



A FANTASIA NOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR E KATHERINE MANSFIELD



THE FANTASY IN SHORT STORIES OF CLARICE LISPECTOR AND KATHERINE MANSFIELD

AGNES CÁSSIA SANTOS GRILLO

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 13/04/2021 ● APROVADO EM 15/05/2021

Abstract

The article aims to analyze the short stories *Mistério em São Cristóvão* by Clarice Lispector and *Her first Ball* by Katherine Mansfield in a comparative perspective. The focus will be based on the similarities of the fantasy atmosphere that permeates the two short stories, with young characters who are going through a transition from adolescence to adulthood, with Clarice Lispector's short story highlighting the character named as a young lady and in Katherine Mansfield as Leila. The narratives' differences are mainly based on the position of the third-person narrators, with *Her first Ball* in the free indirect speech, and *Mistério em São Cristóvão* with a point of view from the outside, without interference. The characters are enchanted by the external spaces like a Ball and a mysterious garden, and their involuntary plan has an aura that resembles fairy tales, however, the way they are put in front of reality differs and this work aims an intrinsic analysis nature of the structural and composition elements of the story to analyze how these ruptures occur, using the concept of fantasy proposed by Freud (2015) and Pellegrino (1987) with the issue of phallic envy.

Resumo

O artigo tem como objetivo analisar os contos *Mistério em São Cristóvão* de Clarice Lispector e *Her first Ball* de Katherine Mansfield em uma perspectiva comparativa. O enfoque será a partir das semelhanças da atmosfera de fantasia que permeia os dois contos, com personagens jovens que estão passando por uma transição da adolescência para a vida adulta, sendo que o conto de Clarice Lispector destaca a personagem nomeada como mocinha e em Katherine Mansfield como Leila. As diferenças das narrativas se pautam principalmente na posição dos narradores em terceira pessoa, com *Her first Ball* no discurso indireto livre, e *Mistério em São Cristóvão* com um ponto de vista de fora, sem interferências. As personagens são encantadas pelos espaços externos de um baile e de um jardim misterioso, e tem como plano involuntário uma aura que se assemelha aos contos de fadas, no entanto a forma como elas são postas diante da realidade diferem-se e esse artigo visa uma análise intrínseca dos elementos estruturais e de composição do conto para analisar como se dão essas rupturas, utilizando os conceitos de fantasia proposto por Freud (2015) e de Pellegrino (1987) com a questão da inveja fálica.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Fantasy. Short Story. Hyacinth. Ball. Daydream.

PALAVRAS-CHAVE: Fantasia. Conto. Jacinto. Baile. Devaneio.

Texto integral

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A fantasia, os ritos de passagens da adolescência para a fase adulta e o desejo do parceiro ideal estiveram sempre presentes na literatura desde a tradição oral, principalmente na construção de personagens femininas. Nos contos de fadas, as personagens passavam por rituais iniciatórios e eram limitadas a seguirem a procura de um amor, de um príncipe encantado e de um feliz para sempre. E mesmo com o passar dos séculos esse tema ainda ecoa na ficção. Tanto Clarice Lispector, como Katherine Mansfield souberam, em suas narrativas curtas, descrever a aura onírica que permeia a vida de mulheres solteiras, casadas, adolescentes e crianças, revelando os desejos e as minúcias que circundam as vidas destas personagens. Elas desejam a fantasia como a busca de um novo, uma fuga da realidade, sempre à espera por um instante mágico, transcendente, mesmo vivendo em uma estrutura patriarcal e à margem de sua condição.

Nas narrativas curtas *Mistério em São Cristóvão*, de Clarice Lispector, publicado em 1960 na coletânea **Laços de Família** e *Her first Ball*, de Katherine Mansfield, publicado em 1921 na revista *The Sphere* e inserido posteriormente na coletânea **The Garden Party and other stories**, em 1922, trazem personagens femininas jovens que passam por um rito iniciatório, em uma atmosfera de fantasia, e que em questão de instantes se veem diante da desilusão e da ruptura de seus desejos. Este artigo, então, visa a uma análise comparativa, destacando pontos semelhantes e que se diferem nesses dois contos, e de como as personagens são imersas nessa aura de fantasia. Os contos foram publicados em décadas díspares e são de escritoras de nacionalidades diferentes, no entanto, o período literário, prevalecente do modernismo no século XX, aproxima as temáticas e a

composição dos contos. No modernismo é possível observar as questões mais centradas na posição do narrador, o fluxo da consciência, o monólogo interior, a focalização na psique das personagens, a aproximação dos espaços e a difusão de novas formas de se contar ficção.

