



λ Faculdade de Letras
Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE VERNÁCULAS

Suspensão do instante, epifania e dramatização da
consciência: um estudo do conto “Bliss”, de
Katherine Mansfield.

Analia Bicalho Vencioneck

Rio de Janeiro

2019

Analia Bicalho Vencioneck

Suspensão do instante, epifania e dramatização da consciência: um estudo acerca do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciada em Letras na habilitação
Português-Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Guimarães de Faria

Rio de Janeiro

2019

FOLHA DE AVALIAÇÃO

ANALIA BICALHO VENCIONECK

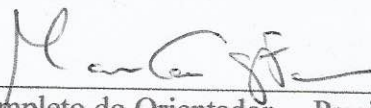
DRE: 112048366

SUSPENSÃO DO INSTANTE, EPIFANIA E DRAMATIZAÇÃO DA
CONSCIÊNCIA:
UM ESTUDO DO CONTO "BLISS", DE KATHERINE MANSFIELD

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em Letras
na habilitação Português / Literaturas de
Língua Portuguesa.

Data de avaliação: 08/02/2019

Banca Examinadora:



Nome completo do Orientador – Presidente da Banca Examinadora
Prof^a. Dr^a. Maria Lucia Guimarães de Faria, UFRJ

NOTA: 10,0



Nome completo do Leitor Crítico
Prof^a. Dr^a. Anélia Montechiari Pietrani, UFRJ

NOTA: 10,0

MÉDIA: 10,0

Vencioneck, Analia Bicalho.

Suspensão do instante, epifania e dramatização da consciência: um estudo do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield. / Analia Bicalho Vencioneck – Rio de Janeiro, UFRJ 2019

Total de folhas: 31 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Lucia Guimarães de Faria.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel/Licenciado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, 2019.

Bibliografia: f. 31

1 Katherine Mansfield em Bliss. 2 Estudo do conto. I – Vencioneck, Analia Bicalho. II – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2019. III – Suspensão do instante, epifania e dramatização da consciência – Um estudo acerca do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield.

Agradecimentos

Agradeço a todos que ofereceram amizade e conforto durante o processo de escrita desta monografia e ao longo da vida, em especial: João, Vinícius, Rafael, Márcia, Luiza, Estephan, Viviane, Thalyta e Marianna. Agradeço ao meu pai, Anastácio, e à minha mãe, Emília, por terem me oferecido suporte e por terem confiado nos meus propósitos desde o início da graduação, mesmo diante de todas as dificuldades.

Agradeço à Maria Lúcia, por ter me acolhido em um momento tão crucial, e por ter oferecido seu tempo, disposição e boa vontade durante o procedimento de escrita, leitura e produção da presente pesquisa.

Agradeço também àqueles que lutaram pelas políticas públicas de acesso e permanência na Universidade, implementadas na gestão do governo de Luís Inácio Lula da Silva e ampliadas durante o governo da presidenta Dilma Vana Roussef, que me permitiram permanecer na Universidade durante toda a graduação, e ao corpo burocrático da UFRJ, por ter sido sempre solícito às minhas necessidades. Diante disto, agradeço pela possibilidade de aprendizado e vivência proporcionadas, as quais desejo às próximas gerações que ingressarão no Ensino Público.

Sumário

1. Introdução -----	6
2. Os arredores do texto -----	9
3. O conceito de epifania -----	15
4. Análise do conto “Bliss” -----	20
5. Considerações finais -----	36
6. Referências bibliográficas -----	37

INTRODUÇÃO

O conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, se consagrou na literatura inglesa já em sua primeira publicação. Escrito em 1918 e publicado oficialmente na coletânea *Bliss and Other Stories* (1920), em meio ao fervor do movimento sufragista, bem como a partir dos resquícios da Era Vitoriana, contempla aspectos da experiência feminina a partir da leitura de seu tempo com um olhar sensível e original.

Bliss é uma palavra que não possui tradução exata: o termo pode ser lido por “alegria”, “êxtase”, “felicidade”. Isso corresponde a diferentes interpretações do termo em determinadas situações, e a partir de diferentes leituras. Este foi o caso nas traduções do conto de Mansfield no Brasil, que teve seu título interpretado por “Felicidade” na maioria dos casos (como na primeira tradução para o português feita por Érico Veríssimo, em 1937), e “Êxtase”, por Ana Cristina César. Tal variedade de atribuições ao termo apresentou-se como desafio para a análise feita neste trabalho, o que nos fez averiguar diferentes traduções e edições em inglês, para poder optar pela edição mais fidedigna ao original, ao compará-la à edição disponível na Biblioteca Nacional da Nova Zelândia. Para nos atermos ao texto de Mansfield, utilizamos no corpo do trabalho trechos do texto em inglês, e suas correspondentes traduções encontram-se nas notas de rodapé.

No conto em questão, é narrada a curta trajetória da personagem Bertha em que esta parece estar tomada de um súbito estado de “êxtase”, ao dobrar a esquina de sua rua. A narrativa acompanha a perspectiva de Bertha ao longo do dia, desde a euforia da personagem na rua até a chegada em casa, quando começa a ordenar a preparação da casa para o jantar que ocorrerá mais tarde, no qual receberá os convidados, amigos dela e de Harry, seu marido. Ao longo da narrativa, Bertha procura administrar seu estado de euforia, seus pensamentos e desejos desenfreados com as preparações para o jantar, a ordenação dos arranjos, além de tentar disputar os cuidados de sua filha com a babá. Todos os pequenos acontecimentos do conto são tingidos pela perspectiva açucarada de Bertha, sendo, contudo, narrados por um narrador de terceira pessoa; isso permite que haja um panorama geral da situação tanto subjetiva da personagem quanto da situação objetiva no conto – os acontecimentos propriamente ditos, bem como os diálogos entre os personagens. Durante o jantar, Bertha se diverte com os amigos e tem súbitos

estados de ânimo; se “apaixona” pela personagem Miss Fulton, uma conhecida com quem esbarrara algumas vezes no clube que frequenta; depois, também se vê apaixonada pelo marido e por suas peculiaridades, e pela primeira vez sente verdadeiro “desejo” por ele. Também se vê tomada por uma grande ternura pelos seus convidados, mas intui que a despedida após o jantar será a última. Neste derradeiro momento, Bertha, por acaso, olha para o quarto dos fundos, para onde Harry conduz Miss Fulton, para pegar seu casaco, e neste momento é revelado que Harry e Miss Fulton, na verdade, são amantes. Bertha, desconcertada pela verdade, ainda em meio ao seu estado de ânimo, corre à janela e se pergunta, desnorteada: “o que acontecerá agora?”. O conto termina com a personagem diante da imagem da pereira de seu quintal, florida e imóvel.

Este conto suscita inúmeros desdobramentos. Neste trabalho, optamos por observar os seguintes aspectos: no primeiro capítulo, contemplamos os “arredores” do texto, o que corresponde à estrutura do conto enquanto gênero literário a partir das considerações de Júlio Cortázar e Ricardo Piglia, e propomos considerações sobre o modo narrativo; no segundo capítulo, discorremos sobre a epifania literária; e, por fim, no terceiro capítulo foi feita uma análise minuciosa do texto, onde constatamos aspectos de sua prosa poética e a originalidade de seu texto. Ao longo dos capítulos foram tecidas relações de intertextualidade possíveis a partir do conto.

