield: tal como na obra de escritores seus contemporâneos, na ficção da escritora neozelandesa a cidade deixou de ser apenas um lugar para se tornar uma metáfora: de isolamento, de solidão e de impossibilidade de comunicação. O sentimento de desinserção que Mansfield experimentara aquando da sua estada em Londres levou-a a encarar a cidade de forma desfavorável: não era já de Londres que ela falava, mas da cidade e das estruturas que condenam os seus habitantes ao ostracismo.

Importará, contudo, lembrar que as personagens urbanas da ficção mansfieldiana não correspondem, de forma alguma, ao retrato que Georg Lukács esboçou dos seres solitários que povoam a obra dos escritores modernistas.²⁴ A grande diferença que existe entre os seres apáticos que Lukács descreve e as personagens mansfieldianas residirá no facto de a solidão a que se encontram votados os primeiros dever ser encarada como a sua “condição humana” – eles são seres a-históricos, sem origens definidas nem objectivos a alcançar –, enquanto as personagens da ficção de Mansfield são solitárias por determinação social, tendo-se tornado a sua desinserção numa espécie do exílio experimentado pela própria escritora. Importa-se-á recordar também que em grande parte dos seus contos Mansfield lida com personagens femininas, pelo que a análise do isolamento destas deverá passar por uma consideração atenta das relações de subalternidade impostas por uma sociedade patriarcal.

>>

A cidade como metáfora de isolamento surge de forma clara em duas das melhores histórias de Katherine Mansfield: “Pictures” (1919) e “Life of Ma Parker” (1921). Na primeira, a protagonista é pressionada a levar uma vida inverosímil – feita de fantasias – já que a sociedade urbana não lhe permite uma integração plena; “Life of Ma Parker” foca também o tema do isolamento, mas a inflexão da história é de uma crítica social mais definida, bem à maneira dos contos de Chekhov, informados que eram por uma compaixão profunda pelas classes mais desfavorecidas.

Em qualquer das histórias em foco, a cidade não é um cenário, mas uma personagem – talvez mesmo a personagem principal, cruel na sua forma de empurrar as personagens femininas para as suas margens. A cidade é pois apresentada como um espaço com barreiras contra as quais as personagens constantemente se esbarram. Esse processo é particularmente visível em “Pictures”, nas portas que se fecham à protagonista quando ela procura trabalho para pagar a renda. Contudo, a nota de crueldade da história reside não tanto no facto de Ada

Moss não encontrar trabalho (que ela procura como atriz na indústria cinematográfica), mas na discrepância entre a imagem que ela tem de si e a forma como a sociedade a vê.

Tendo sido gradualmente votada ao ostracismo à medida que as suas pernas iam ganhando varizes e o seu corpo engrossava, Ada Moss foi-se enclausurando num mundo de fantasias, numa vivência esquizofrénica da qual sairá apenas no final da história. Nas suas deambulações pela cidade, a presença da protagonista ou é ignorada ou desprezada; estas suas deambulações constituem, nessa perspetiva, diferentes etapas de uma jornada de aprendizagem e de reconhecimento dos espaços onde lhe é permitido permanecer. No final do conto, a protagonista apercebe-se de que a cidade lhe reservou apenas um espaço onde ela é bem-vinda: um espaço de prostituição, no Café Madrid. Mas este não é um final que surpreenda o leitor, já que ele se vê confrontado, ao longo da história, com um conjunto de sinais premonitórios; é aliás nesse sentido que deve entender-se o cenário com que Ada Moss se depara quando sai para a rua:

With his strange, hawking cry and the jangle of the cans the milk-boy went his rounds. Outside Brittweiler's Swiss House he made a splash, and an old brown cat without a tail appeared from nowhere, and began greedily and silently drinking up the spill. It gave Miss Moss a queer feeling to watch — a sinking, as you might say. ("Pictures": 122)

Veja-se como o leite derramado surge aqui abertamente como paradigmático da própria vida de Ada Moss: ela é apenas uma "garrafa partida" (a analogia justifica-se pelo seu envelhecimento físico) cujo leite derramado (os seus préstimos sexuais) será aproveitado por um gato velho e sem cauda (os seus clientes, homens velhos e fisicamente decadentes, como ela). Con-vém realçar também a escolha criteriosa do verbo "to sink", que se reporta ao primeiro cliente de Ada Moss, na descrição do qual a narradora utiliza um léxico relativo a ambientes marítimos ("the little yacht", "Pictures": 128).