O conto moderno, segundo o teórico Piglia, tem como um dos seus elementos: "(...) um relato visível [que] esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário" (PIGLIA, 2004, p.89). E por ser um gênero condensado, os fios narrativos que costuram a vida das personagens precisam ser clínicos, certos. Para Cortázar, os contos de Katherine Mansfield "(...) são significativos, alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento" (2006, p.153).

Em Clarice Lispector, os contos também rompem com esse ordinário e "(...) o seu espanto vem de constatar o que o senso comum já aceita sem surpresa: por exemplo, o fato banal e infinitamente misterioso de que existem, fora e além do eu, as coisas e outras consciências" (BOSI, 1975, p.14).

Nos conceitos de fantasia que permeiam os contos, o psicanalista, Freud (2015), nos seus estudos acerca do devaneio, define que somente a pessoa insatisfeita fantasia, pois os desejos "não satisfeitos são as forças motrizes das fantasias, e cada fantasia é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória" (FREUD, 2015, p. 330). Com isso, os processos de devaneios que as personagens vivenciam trazem uma conexão intrínseca com a questão do desejo insatisfeito e reprimido. O jardim proibido e o baile são espaços em que as personagens passam por um processo de iniciação, e onde os desejos não realizados se concretizam, acabando por criar outra realidade, impulsionada pelos devaneios, seja pela atmosfera envolta de mistérios na narrativa de Clarice Lispector, ou no espaço do baile no conto de Katherine Mansfield.

Nessa linha do desejo também se nota a questão da inveja fálica que, de acordo com Pellegrino (1987), está relacionada a "uma plena expansão narcísica e pleno sentimento de completude (...) um objeto mítico, imaginário, impossível (...) " (PELLEGRINO, 1987, p. 315). Esse objeto fálico tem uma representação simbólica que no caso dos contos podem ser o baile e toda aura onírica criada no conto *Her first Ball*, a partir do ponto de vista da personagem Leila, e os jacintos e os mascarados no conto *Mistério em São Cristóvão*, no qual a personagem mocinha passa pelo rito de iniciação.

É nesse diálogo aproximativo em que as narrativas buscam através de suas personagens e no fulgor do instante uma fuga de suas realidades, que o devaneio se faz presente.

2 MISTÉRIO EM SÃO CRISTÓVÃO

O conto *Mistério em São Cristóvão*, pertencente ao volume **Laços de Família**, publicado em de 1960, é considerado um dos contos que mais destoam da coletânea, por conta da sua narrativa ambígua de mistério e também pela composição, que alterna elementos fantásticos, transitando entre o real e o irreal. Nele tem-se um núcleo familiar composto por mãe, pai, avó e três crianças, sendo

os protagonistas uma mocinha e três mascarados; além de um jardim misterioso com jacintos. A mocinha é caracterizada pelo narrador heterodiegético em terceira pessoa como “magra de dezenove anos” (LISPECTOR, 2016, p.235). Logo de início, as descrições: “Numa noite de maio”, “os jacintos rígidos perto da vidraça” e “sala de jantar de uma casa estava iluminada e tranquila” (LISPECTOR, 2016, p.235), indicam uma expressão temporal, em um período determinado, tendo como destaque a presença de jacintos “rígidos” que estão em um espaço externo, contrastando com a sala iluminada e tranquila. A família é de composição abastada, sendo o pai homem de negócios e a mãe parteira, dando indícios da classe social dos personagens descrita na narrativa.

A figura dos jacintos que estão do lado de fora representa uma barreira entre o espaço externo do jardim e o espaço interno da casa, e, assim como a família, os jacintos servem de proteção e vigia. No dicionário Houaiss (2020), a palavra “jacinto” tem como definição uma espécie de flor disposta em cacho, ou pode ser também uma pedra preciosa, rara. Essa ligação entre os componentes da família e dos jacintos no início do conto pode ser considerada algo que, ao longo da narrativa, revela-se como uma presença sensitiva e simbólica unida ao sereno perfume, ao formato do talo, a preciosidade da flor e a pureza da mocinha, que do diminutivo de moça, sugere uma donzela, delicada, virgem, pura, assim como o jacinto. A família, em vigília, adormece e a mocinha:

(...) na sua camisola de algodão, abriu a janela do quarto e respirou todo o jardim com insatisfação e felicidade. Perturbada pela *umidade cheirosa*, deitou-se prometendo-se para o dia seguinte *uma atitude inteiramente nova que abalasse os jacintos e fizesse as frutas estremecerem nos ramos* – no meio de sua meditação adormeceu (LISPECTOR, 2016, p.235 e 236, grifos meus).