A epifania é, decerto, o tema mais flagrante no texto, tendo em vista que a experiência da epifania literária no conto é construída paulatinamente ao longo do texto, culminando no efeito de totalidade espiritual e estética da personagem em relação a um determinado objeto, neste caso, a vista da pereira. A forma do conto, reduzida em relação ao romance, permite aprofundar a experiência epifânica justamente por bastar recorrer ao “mínimo”, correspondente tanto ao recorte de um evento para uma personagem, quanto à necessidade de uma maior concisão sobre aquilo que se narra. Ao recorrer ao mínimo, os desdobramentos sobre o que foi narrado são ainda mais amplos, já que o silêncio e o enxugamento da narrativa propiciam mais questionamentos do que respostas.

As análises comparativas entre “Bliss” e o romance *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce, e a *To The Lighthouse*, de Virginia Woolf, foram feitas com base em parâmetros de associação: no caso de Joyce, é analisada a forma narrativa, a terceira pessoa refletora – que reflete a consciência da personagem, e especialmente a questão da epifania; a associação entre *To The Lighthouse*, de Virginia Woolf, e “Bliss” foi feita a partir da comparação entre os processos narrativos das escritoras, que buscam conduzir a história de

maneira que priorize o acontecimento interno, a consciência das personagens, em detrimento de uma narrativa centrada na dinâmica das ações, o que permite verificar, também, como se dá a questão da suspensão do tempo nessas narrativas a partir de um “episódio carente de importância” (AUERBACH, 2002).

Há um fascínio corrente entre leitores e estudiosos de Mansfield em enxergarem na obra da escritora um “espelho da vida”, uma associação direta entre a personagem Bertha e a própria autora. No artigo “Uma leitura de ‘Bliss’, de Katherine Mansfield – ‘A vida como Origem’” (2006), de Adriana de Freitas Gomes, a autora faz um levantamento das críticas que seguem essa perspectiva. Cita a autora Rhoda Nathan, que se encarrega de traçar esse paralelo em sua obra *Katherine Mansfield* (1988), na qual faz algumas considerações sobre infância e vida adulta, inclusive o desenvolvimento sexual da autora, para corroborar a tese de que vida e obra de Mansfield estão atreladas. Ana Cristina César afirma no prefácio de sua tradução do conto: “não consegui deixar de estabelecer uma relação pessoal entre Bliss e a figura de KM” (CESAR, 1999, p. 286). O envolvimento da autora com o texto de Mansfield é notável, e sua tradução inaugura uma perspectiva bastante distinta em relação às traduções do conto feitas até então, traduzindo para o português a cadência rítmica, as imagens poéticas e o próprio “êxtase” do conto, em oposição a uma tradução literal do texto. Entretanto, a autora aborda a questão da terceira pessoa narrativa sob a nomenclatura de “omnisciência seletiva”, termo que optamos por não utilizar por apresentar uma concepção generalista da disposição do narrador no conto “Bliss”; o termo ainda apresenta um paradoxo no que se refere à “seletividade” da omnisciência (que pressupõe uma consciência total sobre as personagens), sem, no entanto, dispor sobre os fatores que distinguem aquilo que merece ser narrado.

Optamos, contudo, por não recorrer ao arcabouço biográfico da autora para ampararmos nossa análise. Buscamos priorizar o texto e, a partir dos elementos suscitados pelo próprio conto, observar os contornos que propiciaram a criação de “Bliss”: suas intersecções, seus “arredores”, os temas suscitados pelo texto, como a epifania e o modo de disposição do narrador mansfieldiano.

1. OS ARREDORES DO TEXTO

O espírito do conto (ou *short-story*) é moderno. O conto enquanto categoria literária formalmente exercida, com diretrizes mais ou menos sistematizadas pela sua tradição, é um fenômeno que nasce das rápidas transformações ocorridas na sociedade europeia no final do século XIX. Teve sua plena realização com o movimento modernista, e seu ápice se dá pela epifania da personagem central, que é uma técnica inovadora e que encontrou forma ideal no conto, por sua condensação narrativa. O sujeito moderno, fragmentado, exige – e concomitantemente exerce, vive – uma forma que o envolva rapidamente, que seja capaz de captar os sentidos a partir do máximo de concisão possível sobre aquilo que é narrado, e com destreza suficiente para que as poucas palavras reverberem e extravasem seu sentido literal. O mundo surge como “ilusão dos sentidos”, o que exige que a forma se adeque a esse novo estado de consciência. Sua forma teve influência simbolista, o que remete a uma captação de “instantes emocionais específicos”. (CORREIA, 1995: 72)

Cortázar, em seu ensaio intitulado “Alguns Aspectos do Conto”, propõe-se a lapidar elementos gerais do gênero literário, diante de sua flagrante necessidade de corporeidade crítica, e analisar as correlações entre forma e sentido. Segundo o autor, as qualidades essenciais a qualquer conto de peso se dão pela sua tensão e intensidade; no tema consiste a espinha dorsal de um conto: um bom tema permite que orbitem a tensão e intensidade na essência da narrativa, e que essas ajam no tecido discursivo para que ocorra o impacto que o bom conto necessita; quanto à estrutura, a arquitetura do conto exige que haja uma sequência narrativa que conduza o leitor a uma suspensão do real pela surpresa. O autor sustenta que o conto estabelece

uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (...) por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico. (CORTÁZAR, 2017: 150-151)

A partir da noção de limite e recorte, Cortázar traça uma analogia que se faz por oposição entre as obras de “ordem aberta”, como o romance e o filme, e as de “ordem fechada”, o conto e a fotografia. Este aparente paradoxo se dá a partir da noção de construção cumulativa que se opõe à limitação espaço-temporal: se o romance e o filme culminam em uma síntese, o bom

fotógrafo e o contista operam um recorte, que não encerra os significados na síntese. Cortázar elucida a questão a partir de exemplos concretos:

Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassal definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. (...) o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2017: 151)

Enquanto que no romance e no filme os acontecimentos são dados cumulativamente e limitam a perspectiva aos acontecimentos narrados, no conto e na fotografia o campo de visão, aparentemente limitado, propiciaria a ampliação do panorama a partir de uma sensibilidade que excede o argumento visual ou narrativo; o recorte de um momento “significativo” deve dar conta de uma realidade muito mais ampla do que aparenta. No que respeita ao método, Cortázar atenta para a necessidade da esfericidade do conto: “O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’ a que me referia antes.” (CORTÁZAR, 2017: 152). A ambientação do acontecimento do conto pode ser reduzida; mas o tema do conto se torna preponderante, jogando luz às ordens estabelecidas e às profundezas humanas, universais. O autor cita Katherine Mansfield e Tchekhov como exemplos significativos do conto moderno:

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta. (...) O que se conta nessas narrativas é (...) a pequena, insignificante crônica familiar de ambições frustradas, de modestos dramas locais (...) e, contudo, os contos de Katherine Mansfield, de Tchekov, são significativos, alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de *ruptura do cotidiano* que vai muito além do argumento. (CORTÁZAR, 2017: 153)

No ensaio “O conto breve e seus arredores” (CORTÁZAR, 2017: 227-237), Cortázar analisa um determinado *corpus* de contos literários, para que possa sustentar suas considerações sobre os elementos constantes, invariáveis, bem como as peculiaridades que compõem a forma

do conto moderno. Seu ensaio tem como mote um excerto do “decálogo do perfeito contista”, do escritor argentino Quiroga: “Conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de tuas personagens, das quais pudeste *ter sido uma*. Não há outro modo para se obter a *vida* do conto.” (CORTÁZAR, 2017: 227). Deste excerto, Cortázar irá extrair as noções fundamentais que compõem o seu ensaio. Importa-nos, a partir disso, sistematizar o que Cortázar denomina por “arredores” do conto, em outras palavras, as condições estruturais do conto: o impulso do tema; o método de condensação narrativa (o que confere a “esfericidade” ao conto); a refletorização, a interseção na qual há a liberdade fatal e o deslocamento da consciência de seu regime normal.