Como foi já referido, nas deambulações de Miss Moss pela cidade, a sua presença ou é ignorada ou é desprezada. Do primeiro caso é exemplo a cena passada no café onde ela pretende tomar o pequeno-almoço:

She stood in the middle of the floor but neither of them saw her.

'My boy came home last night', sang the waitress.

'Oh, I say – how topping for you!' gurgled the cashier.

Yes, wasn't it! Sang the waitress. 'He brought me a sweet little brooch. Look, it's got *Dieepe* written on it.'

(...)

'Oh, I say', gurgled the cashier, running back into her cage and nearly bumping into Miss Moss on the way. 'You are a *treat!*'. Then the man with the rolls came in again, swerving past her.

But the waitress went on doing her hair.

'Oh, she sang', we're not *open* yet.' She turned round and waved her comb at the cashier.' ("Pictures": 122-3)

>>

Este é um episódio importante para o desenvolvimento do conto, na medida em que o facto de o café estar fechado e de os empregados não se aperceberem da presença de Ada Moss anuncia já a indiferença com que ela será recebida no meio artístico. A cena serve também para realçar a solidão da protagonista que, ao contrário da criada do café, não tem quem a ame ou quem lhe dê presentes.

O desprezo pela presença de Ada Moss é também desde logo realçado pelas alusões ao seu físico, feitas quer pelo motorista de táxi – "Look out, Fattie; don't go to sleep!..." (123) –, quer pelas jovens que, como ela, procuram trabalho – e que poderão encontrá-lo mais facilmente pois, apesar de não possuírem a formação de nível superior de que Miss Moss se reclama ("I had a splendid education at the College of Music" [126]), são mais jovens e mais belas:

But the dark, mournful girl saw through her and a *gleam of spite* came into her heavy eyes.
'Oh, no good to you, my dear', said she. 'He wanted *someone young*, you know – a dark Spanish type – my style, but more figure, that was all.' ("Pictures": 125; *itálicos meus*)

Rejeitada por todas as companhias cinematográficas que visita, Ada Moss decide por fim entrar no Café de Madrid – e é aqui que o leitor se apercebe de que Ada Moss tem plena consciência da situação que vive: ela enclausurou-se num mundo fictício não porque para ele tenha caminhado inconscientemente, mas porque, tendo-se apercebido da sua inadequação aos requisitos do mundo real, o fez substituir por um outro que lhe fosse mais favorável. A prová-lo está o facto de o raciocínio que a conduz ao café mais não ser do que uma "desculpa moral" que a Ada Moss-real pretende dar à Ada Moss-idealizada:

Café de Madrid. 'I could just go in and sit there and have a coffee, that's all', thought Miss Moss. 'It's just a place for artists too. I might just have a stroke of luck... A dark handsome gentleman in a fur coat comes in with a friend, and sits at my table, perhaps. 'No, old chap, I've searched London for a contralto and I can't find a soul. You see, the music is difficult; have a look at it'. And Miss Moss heard herself saying: 'Excuse me, I happen to be a contralto, and I have sung that part many times...' ("Pictures": 127)

O desdobramento da personalidade de Ada Moss manifesta-se ainda mais abertamente quando ela entra no café: sendo abordada pelo seu futuro cliente, a protagonista da história sabe bem o que fazer, pedindo um brandy. Também a sua reacção às preferências sexuais do cliente – "I like 'em firm and well covered, said he. Miss Moss, to her surprise, gave a loud snigger" (128) – atesta a vivência esquizofrénica da qual se irá libertar doravante. Será uma mulher com os pés bem assentes na terra – embora tal implique uma existência mais dolorosa porque perenemente consciente do seu desajustamento social

— aquela que irá sair do café, atrás do cliente.

A frase com que o conto termina — “And she sailed after the little yacht out of the café” (128) — pelo vocabulário evocador da vivência marítima, remete para a nova vida em que Ada Moss “embarcou”; depois de se ter “afundado” (e interessa agora recordar o verbo “to sink” utilizado no episódio do leite derramado), o seu cliente surge-lhe como a única “bóia de salvação”.