A “umidade cheirosa”, atmosfera sinestésica criada em torno dos jacintos e o recurso de adjetivação “insatisfação” e “felicidade” recorrente na escrita clariceana, traduz uma emoção mais forte que potencializa a linguagem, e que antecipa o abalo dos jacintos e da mocinha. Vestida com sua camisola de algodão, a personagem remete ao estereótipo de personagens trágicas e virgens que são atacadas por seres sobrenaturais. A insatisfação expressa da personagem ao cheirar os jacintos mostra um desejo de mudança na sua rotina ou sugere alguma lembrança do passado, sendo esse desejo de se satisfazer, de completar essa falta um dos atributos essenciais para o devaneio.

Nessa esfera do desejo, Freud (2015) afirma que para acontecer o devaneio, é necessário:

(...) uma ocasião no presente que foi capaz de despertar um dos grandes desejos do indivíduo, daí retrocede à lembrança de uma vivência anterior, geralmente infantil, na qual aquele desejo era realizado, e cria então uma situação ligada ao futuro, que se

mostra como realização daquele desejo — justamente o devaneio ou fantasia, que carrega os traços de sua origem na ocasião e na lembrança. Assim, passado, presente e futuro são como que perfilados na linha do desejo que os atravessa (FREUD, 2015, p. 331-332).

Nesse início da narrativa, percebe-se que há a manifestação de um desejo insatisfeito na mocinha que não é revelado pelo narrador. Não se sabe o motivo do descontentamento da personagem, no entanto, o devaneio se constrói nesse instante, com o espaço do jardim e os jacintos e tem o seu ápice no clímax do conto com os três mascarados.

Um dos primeiros elementos de ruptura e mudança da narrativa, que coincidirá com o devaneio, se dá no aparecimento dos três mascarados. A máscara também é algo discutido em uma das crônicas de Clarice Lispector, intitulada *Persona*. Ao inserir personagens compostos por esse objeto, tem-se a impressão de um jogo de ambiguidades, em que o mascarado performa um papel que condiz com as estruturas estabelecidas pela sociedade. Para a escritora, “a máscara é um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto” (LISPECTOR, 1999, p.80). Esse processo de dor e escolha dessas máscaras é significativo para a narrativa. O primeiro mascarado era alto com a cabeça de um galo, o segundo era gordo e caracterizado pelo touro, e o terceiro um cavaleiro antigo com máscara de demônio e olhos cândidos, um paradoxo, pois o cavaleiro é ao mesmo tempo cordial e com o espectro demoníaco.

Essas escolhas sugerem um processo de identificação, como se a máscara revelasse mais do que escondesse. É pelo mascaramento que os personagens mostram os seus desejos mais íntimos.

Quando os mascarados atravessam a rua, eles se encontram diante da casa e do jardim, e nesse espaço eles se sentem elegantes e miseráveis, um jogo de oposições presente em todo o conto, e decidem colher os jacintos rígidos que estão na vidraça, sendo observados pela mocinha. Eles desejam um “jacinto para cada um pregar na fantasia” (LISPECTOR, 2016, p. 236), como se esse elemento fosse algo raro, importante de se ter consigo. A fantasia aqui pode ser tanto a vestimenta, como também um plano involuntário da narrativa, sendo a “terra proibida do jardim” (LISPECTOR, 2016, p. 236) uma expressão que se aproxima da atmosfera imaginária dos contos de fadas e um local para se fazer coisas ilícitas. Essa terra proibida remete também à mocinha, personagem que é protegida pela família por sua pureza. Os pais, na narrativa, vigiavam essa fase da adolescência para a vida adulta e o corpo de sua filha a todo custo.

Depois de adentrarem ao jardim, os três mascarados, “o galo, o touro e o cavaleiro do diabo perscrutaram o escuro” (LISPECTOR, 2016, p.237). E o primeiro abalo dos jacintos é descrito; de rígidos eles estremeciam imunes, altos, duros, frágeis, fazendo também um paralelo, porventura, com as características dos mascarados de animais (galo, touro, cavaleiro); o galo, líder, avança e os outros o acompanham com o perfume dos jacintos e o silêncio como vigia:

Então, o galo avançou. Poderia colher o jacinto que estava à sua mão. Os maiores, porém, que se erguiam perto de uma janela – altos, duros, frágeis – cintilavam chamando-o. Para lá o galo se dirigiu na ponta dos pés, e o touro e o cavaleiro acompanharam-no. O silêncio os vigiava. Mal porém quebrara a haste do jacinto maior, o galo interrompeu-se gelado. Os dois outros pararam num suspiro que os mergulhou em sono (LISPECTOR, 2016, p. 237).