Em relação ao excerto destacado no ensaio de Cortázar, convém salientar o primeiro grifo (meu): “Conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de tuas personagens, das quais pudeste *ter sido uma* (...)”. A ideia de que o narrador narra de maneira condensada a vida da personagem, de forma que pudesse assim “ter sido uma” delas corresponde à hipótese de que a terceira pessoa (correspondente ao narrador distanciado) atua como uma primeira pessoa disfarçada, o que convencionamos denominar neste trabalho como processo de “refletorização”. Além disso, Cortázar compara a necessidade de escrever um conto a um “exorcismo”, à expulsão de um “coágulo” que surge e habita no escritor como um invasor. Para tal expulsão, não há outra maneira que não emprestar algo de *pessoal* ao narrador do conto. Cortázar também elucida melhor sua concepção de condensação no conto. Esse “pequeno ambiente” restringe o conto à sua “esfericidade”, que está em sua forma fechada; o interesse se dá do interior para o exterior, de forma que o “sentimento de esfera” leve o narrador à máxima tensão (CORTÁZAR, 2017: 228). A missão do contista equivale à máxima economia de meios e recursos narrativos.

No ensaio intitulado “Teses sobre o Conto”, de seu livro *Formas Breves*, Ricardo Piglia formula considerações mais generalizantes, condensadas, acerca da estrutura e do efeito do conto a partir de pequenas “teses”. O autor afirma que “um conto sempre conta duas histórias”: a primeira apresenta o espectro do conto em linhas gerais, corresponde ao que seria a narrativa “denotativa”, enquanto a segunda corresponde à história secreta, constantemente interdita pelo narrador. A partir da dinâmica apontada por Piglia, a segunda história condensa um relato secreto, “narrado de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2004: 89), de modo que a arte do contista consiste em saber cifrar a segunda história nos interstícios da primeira. Nas palavras de Piglia:

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. (PIGLIA, 2004: 90)

Qual seria então a formulação das duas histórias em “Bliss”, de Mansfield? Como a história secreta estaria entretecida à história explícita? Se tomarmos por base que todo conto tem pelo menos uma “narrativa cifrada”, é possível compreender em “Bliss” uma ou mais formas de cifrar sua história secreta, ou suas múltiplas histórias secretas. A primeira história corresponde à própria narração dos acontecimentos que permeiam o dia de Bertha: a personagem central em “Bliss”, ao dobrar a esquina de sua casa, é tomada por um súbito sentimento de êxtase, que suscita nela sentimentos e desejos adolescentes, *apesar* de seus trinta anos. A partir de então, o conto se desenrola nos ambientes de dentro da sua casa: a personagem vai ao encontro de sua filha, que está sendo cuidada pela babá; Bertha fala com seu marido ao telefone sobre o jantar que haverá mais tarde, em sua casa, e por fim, acontece o jantar: uma noite de deslumbramento, conversas interessantes e excêntricas, e Bertha, sempre atordoada pelo seu estado de espírito especial/raro, tem uma surpresa desconcertante ao descobrir que seu marido Harry está tendo um caso com Miss Fulton, personagem que suscita o interesse ingênuo de Bertha ao longo da noite.

Enquanto narrativa de acontecimentos, o conto parece uma história banal, a descoberta de uma traição. Entretanto, a narrativa cifrada permeia todos os momentos descritos, e está entremeadada à primeira história. O ambiente em que a narrativa transcorre é tão importante quanto aquilo que é narrado objetivamente pelo narrador. Este ambiente – a casa – nos é narrado indiretamente pelos fatos, mas está intrinsecamente conectado à história que compõe a superfície do conto. Por essa razão, no capítulo dedicado à análise do conto, observamos a casa de Bertha enquanto metáfora do conto: cada cômodo encerra uma história secreta, estabelecendo, assim, uma organicidade entre os elementos do conto e a consciência de Bertha. Piglia menciona Katherine Mansfield como uma das precursoras do conto moderno pela maneira de narrar o desenlace dos acontecimentos:

A versão moderna do conto, que vem de Tchekov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias

sem nunca resolvê-la. A *história secreta* é contada de um modo mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. (PIGLIA, 2004: 91. Grifo meu)

A história secreta estabelece uma relação direta com a janela; a janela-objeto do conto, cenário da sublimação existencial da personagem, também metaforiza a “janela ficcional” de Henry James, que corresponde à perspectiva da personagem narrada por uma terceira pessoa indireta, denominada por James em seu prefácio para *The Wings of The Dove*, de “*window of indirection*” (FRANK, 1979: 188). Através do modo indireto o narrador obtém o distanciamento necessário para analisar o “cenário humano” e transpô-lo para a narrativa de maneira cuidadosa; a janela ficcional se torna o meio pelo qual se narra indiretamente uma “revelação” (FRANK, 1979: 189). Isso se torna substancial para a análise do conto “Bliss”.

Outro autor a analisar o processo de narração das narrativas personativas é Erich Auerbach em *Mimesis* (2002). No capítulo “A Meia Marrom”, Auerbach analisa a cena de *To The Lighthouse*, de Virginia Woolf, na qual o menino James experimenta as meias que a mãe está tricotando para dar de presente ao filho do guarda do farol (“o menino do guarda do farol”). A questão abordada no capítulo trata dos elementos “entretécidos” na narrativa do episódio, “carente de importância”: esses elementos correspondem a movimentos internos realizados na consciência das personagens, acontecimentos secundários ou exteriores (por exemplo, as conversas paralelas ao telefone, durante o episódio) e “servem de andaime para os movimentos nas consciências das terceiras pessoas envolvidas (e das presentes)” (AUERBACH, p. 477). O que acontece no trecho narrado é a costura de pequenas ações e as consciências envolvidas no simples ato de medir uma meia; prova-se que esse simples ato tem a importância de repercutir internamente nas consciências, atuando na quebra da narração realista dos acontecimentos, e focando nas possibilidades múltiplas de reverberações internas que podem ocorrer nas personagens. As variações tonais evidenciam a experiência de suspensão que ocorre rapidamente no cotidiano; de repente, há a volta à vida material. Esse momento de suspensão corresponde à narração das consciências envolvidas na situação – em um momento, o narrador nos conduz à consciência distante de James; depois volta ao plano material, referente à prova da meia, e então adentramos na consciência da mãe.

Neste sentido, a narrativa de Katherine Mansfield encontra intersecções com as constatações apresentadas: as emoções internas de Bertha reverberam nas ações subsequentes

da personagem. Na cena em que cuida da harmonia das cores e objetos para a sala de jantar, tenta em vão “desfazer-se da loucura” que a acometeu, o êxtase súbito, a indescritível urgência de alcançar uma conexão com os elementos de sua vida, mas tudo esbarra na necessidade de manter a “civildade”. Enquanto divaga sobre o mistério que cerca a figura prateada de Miss Fulton, o enigma que Bertha tenta decifrar é sua própria vida. Este enigma em torno da personagem se torna claro graças ao narrador que foge à descrição objetiva dos acontecimentos, narrando consonantemente à perspectiva de Bertha.