Este é, como Ada Moss acabará por descobrir, um processo irreversível: a cidade contemplou-a com um passaporte com um visto que lhe dá acesso livre apenas a espaços de prostituição. “Pictures” é pois uma espécie de estudo sociológico, onde são apresentadas imagens menos conhecidas de Londres, mas nem por isso menos verdadeiras.

>>

“Life of Ma Parker” é uma história sobre a solidão e o isolamento em que vive uma senhora de idade que, para ganhar a vida, trabalha como mulher-a-dias. Ao contrário da protagonista de “Pictures”, Ma Parker teve uma vida agitada (como dizem os seus vizinhos, “a hard life” [“Life of...”: 303]), marcada pela perda prematura do marido e de sete filhos; os outros cinco emigraram ou abandonaram-na, simplesmente, e, após uma vida ao serviço dos outros, Ma Parker teve como recompensa única a companhia da sua filha Ethel (viúva) e do seu neto Lennie. Mas mesmo este, sofrendo dos pulmões, acabou por morrer.

A primeira parte da história desenrola-se em casa do “homem de letras” onde Ma Parker assegura a limpeza semanal. Aqui, uma vez mais, se vê como a cidade reserva espaços diferentes para diferentes pessoas. A diferença social que separa a velha senhora do homem de letras é, desde logo, marcada pela reprodução fiel do discurso de Ma Parker, que sabe apenas dizer que os seus dois rapazes “emigrimated” [*sic*]; a impropriedade da linguagem da protagonista remete pois, de imediato, para a inadequação social e económica que a transformaram num peão dispensável e irrelevante do complexo jogo social, invisível aos olhares de quem na rua passa.

O relato de um dia de limpeza em casa do homem de letras vai alternando com um desfiar de recordações que apenas sublinham a dureza da sua vida. O seu primeiro emprego como ajudante de cozinha é descrito em função dos espaços que lhe eram vedados: "She was never allowed out. She never went upstairs except for prayers morning and evening" (303). E mesmo depois de se ter casado com um padeiro, ficou sempre recolhida do olhar público, obrigada que estava a cuidar dos filhos, constantemente doentes: "If it wasn't the 'ospital it was the infirmary, you might say! (304).

A marginalidade a que se vê votada torna-a o alvo aparentemente legítimo das suspeitas de quem se encontra socialmente integrado: o homem de letras considera perfeitamente justificáveis as suas insinuações quanto ao desaparecimento de uma colher de cacau ("Very strange. I could have sworn I left a teaspoon of cocoa in the tin" ["Life of Ma Parker": 306]). O desprezo implícito neste passo pela vida de Ma Parker e a indiferença pelo seu sofrimento tornam-se ainda mais relevantes quando recordado o comentário do homem de letras ao receber a notícia da morte de Lennie: "I hope the funeral was a-a-success" (302). A referência ao funeral mais como um acontecimento social do que como o culminar de um momento doloroso explica a forma como o homem de letras encara a vida de Ma Parker: ela faz parte do povo que, com a sua capacidade inata para o sofrimento, acarinha as pequenas tragédias, tornando-as motivo de celebração social.

Mas o grande drama que, de momento, Ma Parker vive, é o de não poder transmitir ao mundo a sua dor. O homem de letras ouve-a apenas por simpatia – ou obrigação –, achando que já faz muito em lhe dar um emprego;²⁵ e, lá fora, a cidade não lhe oferece um espaço onde ela possa chorar, não apenas a morte de Lennie, mas a tragédia de toda uma vida que ela sempre soube calar. Na rua, as imagens com que se depara são de uma indiferença brutal:

It was cold in the street. There was a wind like ice. People went flitting by, very fast; the men walked like scissors; the women trod like cats. And nobody knew – nobody cared. Even if she brokedown, if at last, after all these years, she were to cry, she'd find herself in the lock-up as like a not. ("Life...": 308)

Invisível aos olhares dos homens que passam, apressados, e das mulheres, concentradas nos seus artifícios femininos, a tragédia que Ma Parker vive atinge o seu clímax: a sobrepor-se à perda do neto e à sua solidão, encontra-se a condenação, *ad eternum*, a um estoicismo até então voluntário, mas que agora lhe é imposto por uma sociedade urbana que não lhe reserva um local para chorar: "Ma Parker stood, looking up and down. The icy wind blew out her apron into a balloon. And now it began to rain. There was nowhere" ("Life...": 309).