Após o estremecer do jacinto, quebra-se a haste e ali se tem o encontro com a mocinha: “do vidro escuro da janela estava um rosto branco olhando-os (...)” e os “(...) jacintos cada vez mais brancos na escuridão. Paralisados, eles se espiavam” (LISPECTOR, 2016, p.237). Nesse momento, os jacintos quebrados representam uma mudança no enredo da narrativa e refletem a mesma cor do rosto da mocinha, tendo o brilho da lua como cenário. Os animais, os jacintos e o rosto branco da mocinha espelham a mesma imagem e se espiam, como se estabelecessem um vínculo. Agora não são mais três máscaras e sim quatro, em uma noite de maio em São Cristóvão:

Um galo, um touro, o demônio e um rosto de moça haviam desatado a maravilha do jardim... Foi quando a grande lua de maio apareceu. Era um toque perigoso para as quatro imagens. Tão arriscado que, sem um som, quatro mudas visões recuaram sem se desfitarem, temendo que no momento em que não se prendessem pelo olhar novos territórios distantes fossem feridos, e que, depois da silenciosa derrocada, restassem apenas os jacintos – donos do tesouro do jardim (LISPECTOR, 2016, p. 237).

Esse desatar do jardim e o toque perigoso trazem consigo outra leitura, que sugere um ritual iniciatório erótico entre a mocinha e os mascarados, tendo como testemunha os jacintos quebrados no talo. Algo se rompe na mocinha, sugerindo que a sua pureza foi rescindida nesse instante, assim como o talo do jacinto, pois os mascarados escolheram os jacintos próximos à janela e onde a mocinha estava, mais um sinal indicando o rito.

Logo após a ruptura, a atmosfera de devaneio quebra-se e os mascarados voltam a ter as suas características iniciais: “um alto, um gordo e um jovem, um gordo, um jovem e um alto, desequilíbrio e união” (...) (LISPECTOR, 2016, p. 237), mostrando as oscilações e as quebras dos disfarces dos três personagens:

Nenhum espectro viu o outro desaparecer porque todos se retiraram ao mesmo tempo, vagarosos, na ponta dos pés. Mal, porém, se quebrara o círculo mágico de quatro, livres da vigilância mútua, a constelação se desfez com terror: três vultos pularam como gatos as grades do jardim, e um outro, arrempiado e engrandecido, afastou-se de costas até o limiar de uma porta, de onde, num grito, se pôs a correr (LISPECTOR, 2016, p. 238).

Ao se tornar a quarta mascarada, indicada pela expressão “círculo mágico dos quatro” a personagem fabrica a sua máscara e se torna uma mulher nesse rito iniciatório. Há uma quebra simbólica e invisível da vidraça da janela, entre o espaço interno de proteção da casa e o externo do jardim perigoso, onde o jacinto representava uma barreira entre os pólos da realidade e do irreal. Na crônica *Persona*, a escritora traz indícios dessa quebra da máscara:

É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida – *de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem como um ruído oco no chão*. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer. Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá (LISPECTOR, 1999, p. 80, grifos meus).

Esse evento de conquista e de quebra da máscara na mocinha, depois de se tornar uma mulher, por meio do rito de passagem simbólico do romper da sua pureza, do talo quebrado do jacinto e da vidraça invisível que separava a casa do jardim, desperta a família adormecida, mediante ao grito da personagem. Durante toda a narrativa, o silêncio é imperativo; esse grito representa outra ruptura. A casa sai da escuridão e se ilumina. Após o acontecimento no jardim, a mocinha retorna instantaneamente ao estado inicial, de menina, ao entrar em casa:

(...) parecia ter dito tudo no grito. Seu rosto apequenara-se claro – toda a construção laboriosa de sua idade se desfizera, ela era de novo uma menina. Mas na imagem rejuvenescida de mais de uma época, para o horror da família, um *fio branco aparecera entre os cabelos da frente* (LISPECTOR, 2016, p. 238, grifos meus).