A ficção mansfieldiana, bem como o modernismo literário (do qual fazem parte Joyce e Woolf), se opõe à estrutura do enredo convencional que se concentra na ação dramática em favor da apresentação da personagem pela voz narrativa. Na contística moderna, a história narrada é, muitas vezes, psicológica, proveniente da tradição chekhoviana que focaliza um recorte da vida e abdica de qualquer subjetividade por parte do narrador em prol de um aprofundamento da perspectiva da personagem. Katherine Mansfield figura nesse movimento modernista desde seu início, sendo uma das autoras mais proeminentes de vanguarda de sua geração.

2. O CONCEITO DE EPIFANIA

O conceito de epifania mostrou-se de grande importância para a análise do conto “Bliss”, o objeto de estudo desta monografia. Fazemos a seguir uma breve retrospectiva do termo, antes de entrarmos na contribuição trazida por James Joyce para o conceito, que impactou profundamente a produção do conto moderno.

O termo “epifania” está geralmente vinculado à experiência religiosa cristã, a partir de uma apropriação do termo grego, *epiphainein*, suscitando a acepção religiosa relacionada ao nascimento de Jesus. Nos dicionários, os sentidos de epifania mais próximos ao emprego literário do termo são: “aparecimento ou manifestação divina”; “apreensão, geralmente inesperada, do significado de algo” (Aurélio); “fig. Manifestação intuitiva da realidade, geralmente através de uma situação inesperada”, “Percepção do significado essencial de alguma coisa” (Michaelis) e “Um momento de repentina e grande revelação ou realização” (Oxford)¹.

Entretanto, o termo, em sua raiz grega – *epiphaneia* – indica estritamente o “estar acima” (*epi*) daquilo que aparece, do que “brilha” (*phaíno*). Essa “aparição superior luminosa” só poderia ser concebida pelo cristianismo enquanto manifestação de Deus. Para Joyce, ao contrário, o verbo *phaíno* tem um sentido bastante mundano (JOYCE, 2012), mais próximo da etimologia e usualidade grega do termo. O sentido da epifania para Joyce nos importa enquanto resgate que se faz significativo na literatura do século XX, pois o escritor cunha a epifania como uma experiência própria a seus personagens, constituindo-se, para além disso, como matéria intrínseca a uma nova forma de narrar, característica das narrativas personativas.

Desta maneira, estabelece-se a necessidade de se recorrer a uma abordagem mais minuciosa no que diz respeito à epifania na literatura e toda sua complexidade de natureza verbal, a partir da qual transpõe-se a barreira entre uma experiência própria à condição humana e a experiência literária. Em *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, de Joyce, temos uma narrativa em terceira pessoa centrada no percurso da vida de Stephen Dedalus, desde a infância no internato católico até a juventude, o momento de descoberta e liberdade no qual o personagem se encontra enquanto artista. Joyce explora nesse romance a situação personativa, que corresponde à transposição das emoções da personagem pelas palavras do narrador. Com

¹ “A moment of sudden and great revelation or realization”

isso, consegue narrar desde a percepção do mundo de Stephen enquanto criança, ao acompanhar sua cognição infantil, até as emblemáticas metáforas de um Stephen adulto, seus dilemas e sensações, seguindo um percurso de cinco capítulos, sendo que no quarto capítulo ocorre a crise de fé decisiva do personagem. Em uma das cenas mais impactantes e sensíveis do romance, no final do capítulo referido, Stephen experimenta uma revelação, uma epifania, ao contemplar a praia:

Havia um longo regato na areia e, enquanto vadeava lento seu curso, pensava na infinda deriva de algas. Esmeralda e negras e carmesim e oliva, elas moviam-se sob as correntes, oscilantes e circulantes. A água do regato estava escurecida pela deriva infinda e espelhava as nuvens à deriva no céu. As nuvens estavam à deriva acima dele silentes e silente o emaranhado marinho estava à deriva abaixo dele e o cinzento ar quente estava parado e vida nova lhe cantava nas veias.

Onde agora sua meninice? Onde a alma que se afastava de seu destino, para meditar isolada a respeito da vergonha de suas chagas e em sua casa de miséria e subterfúgios para coroá-lo com mortalhas e guirlandas que murchavam a um só toque? Ou onde estava ele?

Estava só. Despercebido, feliz e perto do coração selvagem da vida. Estava só e era jovem e disposto e de coração selvagem, só em meio a um deserto de ar selvagem e águas salgadas e de uma colheita marinha de conchas e emaranhados e velado sol cinzento e figuras de roupas leves e alegres, de crianças e moças e vozes de crianças, de moças pelo ar.-(JOYCE, 2016: 208)

A percepção epifânica de Stephen Dedalus acompanha o percurso de revelação de uma imagem, “O instante em que aquela suprema qualidade do belo, clara radiância da imagem estética, é apreendida de maneira luminosa pela mente que foi detida pela sua integridade e fascinada por sua harmonia” (JOYCE, 2016: 261). Revela-se para ele a “luminosa estase silente do prazer estético”, ao acompanhar com a profundidade de um espírito inquieto a integridade da vida selvagem, o momento em sua totalidade estética. Tomado por esse súbito estado de encantamento pelo belo, encontra a sua própria alma naquele instante de totalidade entre espírito e beleza. Cada imagem recorre ao seu sentido próprio, e este sentido vai sendo realçado na imagem subsequente: as cores (“Esmeralda e negras e carmesim e oliva”), encadeadas por polissíndetos, constroem a ideia de um elo entre todas as tonalidades; a água, espelha as nuvens, que estão acima, e as nuvens, silentes, como o “emaranhado marinho” se mostram à deriva abaixo; cada imagem “à deriva” encontra consonância na totalidade cromático-imagética da passagem. De repente, olha para si: “Onde está sua meninice?”. Stephen se encontra ao se

conceber “perto do coração selvagem da vida”, em sua pulsante harmonia. Agora, seu coração, também selvagem, entra em comunhão silenciosa com tudo que o cerca. Essa epifania vivenciada pelo personagem Stephen Dedalus – Dedalus, que na mitologia grega refere-se ao artista que constrói suas próprias asas para fugir de Creta – é o encontro de si com sua própria vontade, com o êxtase da criação, com a sua vocação de artista, antes cerceada pela obrigação de seguir a carreira eclesiástica. A verdade que eclode após a epifania, paulatinamente construída diante da beleza do objeto que vai se revelando (a paisagem da praia e seus elementos), culmina no extasiante monólogo narrado:

Viver, errar, cair, triunfar, recriar da vida a vida! Um anjo ensandecido lhe surgira, o anjo da juventude e da beleza mortais, (...) para abrir diante dele num instante de êxtase os portões de todos os caminhos de erro e de glória. Adiante, adiante, adiante e adiante! (JOYCE, 2016: 210).

No capítulo seguinte à epifania de Stephen, o personagem faz uma exposição dos três princípios estéticos fundamentais, melhor dizendo, das etapas da apreensão de um objeto, que resultam na “luminosa estase silente do prazer estético”, ou na epifania. Stephen sistematiza a experiência epifânica por meio do conceito de São Tomás de Aquino sobre a beleza. A definição compreende, na sua síntese, o estado de êxtase pelo qual somos atravessados diante da apreensão da beleza elevada, a estase (em oposição à chinesa, mera estimulação sensual dos sentidos). Tais princípios percorrem toda a obra de Joyce, tendo em vista que compõem a formulação de sua teoria estética, fundamentada no evento epifânico e na situação personativa (a narração que acompanha a cognição da personagem). O narrador joyciano, segundo Dorrit Cohn (1978), se apresenta discretamente, reportando acontecimentos interiores de Stephen, e produzindo pensamentos e sentimentos do personagem, mesmo quando se trata apenas de um relato. Ele faz isso por meio da refletorização dos acontecimentos, tingidos por *bathos* (divagações). A coesão se dá graças a esse narrador que intercala pensamentos e sentimentos com sensações. É estabelecida uma relação dialética entre estímulos internos e externos. A abstenção do narrador atua de forma que o conhecimento do narrador sobre a psique de Stephen coincide com o auto-conhecimento de Stephen. Isso permite um maior aprofundamento empático entre personagem e leitor. Esse procedimento, definido pela autora como *psiconarração consonante* (COHN, 1978: 32), está no cerne da narração da experiência de Bertha em “Bliss”.