"Life of Ma Parker" é, assim, mais uma história sobre os espaços que a cidade veda àqueles que a habitam – espaços psicológicos negados às tragédias dos considerados "mais pequenos".

* * *

Regra geral, nas histórias sobre a cidade, Katherine Mansfield fala de mulheres sós que vivem tragicamente enclausuradas num mundo fictício que elas próprias vão construindo à margem de uma sociedade que não lhes reserva um lugar ao sol. O meio urbano é assim responsabilizado pelo ostracismo a que se vêem votados os seus habitantes – veja-se como à cidade são atribuídas as culpas da própria prostituição a que tem de recorrer Ada Moss. Esta visão negativa da cidade que Katherine Mansfield transmite nos seus contos é, sem dúvida alguma, consequência do isolamento que a própria escritora experimentou em Londres. De certa forma, as personagens que cria, vivendo numa situação de exílio social nas margens da sociedade, espelham o exílio real, geográfico, da própria escritora

neozelandesa. O exílio conduziu pois Mansfield a um movimento de contracção e distensão: se, por um lado, nas histórias urbanas a cidade obriga as personagens ao isolamento, por outro lado nas histórias neozelandesas – de que não terei tempo para me ocupar aqui – assistimos a uma entrega às grandes paisagens pontuadas por aloés, onde as mulheres vão construindo círculos de cumplicidade que asseguram a sua sobrevivência emocional.²⁶ Em Mansfield é pois detetável o mesmo espírito de desalento face ao desmoronar dos valores culturais genuínos que caracterizou grande parte dos escritores que viveram a experiência do exílio voluntário em Londres no início do século XX. Como aqueles, Mansfield começou por ser uma expatriada entusiasta, mas acabou por prevalecer o sentimento de angústia que fez dela uma exilada em desespero. E esse desespero do exílio ajudou sem dúvida a compor a imagem mítica da escritora que amou tanto o seu país que sonhou até ao fim com o dia em que lá poderia voltar. <<

NOTAS

[1] A participação no colóquio “Deslocações Criativas” levou-me a repensar e reorganizar material que trabalhei na década de 90 (cf. Vieira 1991) sobre Katherine Mansfield, e que nunca foi publicado, explorando aqui os retratos claramente autobiográficos que a escritora neozelandesa nos ofereceu de uma cidade que não deixa espaço para as suas personagens femininas.

[2] Como explica Claire Tomalin, a Inglaterra funcionava como ponto de referência constante para a construção de uma Nova-Zelândia colonizada, inclusivamente a nível arquitectónico (cf. Tomalin 1987:8).

[3] Segundo Michel Dupuis, os neozelandeses utilizavam a expressão “at home” para se referirem à Inglaterra (Dupuis 1988: 18).

[4] O Queen’s College havia sido fundado por F. D. Maurice, que havia sido igualmente responsável pela fundação do Workingmen’s College. Sobre o assunto ver Tomalin 1987:20. >>

[5] De acordo com Sydney Janet Kaplan, Wilde foi a influência estilística principal de Mansfield entre 1906 e 1908, altura em que ela terá passado por várias experiências homossexuais (Kaplan 1981: 21-6).

[6] Numa carta que escreve à escritora sul-africana Sarah Gertrude Millin em 1922, Mansfield recorda o desespero que sentiu quando se viu obrigada a regressar à Nova Zelândia: “It seemed to me a small petty world... After a struggle I did get out of the nest finally and came to London, at eighteen, never to return, said my disgusted heart” (*apud* Boddy [ed.] 2003:11).

[7] Sobre a forma como Mansfield rejeitou Wellington e a estreiteza e juventude da cultura neozelandesa quando lá regressou em Dezembro de 1906, ver Berkman 1952: 24). Allan Bullock explica que Londres era, para os artistas da época, vista como uma metáfora de vigor (Bullock 1976: 60).

[8] Sobre o assunto, cf. Gurr 1981: 7.

[9] Como diz Antony Alpers, “The writer who would in Pound’s phrase ‘make it new’ needs a tradition to join him to past and future, and the act of emigration broke that precious chain.” (Alpers 1980: 44).

[10] Sobre o assunto, ver Gurr 198: 36.