Enquanto o encontro com os mascarados e o jacinto revela que algo se desfizera e que mesmo assim ela era de novo uma menina, o fio branco traz a metáfora do amadurecimento, da passagem, a marca de que a mocinha não voltará a ser a mesma; houve a quebra no talo do jacinto, assim como o ritual erótico na personagem; a passagem da adolescência para a vida adulta, o tornar-se pessoa, com a máscara social, naquele instante. O jacinto e a personagem passam pelo mesmo ritual de quebra e o jardim é despertado dessa aura de sonho e devaneio, não existindo mais a aura onírica.

A avó, representando a sabedoria, o ente mais velho da família, viu o único sinal no jardim: o talo partido do jacinto e a certeza de que: “alguma coisa sucedera” (LISPECTOR, 2016, p. 238). O conto clareciano, de acordo com Vilma Áreas, “(...) se tece em meio a lacunas e incompreensões e descreve com elementos

à primeira vista soltos algo que realmente aconteceu, a partir de evidências concretas (o fio branco que surge na cabeleira escura da jovem, o jacinto de talo partido sob a janela)” (ÂREAS, 2005, p.146).

Depois do grito, do choque e da dor, a mocinha, “(...) recuperou sua verdadeira idade” (LISPECTOR, 2016, p. 239). A desilusão é esquecida, mas os outros componentes da família permanecem quietos e atentos. Entre os muitos cuidados à mocinha e as mentiras, algo é refeito e retorna ao seu início, quebrando essa atmosfera de devaneio e sonho, surgindo os verdadeiros traços da família, abastada, e que segue os padrões de vigia e proteção de suas pedras preciosas: a mocinha e o jacinto.

3 HER FIRST BALL

Her first Ball, de Katherine Mansfield, foi publicado em 1921 na revista *The Sphere* e posteriormente na coletânea **The Garden Party and other stories**, em 1922. O conto resgata personagens que já apareceram em outras narrativas de Mansfield, como a família Sheridan, composta por Laurie, Laura, Jose e Meg, personagens que fazem parte do conto *The Garden Party*. Em *Her first Ball*, a personagem Leila vivencia a sua primeira experiência em um baile na cidade com os primos. Com um narrador em terceira pessoa onisciente, que explora o discurso indireto livre, ora com comentários, ora colocando-se próximo aos pensamentos mais íntimos da protagonista – um narrador que também lança mão de certas sutilezas na troca de vozes –, é difícil distinguir entre voz do narrador e da personagem: mesclam-se as vozes como se ambos fossem um, característica recorrente nos contos de Mansfield. De início, o narrador descreve a partir de uma lembrança o que se passava nos pensamentos da personagem:

Exactly when the ball began Leila would have found it hard to say. Perhaps her first real partner was the cab. It did not matter that she shared the cab with the Sheridan girls and their brother. She sat back in her own little corner of it, and the bolster on which her hand rested felt like the sleeve of an unknown young man's dress suit; and away they bowled, past waltzing lamp-posts and houses and fences and trees (MANSFIELD, 2006, p.273).

No parágrafo acima, observa-se a presença da primeira manifestação do devaneio, definido por Freud (2015), pois todo devaneio surge a partir de uma insatisfação. A atmosfera idealizada já se estabelece antes do baile, do desejo de estar na festa, imaginando a cena dentro do veículo. A personagem se encontra no espaço do baile sem estar completamente entregue ao momento presente, mesmo estando em um veículo a caminho da festa. A mão apoiada na almofada projeta um parceiro e as luzes, as casas e as árvores intensificam o cenário construído pela mente da personagem.

As primas Sheridan questionam Leila sobre o fato de que ela nunca foi a um baile. A personagem é descrita como filha única, com 20 anos, saída do interior, sem perspectivas de festas ou de eventos como o baile tratado no conto. Enquanto Leila experimenta uma experiência única e primeira, para suas primas o baile representa só mais uma festa. Cada detalhe, cada nova descoberta de Leila se transforma em um novo tipo de sensação e êxtase, e essa narrativa pauta-se principalmente de novos começos, ciclos para a personagem recém-saída do interior. Esse tipo de evento mostra que por muitos anos foi negado esse desejo à personagem. E mesmo envergonhada de seu deslumbramento, para ela "(...) every single thing was so new and exciting . . . Meg's tuberose, Jose's long loop of amber, Laura's little dark head, pushing above her white fur like a flower through snow. She would remember for ever" (MANSFIELD, 2006, p. 273). Os detalhes das vestimentas, as luvas, as presilhas, as tiras de papel, são importantes para que "o para sempre" se concretize na mente da protagonista. O título *Her first Ball*, com o pronome possessivo em terceira pessoa feminino (her), traz o sentido de pertencimento, enfatizando o fato de que esse baile é o primeiro e que esse evento faz parte de algo grandioso.