Para Proust, conforme analisado por Cohn em seu trabalho sobre os modos narrativos de representação da consciência, um dos maiores ganhos em termos de profundidade narrativa na literatura moderna está na identificação, por parte do escritor moderno, de uma lacuna entre leitor e personagem. Essa lacuna corresponde ao acesso à consciência da personagem, nas suas nuances humanas mais subjetivas e sensoriais. A partir da exploração dessa consciência personativa, ocorre uma maior identificação entre o leitor e a personagem. Para Proust, o autor passa a “substituir aquelas seções opacas, impenetráveis pelo espírito humano, por seu equivalente em seções imateriais, isto é, coisas que o espírito pode assimilar a si mesmo”(COHN, 1978: 4)². Neste sentido, narrador e experiência personativa estabelecem uma relação ainda mais intrincada e complexa, e a própria experiência epifânica se torna passível de ser narrada através das sensações.

Alda Correia, em sua tese sobre a manifestação epifânica nos contos de Katherine Mansfield, Clarice Lispector e Virginia Woolf, pressupõe que a forma do conto estabelece uma relação simétrica com a epifania literária. O gênero, por sua concisão e acabamento mais discretos em relação à forma do romance, seria a forma na qual a manifestação epifânica encontra uníssono. Segundo a autora:

Defende-se, em particular, que o conto incorpora técnicas “desunificadoras”, conflitos formais e dissonâncias, essenciais às inovações dos modernistas e cruciais para os contos. É precisamente nesta linha que acreditamos poder enquadrar a epifania - como uma técnica organizadora da estrutura do conto mas que sublinha a dissonância e o conflito (...). (CORREIA, 1998: 7).

A epifania, nos termos dispostos pela autora, pode ser compreendida em quatro etapas: apresentação da personagem em uma determinada situação; preparação para um evento *discretamente* percebido; ocorrência de um evento e desfecho da personagem após o evento. Se tomarmos a epifania enquanto “técnica organizadora da estrutura do conto mas que sublinha a dissonância e o conflito”, é possível depreender que a epifania atua conciliando as polaridades dentro do indivíduo. O estado de profunda dualidade interior no qual as personagens Stephen Dedalus e Bertha Young se encontram vai, lentamente, indo ao encontro da natureza: no caso de Stephen, a paisagem que contempla, a praia, o céu, as pessoas, os sons, e, no caso de Bertha, a imagem persistente da pereira, bela e imóvel, e a lua radiante no céu. Nos dois casos, a natureza da epifania encontra-se na contínua apreensão do objeto em sua harmonia e

² Tradução minha do original em inglês. N.A.

integridade, e o momento de clarividência está na consonância entre harmonia e integridade do objeto e do espírito.

Compreende-se que a epifania não ocorre de súbito, apenas em um dado momento, mas é construída discretamente no texto, quando a linguagem narrativa vai se imiscuindo à imagem estética, deflagrando o estado espiritual da personagem alvo da epifania ou que experimenta a epifania, resultando em um sentido de totalidade entre texto, estética e a referida “luminosa estase silente do prazer estético” da personagem.

3. ANÁLISE GERAL DO CONTO “BLISS”

“*Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk,* ³(...)”. Esta é a frase de abertura de “Bliss”. A conjunção subordinativa concessiva como primeira palavra do conto indica certa contradição, aparentemente sem juízo de valor, apontada pelo narrador, como se, em tese, ter trinta anos excluísse a possibilidade de sentir aquele calor no peito pelo qual Bertha Young era acometida. A idade de Bertha é reforçada mais de uma vez no início do conto: “Embora Bertha Young tivesse trinta anos” (“*Although Bertha Young was thirty*”), ou “O que fazer se você tem trinta e, ao virar a esquina da sua própria rua, você é acometida, subitamente, por um sentimento de êxtase – absoluto êxtase!” (“*What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss - absolute bliss!*”).

Não parece lógico que, aos trinta anos e com a estabilidade de uma vida sem sobressaltos, se sintam desejos tão infantis – ou, pelo menos, tão infantilmente súbitos – quanto os que a acometem. Entretanto, nota-se que não há na voz do narrador nenhum tom de crítica, ele não coteja opositivamente a conjectura sobre a idade de Bertha com a manifestação “infantil” de seu espírito. O tom aproxima-se de uma cumplicidade, ou tradução psicológica da própria consciência de Bertha, indagando sobre esta questão. E há a hipótese, que a narrativa personativa favorece, de que os pensamentos expressos nas passagens citadas *sejam da própria Bertha*, e não do narrador. Ela própria, chocada, pode estar registrando a aparente incompatibilidade entre a sua idade “madura” e o surto extático “infantil”. Um dos maiores trunfos da narrativa personativa é justamente o imbricamento por vezes tão íntimo entre o narrador e o personagem que atua como “refletor” – no caso Bertha – que fica impossível estabelecer onde termina a voz do narrador e começa a do refletor. O refletor é a mente observante por meio da qual são filtrados os eventos narrados.

No segundo parágrafo do conto, o narrador “invade” a consciência de Bertha a ponto de não distinguirmos a voz que questiona:

What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss – absolute bliss! – as though you'd suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned

³ “Apesar dos seus trinta anos, Bertha Young ainda tinha desses momentos em que ela queria correr em vez de caminhar (...)”.

in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe⁴? ... (MANSFIELD, 1991: 143)

Trata-se da voz de Bertha ou é o próprio narrador quem lança o questionamento? A dúvida que se insinua no espírito do leitor decorre da técnica adotada por Mansfield, que se denomina “monólogo narrado”: quem narra é o narrador, mas ele se esforça por apenas espelhar a perspectiva de Bertha. As interrogações e exclamações são manifestações típicas da consciência personativa: o leitor assiste à consciência sendo narrada literalmente. Disto pode-se depreender que a psiconarração está atravessando a consciência literal, colorindo-a com o mesmo entusiasmo da personagem, permitindo que o leitor se aproxime e partilhe uma espécie de empatia.

A próxima citação é uma nova instância do monólogo narrado: “*Oh, is there no way you can express it without being 'drunk and disorderly?' How idiotic civilization is! Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle*”⁵. (MANSFIELD, 1991: 143). Segue-se o seguinte parágrafo, no qual o pensamento de Bertha é narrado literalmente: “*No, that about the fiddle is not quite what I mean,*” *she thought*⁶. Ocorre uma interrupção consciente, um diálogo que se auto-questiona constantemente. Bertha não encontra um termo preciso para o que deseja expressar, porque esse êxtase súbito não está ao alcance da racionalidade; há muitas possibilidades para descrever o sentimento de “encarceramento” do seu corpo. O fluxo da consciência é interrompido pelo tempo diegético exterior, no caso, sua empregada Mary, com quem fala aleatoriamente: “*It's not what I mean, because - Thank you, Mary' - she went into the hall.*” (MANSFIELD, 1991: 143). A narrativa indica que há uma narração consciente, de maneira direta, mas ela nos conduz, por meio do discurso indireto livre do parágrafo interior, a não apenas adentrarmos a consciência de Bertha, mas a “ler” seu estado de espírito expresso mediante as interjeições, reticências, bem como a perceber a metaforização da experiência de grande “felicidade” (“*by a feeling of bliss - absolute bliss!*”).