[11] Mansfield foi particularmente mal recebida por Virginia Woolf. John Foot explica que Woolf admirava Katherine Mansfield enquanto escritora, mas detestava-a enquanto pessoa, considerando-a “vulgar” (Foot 1969: 38). O estudo de Jeffrey Meyers *Katherine Mansfield: The Darker Side* lança luz sobre a forma como a escritora neozelandesa desafiou as convenções e os princípios coevos de “respeitabilidade” (cf. Meyers 2002). Sobre a relação entre Mansfield e Woolf, tensa em termos pessoais, mas de mútua admiração no plano estético, ver Kaplan 1991: 145 e McLaughlin 1978: 369-382.

[12] Estes exilados eram oriundos respectivamente da África do Sul, Rússia, Alemanha e Estados Unidos da América.

[13] Acresce ainda a suspeita de uma relação homossexual com a amiga Ida Baker.

Segundo C. A. Hankin, a recusa desta relação terá estado na base da decisão da mãe de Mansfield de a deserdar (Hankin 1983: 58). Ida Baker escreveu um livro que publicou quase cinquenta anos após a morte de Mansfield, onde expôs a sua versão da amizade que manteve com Mansfield (cf. Baker 1985).

[14] Este sentimento de exílio terá levado Mansfield a idealizar o passado, como faz notar Vincent O'Sullivan: "Her hopes were located in a future that would seem very like the recovery of an idealized past" (O'Sullivan 1975: 1).

[15] Sobre a tentativa desesperada de Mansfield de se salvar vivendo segundo os preceitos de Gurdjieff, ver Alpers 1980, especialmente o capítulo XXI, "To Fontainebleau" (367-385).

[16] A este respeito, comenta C. K. Stead: "The idea that she was some kind of mystic in search for Truth through Love is very largely a fiction built on her last desperate efforts to stay alive, and sustained after her death by her husband's critical commentaries. There was nothing mystical about her that antibiotics would not have cured" (Stead 1977: 19).

[17] É esta a imagem que ainda hoje predomina quer em Inglaterra quer em França. Murry publicou duas biografias sobre Katherine Mansfield: uma em 1933, em co-autoria com R. Mantz – *La jeunesse de Katherine Mansfield* (Stock) e uma outra em 1941, *Katherine Mansfield et Moi* (Sorlot). O ensaio crítico mais conhecido de Murry sobre a obra de Mansfield data de 1929: *Katherine Mansfield and other literary portraits* (Peter Neville).

[18] A este propósito, comenta Jeffrey Meyers: "Leslie's horrible and ever ludicrous death had a profound effect on Katherine. She created a fanatical cult of her brother, longed to join him in death, felt that she had died, and developed mystical yearnings that finally led her to Gurdjieff (Meyers 1978: 120).

[19] O desgosto que Mansfield sentia pela fraca qualidade das obras que eram coevamente publicadas encontra-se de facto bem espelhado nos cerca de 150 artigos que assinou para as revistas *Rhythm* e *Athenaeum*, respectivamente entre Dezembro de 1911 e Abril de 1912 e entre Abril de 1919 e Dezembro de 1920.

[20] "This intellectual reasoning is never the whole truth. It's not the artist's truth – not creative. If man were an intellectual it would do, but man ISN'T" (*The Creative Writings of Katherine Mansfield* – doravante referido como *CWKM*: 36).

[21] Neste texto, Mansfield visava atacar muito diretamente A. R. Orage e Beatrice Hastings, editores da revista *New Age*.

[22] Todas as citações dos poemas de Mansfield foram retiradas de Mansfield 1987a.

[23] No trabalho de crítica literária de Mansfield, publicado nas revistas *Rhythm* e *Athenaeum*, é recorrente a ideia de que o escritor deve reflectir sobre as técnicas de escrita ao seu dispor e ainda sobre a função da arte no mundo moderno. Sobre a conceção idealista de Mansfield, bem ao jeito romântico, do papel do artista, ver o artigo da escritora "The Meaning of Rhythm" (*CWKM*: 21-2). A propósito da controvérsia sobre os traços modernistas da escrita de Mansfield, cf. Nathan 1988, esp. pp. 138-140 e Vieira 1991, esp. pp. 19-21. Para uma avaliação mais recente do que tem sido escrito a propósito deste tema, ver Wilson *et al.* 2011. Em *Katherine Mansfield*

and Literary Impressionism, Julian Van Gunsteren procede a uma análise muito interessante das afinidades da escritora neozelandesa com o movimento impressionista, nomeadamente nas suas cartas e diário (Gunsteren 1990). E em *Katherine Mansfield: European Connections*, Gerri Kimber recorda as influências que a escrita de Mansfield deixa transparecer da tradição literária francesa (Kimber 2008). Sobre o pós-impressionismo de Mansfield, ver também Smith 2000.