Outras questões relacionadas à personagem são descritas pelo narrador, como a sua infância solitária e o desejo de ter um irmão que culminam no anseio de fazer parte daquele instante único, ser parte daquela família, ser vista e admirada no baile:

Oh, how marvellous 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 only child, and no brother had ever said "Twig?" to her; no sister would ever say, as Meg said to Jose that moment, 'I've never known your hair go up more successfully than it has tonight!' (MANSFIELD, 2006, p.273).

No caminho, as orações como "The road was bright on either side with moving fan-like lights" e "on the pavement gay couples seemed to float through the air; little satin shoes chased each other like birds" (MANSFIELD, 2006, p. 273), referem-se às mesmas atmosferas dos contos de fadas, como **Cinderela ou a pequena pantufa de vidro** de Charles Perrault (2016):

A fada, então, disse a Cinderela: "Muito bem, eis aí como ir ao baile, não estás contente?"
 "Sim, mas irei assim, com minhas miseráveis roupas?"
 Sua madrinha apenas tocou-a com sua varinha e suas roupas foram transformadas em roupas de tecido de ouro e de prata todo enfeitado de pedras preciosas; deu-lhe a ela, então, um par de pantufas de vidro, as mais bonitas do mundo (PERRAULT, 2016, p.207).

Nesse trecho, a personagem Cinderela se vê diante de uma nova possibilidade de ir ao baile, a partir da presença da fada, que realiza os seus desejos em estar de acordo com as regras do evento, com a vestimenta em perfeito estado. A característica principal de um conto de fadas é a sua tradição oral e a atmosfera de sonho no qual as personagens vivenciam, por instantes, outra realidade. Katherine Mansfield traz resquícios dessa tradição e atualiza para o contexto do século XX. Sobre a tradição oral dos contos de fadas, Radino (2003) alega a importância do rito:

Apesar de muitos contos terem chegado até nós pela escrita, sua sobrevivência na história deve-se à tradição oral. Através de uma série de rituais interditos, os contos de fadas foram transmitidos e puderam, dessa forma, perpetuar-se durante séculos. O narrador transformava sua função em um cerimonial em que não só o que era transmitido importava, mas a ritualização de sua transmissão (RADINO, 2003, p.38).

No conto de Mansfield, para que Leila possa participar do baile, todo um ritual é seguido: as garotas são levadas a uma sala para damas, lugar em que deixam os seus casacos, depois seguem para as penteadeiras para se arrumarem. Essa preparação era algo muito comum na Era Vitoriana; as meninas desde cedo eram expostas aos manuais de conduta. No manual chamado **The Ball-Room Guide**, de 1866, citado por Karine Rosseau (2006), havia lições sobre como dançar em bailes, como se comportar nas filas de esperas pelo companheiro e como preencher corretamente os programas do baile. E nesse conto segue-se também uma ordem para que o baile seja bem celebrado pela sociedade.

Logo após sair da saleta, Leila observa todas as garotas presentes no baile e em todo o falatório ao seu redor, observa as maquiagens, os grampos, os cabelos bem presos, toda vestimenta e regras para se estar em ordem e bem arrumada, pois somente dessa maneira o par desejado preencheria o programa do baile:

Dark girls, fair girls were patting their hair, tying ribbons again, tucking handkerchiefs down the fronts of their bodices, smoothing marble-white gloves. And because they were all laughing it seemed to Leila that they were all lovely. "Aren't there any invisible hair-pins?" cried a voice. "How most extraordinary! I can't see a single invisible hair-pin" (MANSFIELD, 2006, p. 274).

Além de todas as vestimentas e acessórios estarem de acordo com a etiqueta, o programa do baile (little pink-and-silver programmes) também era um elemento essencial. Todos esses objetos representam a entrada simbólica da personagem nesse universo de encanto e magia para se adequar às estruturas e regras sociais. Um programa preenchido representava o êxito e a ascensão em um baile, e existia em torno de Leila uma aura de expectativa diante dessas regras.

Quando ela retira o programa para si e observa as danças, começa um novo momento, o de conclusão com o convite para a dança. A personagem deixa de lado a timidez e se entrega a toda a magia que o baile lhe proporciona: “How heavenly; how simply heavenly!” (MANSFIELD, 2006, p.275).