A oposição Civilização *versus* Barbárie é colocada em questão duas vezes por Bertha, tornando-se um indicativo não apenas do desvelamento da falta de organicidade da realidade

⁴ “O que fazer se aos trinta anos, de repente, ao dobrar uma esquina, você é invadida por uma sensação de êxtase - absoluto êxtase! - como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo?”

⁵ “Não há como explicar isso sem soar “bêbado e desordeiro”? Que idiota que é a civilização! Para que então ter um corpo se é preciso mantê-lo trancado num estojo, como um violino muito raro?”

⁶ ““Não, isso de violino, não é bem o que eu quero dizer”, pensou Bertha”.

que a cerca. Os modos falseados que regem o cotidiano plácido da classe média são evidenciados, mas também os de sua própria relação com seu marido, sua casa, sua filha... e consigo mesma, guardada “como um violino muito raro”. A noção de “civilização” para Bertha se revela mais cerceadora do que meramente uma formalidade, e essa revelação se dá a partir de uma incapacidade de comunicação com seu marido numa ligação telefônica: Bertha não consegue partilhar seu estado de espírito espontaneamente, ela precisa parecer sã, “civilizada”. Todas essas pequenas descobertas são percursos que conduzem à revelação maior – a epifania, pois se colocam no campo da impossibilidade de expressão verbal, apesar da consciência da situação. O tema se revela pela mínima descrição espacial e emocional, e nesses momentos é possível compartilhar essa revelação – a partir da mínima descrição sintática, é possível obter a máxima possibilidade semântica.

Após discutir com Mary sobre os preparativos para o jantar, o sentimento de felicidade ainda não a abandonara. Ao se admirar no espelho, ocorre-lhe uma expectativa pelo divino, manifesta em um trecho do início do conto:

But in her bosom there was still that bright glowing place coming from it. It was almost unbearable. She hardly dared to look into the cold mirror - but she did look, and it gave her back a woman, radiant, with smiling, trembling lips, with big, dark eyes and an air of listening, waiting for something ... divine to happen ... that she knew must happen ... infallibly⁷” (MANSFIELD, BLISS: 144).

Além da nova percepção de si mesma, ao atentar para a sua própria beleza – o êxtase desperta sua sensualidade, quase narcisística – o trecho reitera o estado epifânico, que não é possível de ser traduzido em palavras, mas requer o sentimento do divino, já que a apreensão da beleza estética precisa de uma justificativa da ordem do Sagrado, mesmo que esse sagrado não seja religioso. Entretanto, o estado epifânico já tomou o espírito de Bertha, porque ela consegue apreender a beleza do cotidiano, a resposta impossível ao real. A narrativa, em terceira pessoa, nos permite “olhar” para Bertha pelo espelho, imaginar sua radiância através da sua própria percepção de si mesma. Essa “radiância” contempla, ainda, o estado epifânico a partir das proposições de James Joyce, sobre a apreensão do objeto em sua “clara radiância”. A

⁷ Mas no seu peito ainda havia aquela ardência - aquela irradiação de centelhas que queimavam. Era quase insuportável. Bertha mal ousava respirar com medo de atizar esse fogo, e no entanto ela respirava, respirava profundamente. Mal ousava se olhar no espelho gelado mas olhou sim, e o espelho devolveu uma mulher radiante, com lábios que sorriam, que tremiam, e olhos grandes, escuros, e um ar de escuta, de expectativa de que alguma coisa... divina acontecesse... que ela sabia que tinha de acontecer... infalivelmente.

personagem apreende a si mesma e, a partir do recorte de cada traço do seu rosto, percebe a integridade e beleza que não reconhecia antes.

A recorrência do advérbio (*deeply, deeply, hardly*), associado ao gerúndio (*smiling, listening, waiting*) na sequência narrativa, explora a expectativa consciente de Bertha: uma constante, crescente, conseqüente ansiedade diante de algo (*something*) que está para acontecer. Sugere-se, no entanto, uma expectativa de queda, pois o sufixo *-ing* indica sonoramente uma subida palatal, enquanto o grafema “g” indica a queda visual no texto. A crescente expectativa culmina firmemente na forma infinitiva: “*something... divine to happen... that she knew must happen*”. Tal expectativa, assinalada pelo tom crescente de “*something... divine*” alcança um pico com o verbo “*to happen*” no infinitivo, como que a intuição que galga ao encontro de algo que está prestes a acontecer, que *deve* acontecer, que vem do desejo: *must happen*.

Bertha se diverte ao cogitar as combinações e arranjos de sua sala para o jantar que haverá mais tarde:

There were tangerines and apples stained with strawberry pink. Some yellow pears, smooth as silk, some white grapes covered with a silver bloom and a big cluster of purple ones. These last she had bought to tone in with the new dining-room carpet(...). “I must have some purple ones to bring the carpet up to the table.” (...). When she had finished with them and had made two pyramids of these bright round shapes, she stood away from the table to get the effect - and it really was most curious. For the dark table seemed to melt into the dusky light and the glass dish and the blue bowl to float in the air. This, of course in her present mood, was so incredibly beautiful... She began to laugh ⁸(MANSFIELD, 1991: 144).

A personagem é acometida de uma volúpia estética tão forte que “começa a rir”: os arranjos tonais de sua escolha suscitam calor; as cores dos arranjos e as frutas escolhidas – tangerinas e maçãs tingidas de vermelho-morango, uvas roxas, peras amarelas, o carpete vermelho –, além das formas geométricas (as pirâmides arredondadas, o formato liso e suave das peras) são, na ordem do simbólico, de teor altamente sensual; as uvas “brancas” de aparência prateada remetem à feminilidade da Lua, também prateada, conforme Bertha reportará mais tarde. Toda a combinação suscita esse desejo de que “algo divino” aconteça; e o

⁸ Havia tangerinas e maçãs tocadas por manchas avermelhadas. Havia peras amarelas lisas como seda, uvas brancas cobertas por uma floração prateada, e um cacho repleto de uvas vermelhas, comprado especialmente para combinar com os tons do novo tapete da sala. (...) “Eu preciso daquelas uvas vermelhas para puxar o tapete para a mesa” (...). Ao terminar o arranjo - duas pirâmides de brilhantes formas arredondadas - Bertha se afastou um pouco para apreciar o efeito, que lhe pareceu extraordinário. A mesa escura parecia se dissolver na penumbra e o prato de louça e a travessa azul pareciam soltos no ar. E no seu atual estado de espírito a visão era tão incrivelmente bela... Bertha começou a rir.

efeito final – a bandeja azul e a louça de vidro que, a partir do contraste de luz, davam a impressão de estar “flutuando” no ar – coincidem com o estado de êxtase de Bertha, como se ela própria estivesse flutuando, incapaz de se ater à realidade. O cenário composto por Bertha remete, ainda, imediatamente a uma pintura, afim à natureza morta – que, neste caso, dada a composição vibrante, poderia se chamar de “natureza viva”.