[24] Refiro-me às personagens quase eremíticas que, nas palavras de Lukács, parecem ter invadido a obra dos escritores do início do século XX: "Man, for these writers, is by nature solitary, associal, unable to enter into relationships with other human beings (...). Man, thus imagined, may establish contact with other individuals, but only in a superficial, accidental manner, only ontologically speaking, by retrospective reflexion. For *the others*, too, are basically solitary, beyond significant human relationship" (Lukács 1963: 20).

[25] Na verdade, o homem de letras explora a boa-vontade da mulher-a-dias, presenteando-a semanalmente com uma parca meia coroa em troca da limpeza de um apartamento que mais se assemelha a um balde do lixo – "a gigantic dustbin" ("Life of Ma Parker": 303).

>>

[26] "Prelude" e "At the Bay" constituem talvez os exemplos mais perfeitos desses círculos de cumplicidade onde a jovem Kezia, claramente um alter-ego de Mansfield, descobre as leis da vida e da morte.

BIBLIOGRAFIA ∨

Alpers, Anthony (1980), *The Life of Katherine Mansfield*, New York, The Viking Press.

Baker, Ida (1995), *Katherine Mansfield: The Memoirs of L.M.*, London, Virago.

Berkman, Sylvia (1952), *Katherine Mansfield: A Critical Study*, London, University Press.

Boddy, Gillian (ed.) (2003), *Katherine Mansfield: A "Do you remember" Life, Four Stories with an Illustrated Introduction*, Wellington, Victoria University Press.

Bullock, Allan (1976), "The Cult and Intellectual Climate of *Modernism*", *Modernism*, Bradbury, Malcom & James McFarlane (eds.), Harmondsworth, Penguin.

Dupuis, Michel (1985), *Katherine Mansfield: Qui Êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture.

Foot, John (1969), *The Edwardianism of Katherine Mansfield*, Wellington, New Zealand, Brentwood's Press.

Gunsteren, Julia Van (1990), *Katherine Mansfield and Literary Impressionism*, Amsterdam, Rodopi.

Hankin, C. A. (1983), *Katherine Mansfield and her Confessional Stories*, London, MacMillan.

Hanson, Claire (1987), *The Critical Writings of Katherine Mansfield*, London, MacMillan.

Kaplan, Sydney Janet (1984), "A Gigantic Mother: Katherine Mansfield's London", *Women Writers and the City*, ed. Squier, Susan M., Knoxville, Univ. Tennessee.

-- (1991), *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*, Ithaca, Cornell University Press.

Lukács, Georg (1963), "The Ideology of Modernism", *The Meaning of Contemporary Realism*, London, Merlin Press.

Kimber, Gerri (2008), *Katherine Mansfield: European Connections*, Bern, Peter Lang.

Mansfield, Katherine (1987), *The Collected Stories*, Harmondsworth, Penguin.

McLaughlin, Ann L. (1978), "The Same Job: The Shared Writing Aims of Katherine Mansfield and Virginia Woolf", *Modern Fiction Studies*, vol. 24, no. 3, Indiana, Autumn.

Meyers, Jeffrey (2002), *Katherine Mansfield: A Darker View*, New York, Cooper Square Pub.

Nathan, Rhoda B. (1988), *Katherine Mansfield*, New York, Continuum.

O'Sullivan, Vincent (1975), *Katherine Mansfield's New Zealand*, London, Frederick Muller.

>>

Showalter, Elaine (1985), *The Female Malady: Women Madness and Culture, 1830-1980*, London, Virago.

Smith, Angela (2000), *Katherine Mansfield: A Literary Life*, London, Palgrave.

Stead, C. K. (ed.) (1977), *The Letters and Journals of Katherine Mansfield*, Harmondsworth, Penguin.

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

Vieira, Maria de Fátima (1991), *Katherine Mansfield no Dealbar do Século XX: Entre o Trabalho Crítico e a Ficção*, dissertação apresentada no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, edição da autora.

Wilson, Janet et al. (2011), *Katherine Mansfield and Literary Modernism*, Auckland, Continuum.