O barulho, o calor, as movimentações dos convidados, os homens, e as mulheres trazem sensações de euforia e entusiasmo à personagem, e com isso ela percebe que as garotas apenas a respondiam com educação, “girls didn't really see her” (MANSFIELD, 2006, p. 275), cada moça ali também estava vivendo o seu momento mágico, de devaneio. Depois, inicia-se um encontro com vários homens de diversas idades. Um senhor idoso e gordo pega seu programa e questiona se já a tinha visto antes, mas como a música começa a tocar, o senhor desaparece. Nesse momento, o narrador retoma as lembranças da personagem quando aprendeu a dançar no internato:

Leila had learned to dance at boarding school. Every Saturday afternoon the boarders were hurried off to a little corrugated iron mission hall where Miss Eccles (of London) held her "select" classes. But the difference between that dusty-smelling hall—with calico texts on the walls, the poor, terrified little woman in a brown velvet toque with rabbit's ears thumping the cold piano, Miss Eccles poking the girls' feet with her long white wand—and this was so tremendous that Leila was sure if her partner didn't come and she had to listen to that marvellous music and to watch the others sliding, gliding over the golden floor, she would die at least, or faint, or lift her arms and fly out of one of those dark windows that showed the stars (MANSFIELD, 2006, p.275 e p. 276, grifos da autora).

Essa lembrança é importante na concepção do devaneio, pois para que ele aconteça é preciso que o presente vivido leve a uma lembrança ou desejo não realizado na infância, para que depois se crie a idealização. Passado e presente fundem-se, e como em um sonho, a personagem: “(...) flies out of one of those dark windows that showed the stars” (MANSFIELD, 2006, p. 276).

Na primeira dança, Leila revela ao seu par que aquele é o seu primeiro baile e uma conversa trivial se instala. O dançarino não acredita na sua fala e no instante em que ela responde: “You see, I've lived in the country all my life up till now. . .” (MANSFIELD, 2006, p. 276), o uso das reticências representa uma suspensão no discurso, e uma mudança com o fim da música; para a personagem chegar ali sendo do interior era a realização de um sonho. Logo, chegam outros dançarinos, e novamente a repetição das mesmas perguntas, a mesma ordem. A personagem chega à conclusão de que antes era escura, silenciosa, e agora à noite, vivendo o sonho de estar em um baile assume um brilho intenso, solene: “(...) it had been dark, silent, beautiful very often—oh yes—but mournful somehow. Solemn. And now it would never be like that again—it had opened dazzling bright” (MANSFIELD, 2006, p. 277). As oposições sugerem que antes a escuridão cobria toda a sua visão diante desse novo mundo, e que agora um caminho iluminado estaria a seu dispor.

Os sinais de excitação, e suor, antecipam a mudança na narrativa, quando o homem gordo e velho, que apareceu no início do baile retorna. Há um estranhamento na forma como Leila o enxerga agora, e na dança com esse personagem acontece a quebra da ilusão do baile, do instante mágico:

(...) 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. (...) And you'll smile away like the poor old dears up there, and point to your daughter, and tell the elderly lady next to you how some dreadful man tried to kiss her at the club ball. *And your heart will ache, ache* (MANSFIELD, 2006, p. 277, meus grifos).

O choque de realidade vem à tona e a personagem entra em desespero ao ver que todo o castelo, os sonhos, a magia romperam pela fala agressiva e sem piedade de um homem gordo e velho: “Was it—could it all be true? It sounded terribly true. (...) Oh, how quickly things changed! Why didn't happiness last forever? For ever wasn't a bit too long” (MANSFIELD, 2006, p. 278). E nessa quebra do devaneio, há a mesma dor em que a mocinha passa em um *Mistério de São Cristóvão*; há o grito simbolizado, o desespero, a imagem da morte pelo “black velvet” e pelo leque que é “black [and] bony”, que a deixa sem fôlego. As personagens ficam diante da verdade, não há mais mascarados, rodopios, danças com parceiros agradáveis, só existe a desilusão, a morte, o fim do sonho.

No entanto, a personagem, como em um último ato de sobrevivência e retorno a esse devaneio, persiste e ao ouvir a melodia suave de outra música, entrega-se ao devaneio mais uma vez. O novo convite a insere nessa atmosfera, o choque da realidade é momentâneo, apenas um rodopio é necessário para que ela retorne ao início de tudo. Depois da castração, do princípio de realidade há o retorno, o desejo é o que impulsiona a personagem ao devaneio. O baile representa o objeto mítico, imaginário que a leva a reviver a magia, o sonho do baile perfeito. E mesmo com o novo confronto com o homem gordo, a personagem não o reconhece:

But presently a soft, melting, ravishing tune began, and a young man with curly hair bowed before her. She would have to dance, out of politeness, until she could find Meg. Very stiffly she walked into the middle; very haughtily she put her hand on his sleeve. But in one minute, in one turn, her feet glided, glided. The lights, the azaleas, the dresses, the pink faces, the velvet chairs, all became one beautiful flying wheel. And when her next partner bumped her into the fat man and he said, "Pardon," she smiled at him more radiantly than ever. *She didn't even recognise him again.* (MANSFIELD, 2006, p. 278, meus grifos).