Essas digressões mentais de Bertha não se dão por fatores externos. Não há um suspense dramático, mas um suspense místico. À medida que temos a primeira descrição do estado imediato de Bertha, a narrativa vai ao encontro de sua vida pessoal exterior, de seu cotidiano. E, aqui, o espírito busca uma harmonia com o cotidiano, mas encontra barreiras estabelecidas anteriormente em seus relacionamentos mais pessoais. Isto se torna mais substancial quando vemos a relação de Bertha com Little B, sua filha, e posteriormente com Harry, seu marido, ao telefone.

A primeira etapa do seu êxtase pode ser compreendida como uma tomada súbita de volúpia estética (para Joyce, a *Claritas*), o deslumbramento pelos aspectos banais e cotidianos que a cercam, além da tentativa de traduzir em palavras seu descontentamento com os cerceamentos da vida estável: “*No, that about the fiddle is not quite what I mean,*” (MANSFIELD, 1991: 143), tentativa que não encontra expressão imagética correspondente, levando-a a oscilar nos seus ensaios de descrição do estado emocional. Sua sensação de completude diante do arranjo da mesa, perfeitamente coerente entre tonalidade e profundidade, é tamanha que se expressa: “*This, of course in her present mood, was so incredibly beautiful ... She began to laugh.*” (MANSFIELD, 1991: 144). A cena em que arranja os elementos, de cores vibrantes, em sua sala revela a relação da personagem com o pictórico no espaço (o êxtase estético), que se manifesta em oposição ao simbólico, tomado pela imagem da pereira, símbolo vivo e estável de sua própria natureza feminina e frutífera, e que ao longo do conto a inquieta: a pereira continha um mistério que Bertha ainda buscava.

As pausas narrativas no conto denotam um espaçamento temporal e se estabelecem de diferentes maneiras ao longo do texto. Tal espaçamento reflete diversas instâncias da narrativa, e pretende-se aqui analisar como elas se dão enquanto reflexo psicológico da personagem; melhor dizendo: como os silêncios se instituem como instâncias significativas da narrativa e quais os sentidos implícitos em tais recorrências.

No momento em que ocorre a primeira “pausa narrativa rápida”, ou *skip*, a personagem Bertha está alcançando o ápice de sua excitação repentina. “‘*No, no, I’m getting hysterical’. And she seized her bag and coat and ran upstairs to the nursery*’.” (BLISS, 1991: 143) Não apenas a consciência de Bertha perpassa, em uma sentença mental, pelo narrador: o estado de espírito de Bertha transborda para a narração subsequente, como numa volúpia, numa pressa estabanada, que se expressa pelos polissíndetos “*and she seized her bag and coat and ran*” (grifos meus), estabelecidos pela conjunção coordenativa aditiva “and”. O narrador traduz a cognição de Bertha, não apenas suas ações, e é conduzido como numa câmara ocular – a “janela ficcional” de Henry James – pela consciência da personagem ao narrar os fatos. (FRANK, 1979, p. 189). Neste momento, há uma pausa, convencionada pelo entrecorte de dois parágrafos para que se dê a próxima sequência narrativa, que avança para a cena que descreve a babá e seus cuidados com a pequena filha de Bertha, “Little B” no texto. O narrador se afasta emocionalmente neste momento e narra a cena a partir de um distanciamento repentino da perspectiva de Bertha. “*Nurse sat at a low table giving Little B her supper after her bath. The baby had on a white flannel gown and a blue woolen jacket, and her dark, fine hair was brushed up into a funny little peak.*”¹⁰ (MANSFIELD, 1991: 143).

O discurso da babá é traduzido de uma maneira peculiar; neste caso não se trata de um contágio do narrador pela consciência dela, porque a janela ficcional deste narrador centra-se na psicologia de Bertha. A projeção do discurso de Nanny beira o infantil, narrando com deslumbramento as travessuras de Little B, como se a moça estivesse sendo contaminada pela perspectiva da bebê:

‘She’s been a little sweet all the afternoon’ whispered Nanny. ‘We went to the park and I sat down on a chair and took her out of the pram and a big dog came along and put its head on my knee and she clutched its ear, tugged it. Oh, you should have seen her!’¹¹. (BLISS, p. 119)

⁹ ‘Não, não. Eu estou ficando histérica.’ E ela agarrou a bolsa e o casaco e correu escada acima para o quarto do bebê.

¹⁰ A babá estava sentada numa mesa baixa dando de jantar para a pequena B. já de banho tomado. O bebê vestia uma camisolinha branca de flanela e um casaco de lã azul, o cabelo castanho muito fino penteado para cima num rabinho engraçado, e ao ver a mãe começou a pular.

¹¹ “‘Ela foi um amor a tarde toda’, murmurou a babá. ‘A gente foi ao parque e eu sentei e tirei ela do carrinho e apareceu um cachorro enorme e ele deitou a cabeça no meu colo e ela agarrou a orelha dele e deu um puxão, só vendo!’”

Em alguns momentos, a excitação de Bertha muda o curso calmo, frio e distanciado da sua relação materna, que é uma das esferas da sua vida sobre a qual não possui autoridade, um indício de sua vida cotidiana. Bertha, extremamente amorosa, deseja terminar de dar o jantar para sua B, e a babá a julga por tal atitude, por estar atrapalhando seu trabalho, mas cede. Bertha se indaga: “*How absurd it was. Why have a baby If It has to be kept – not in a case like a rare, rare fiddle – but in another woman's arms?*”¹²(MANSFIELD, 1991: 145). Nota-se que Bertha deseja tomar as rédeas de sua vida e seu primeiro impulso é o de ir atrás de sua filha, mas acaba por agir abruptamente, e disputa os cuidados dela com a babá. A narrativa permite entrever nessas nuances que a protagonista age como que despertada de uma vida conduzida de um modo automático, e o conto focaliza justamente o seu “despertar”. Tal episódio deixa transparecer sua dinâmica, não apenas com sua filha, mas também com seu marido, relação posteriormente revelada. Entretanto, a posse do bebê é retomada pela babá logo depois, no momento em que Bertha recebe um telefonema: “‘*You're wanted on the telephone, ' said Nanny, coming back in triumph and seizing her Little B¹³.*” (MANSFIELD, 1991: 146). É notável o pronome possessivo em grifo no texto, reiterando a ideia da disputa pelos cuidados da pequena B, indicativo também de que esse pequeno momento materno não é dado de uma maneira fácil para a protagonista. O pronome possessivo, enfático e irônico, ressalta também que a perspectiva narrativa aqui é de Bertha, não do narrador.

Deste parágrafo ao próximo ocorre outro “salto temporal” ou *skip*. Esse momento em branco se institui enquanto um silêncio simbólico diante de percepções de Bertha em relação aos acontecimentos, que chegam ao cume da compreensão, neste caso, sua relação com Harry, seu marido. Verifica-se uma descoberta epifânica relacionada à sua civilidade e incapacidade de transpor tal barreira. Essa barreira pode ser percebida pelo silêncio, ou pelo que não é dito entre o casal – flagrante na tentativa de Bertha em comunicar-lhe seu estado de felicidade, falhando. De maneira indicial, após essa revelação, somos apresentados à personagem de Pearl Fulton, que suscitou a “paixão” de Bertha desde o primeiro encontro. Bertha pensa nos sentimentos que Miss Fulton provocara nela, graças ao seu charme misterioso e seu caráter incomum. No trecho “*and Bertha had fallen in love with her, as she always did fall in love with beautiful women who had something strange about them*”¹⁴ (MANSFIELD, 1991: 146), a

¹² “Que absurdo tudo aquilo. Para que então ter um bebê se é preciso mantê-lo guardado - não num estojo como um violino muito raro - mas nos braços de outra mulher?”