Encerrando a narrativa com Leila mergulhada em um mundo de sonho e fantasia, assim como no início do baile, como se ela não tivesse sido atingida pelo discurso do personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos *Mistério em São Cristóvão* e *Her first Ball* trazem como temática o início ritualístico da vida adulta com perspectivas distintas. No primeiro, a presença de um narrador em terceira pessoa distante que não adentra aos pensamentos mais íntimos da mocinha confere à narrativa uma aura de mistério, com seus personagens animificados e o símbolo do jacinto partido no talo como a quebra de sua vida antiga. Ao ter o contato com os mascarados e o jacinto, acontece a passagem, a mudança evidenciada pelo talo partido e o cabelo branco. A dor e o grito são sinais de que houve a quebra da atmosfera de devaneio. Já em *Her first Ball* o movimento é mais nítido. O narrador em terceira pessoa onisciente mostra os pensamentos e os desejos mais íntimos da personagem, trazendo os elementos que formam o devaneio de forma mais organizada. Toda a atmosfera de encanto e magia proposta pelo espaço do baile é algo construído pela sociedade, com seus os manuais, e sua ordem pré-estabelecida, algo que leva a personagem a se encantar com essa nova realidade, antes sem perspectivas, sendo uma menina do interior e com quilômetros de distância de um vizinho, sem festas ou outros tipos de diversão.

Leila encontra-se enfeitiçada não só pelo baile, mas sim por uma nova vida, cheia de expectativas e desejos de pertencer aquele lugar para sempre. O rompimento dos devaneios se dá diante da figura de um homem velho e gordo. A representação desse personagem também pode ser comparada com a dos mascarados que veem arrancar à força a fantasia idealizada pelas personagens, seja pela palavra do gordo ou pelo ato de quebrar o talo do jacinto. Os personagens masculinos rompem com a magia do instante e é pela dor e pelo grito que essas personagens reconhecem a verdade; a ilusão é então partida e não há mais retorno ao devaneio. Mesmo que as personagens voltem para suas rotinas, a mocinha estará novamente presa à sua casa e protegida pela família, ainda que o sinal do cabelo branco mostre simbolicamente seu amadurecimento. Leila, ao escutar novamente o som da música ecoar pelo baile, assume a volta ao devaneio e, mesmo após a castração, resolve retornar ao seu objeto de desejo e permanecer nele. As narrativas criam então um mundo fantasioso, permeado por uma atmosfera onírica dos contos de fadas e mergulha ambas em seus desejos mais profundos e encerram uma com a quebra do sonho e a outra na permanência nele.

Referências

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOSI, Alfredo (org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FREUD, Sigmund. O escritor e a fantasia. In: _____. **Obras completas, volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906- 1909)**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 325-338.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#0. Acesso em: 09 jul. 2020.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice; MOSER, Benjamin. **Todos os contos**. São Paulo: Rocco, 2016.

MANSFIELD, Katherine. **The collected stories of Katherine Mansfield**. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2006.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: NOVAES, Adauto. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 307-327.

PERRAULT, Charles. **Contos de Charles Perrault**. Tradução, prefácio e notas: Eliana Bueno-Ribeiro. Ilustrações: Gustave Doré. São Paulo: Paulinas, 2016.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: **Formas Breves**, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004, pp. 89-90.

RADINO, Glória. **Contos de fadas e realidade psíquica: a importância da fantasia no desenvolvimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

ROUSSEAU, Karine. **Balls (In the 19th and Early 20th Centuries)**. Mc Coord Museum, 2006. Disponível em: http://collections.museemccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=1&tableid=11&ablename=theme&elementid=83_true&contentlong. Acesso em: 29 jun. 2020.

Para citar este artigo

GRILLO, A. C. S. A fantasia nos contos de Clarice Lispector e Katherine Mansfield. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 5, 2021, p. 170-183.

A autora

AGNES CÁSSIA SANTOS GRILLO é graduada em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Católica de Santos e mestranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.