¹³ “‘Telefone para a senhora’ - era a babá que voltava triunfante e agarrava a sua pequena B.”

¹⁴ “O que Miss Fulton fazia Bertha não sabia ao certo. Elas haviam se encontrado no clube e Bertha se apaixonara por ela, como se apaixonava sempre por belas mulheres com alguma coisa de estranho.”

escolha da expressão “*fallen in love*” se mostra mais complexa do que apenas uma simpatia grande. Se este narrador narra de maneira refletorizada, ou seja, a partir de um ponto de vista extremamente aproximado de Bertha, mas também com a objetividade necessária para alcançar o leitor, essa escolha indica, como em outros momentos, que esse narrador está comunicando uma manifestação emocional cuja natureza a própria Bertha desconhece. Pensemos que “paixão” aqui está descolado da aceção erótica consciente de Bertha, mas inconscientemente a sua energia libidinal se inclina a querer manter a moça por perto, encantada pela sua feminilidade, que desperta seu desejo, e com quem, posteriormente no conto, partilhará um momento de silêncio e sinergia, um roçar de braços que aquece seu peito, como jamais tivera com Harry, seu marido.

And the two women stood side by side looking at the slender flowering tree. Although it was so still it seemed, *like the flam of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed – almost to touch the rim of the round, silver moon*¹⁵. (MANSFIELD, 1991: 153 – grifo meu)

A imagem da chama toca no desejo ardente e crescente que se constrói diante da pereira, que simbolicamente representa o feminino, além de sua natureza ser essencialmente hermafrodita, andrógina e bissexual, e representar a totalidade do erotismo. Associada à imagem da pereira, há, ainda, a não menos enigmática imagem da Lua, “prateada”, que também remete à maneira pela qual Bertha descreve Miss Fulton, sua figura envolta de uma auréola “prateada”. “Pearl Fulton”, seu nome, não é menos simbólico, sendo a “pera” um símbolo de feminilidade, dada a sua doçura e maciez. A Lua, associada à pereira, evoca princípios de feminilidade, desejo e transformação; o esbarrar de braços, imagem constante na relação entre as duas, também é indiciário desse desejo ascendente. Trata-se de um desejo não racionalizado, dado o pequeno panorama de sua vida exposto no conto. E, logo após a descrição apaixonada de Miss Fulton, Bertha, como que reacendida por esse cenário erótico, exprime sua verdadeira admiração por Harry, em quem a antítese civilização *versus* barbárie encontra um correspondente assimétrico:

He made a point of catching Bertha's heels with replies of that kind ... “liver frozen, my dear girl”, or “pure flatulence,” or “kidney disease”, ... and so on.

¹⁵ “E as duas mulheres se deixaram ficar ali, lado a lado, olhando para a esguia árvore em flor. Embora imóvel, a árvore parecia estender-se para cima, subir, tremer no ar brilhante como a chama de uma vela, e crescer, crescer mais alto diante delas - quase tocar a borda da lua cheia prateada.”.

For some strange reason Bertha liked this, and almost admired it in him very much¹⁶. (MANSFIELD, 1991: 147)

A civilidade e seriedade de seu marido, qualidades reforçadas ao longo do conto, encontram um balanceamento na “baixeza” de seu senso de humor, calcado nas partes baixas, excêntricas, inferiores do humano, trazendo uma espécie de “barbaridade” em oposição à civilidade de sua natureza. “Não seria a incivilidade a verdadeira essência do amor?”¹⁷ (AUSTEN, s/d: 99), diz Jane Austen em *Pride and Prejudice*. Não seria, portanto, o lado incivilizado de Harry que desperta a ternura, o amor de Bertha?

Estrutural e simbolicamente, a imagem da janela está relacionada não apenas ao pequeno panorama da vida de Bertha, correspondente à divisão entre vida natural espontânea (a pereira) e vida civilizada (o interior da casa), mas também à própria estrutura do conto, que pretende dar conta de uma perspectiva condensada, menor, entretanto panorâmica e substancial. A janela é molde para o vislumbre da vida exterior vista de dentro. Todavia, o cenário visto da janela nem sempre provoca sentimentos de harmonia em Bertha. No seguinte trecho, a personagem avista dois gatos na janela:

A grey cat, dragging its belly, crept across the lawn, and a black one, its shadow, trailed after. The sight of them, so intent and so quick, gave Bertha a curious shiver. "What creepy things cats are!" she stammered, and she turned away from the window and began walking up and down¹⁸.... (MANSFIELD, 1991: 147)

A reação diante da imagem dos gatos é de desconcerto e incômodo; e pode ser interpretada como pressentimento, intuição de uma relação sorrateira, animalizada, que não lhe diz respeito, mas a mesma cena se desdobrará na cena do adultério posteriormente. Porém, seu estado de felicidade logo se restaura, e a beleza domina seus sentidos novamente, e, como que desviando a mente da cena perturbadora, Bertha recorre às suas divagações de satisfação idílica com sua casa, seu marido, seus amigos e se compraz em toda uma descrição do idílio burguês,

¹⁶ Ele fazia questão de provocá-la com respostas no gênero... “fígado congelado, menina”, ou “pura flatulência”, ou “mal dos rins”... e assim por diante. Por alguma estranha razão Bertha gostava disso e quase que o admirava por falar assim.

¹⁷ “*Is not general incivility the very essence of love?*”.

¹⁸ Um gato cinzento, arrastando-se pelo chão, atravessou furtivamente o gramado, seguido por um gato negro, como se fosse a sua sombra. A passagem dos dois gatos, tão precisa e rápida, provocou em Bertha um estranho arrepio. “Gatos são coisas aflitivas!” gaguejou, e afastou-se da janela, e começou a andar de um lado para o outro...

afastando-se da clarividência que experimentara anteriormente para recorrer à beleza de sua vida ordenada. Logo após esse momento, outro salto temporal no conto é percebido.

O momento ao lado de Pearl Fulton despertou um desejo adormecido em Bertha, e ela não o compreende e não sabe como extravasá-lo. Transfere a energia libidinal para a ideia de estar com seu marido, com quem não mantém relações sexuais há muito tempo; ela vislumbra a cena dos dois na cama, sozinhos, mais tarde, e isso desperta nela um furor repentino. Antes não o desejava, e mantinham uma relação próxima da amizade, mas agora desejava seu marido: *“But now-ardently! ardently! The word ached in her ardent body! Was this what that feeling of bliss had been leading up to? But then then”*¹⁹ (MANSFIELD, 1991: 154). É a palavra “amor” que arde em seu corpo, e o sentimento de êxtase a revigora. Para escapar da volúpia repentina, Bertha tenta encontrar uma atividade para extravasar, o que a leva a tocar disparadamente o piano, sem o menor talento. Em meio aos seus pensamentos flutuantes, os amigos decidem ir embora, e o narrador, contagiado pelo estado de espírito de Bertha, traduz seu vocabulário mental: *“But then then –”*. A repetição quase infantil do termo “then” expressa o pensamento que se interrompe. Mas não apenas o desejo: a intuição de Bertha está pelo conto em pequenos momentos indiciais, como já apontamos. No momento em que se despede dos convidados: *“Good night, good-bye”, she cried from the top step, feeling that this self of hers was taking leave of them for ever*²⁰ (MANSFIELD, 1991: 154) (grifo meu), algo em sua intuição anuncia que, a partir daquela noite, nada será como antes. O momento da intuição é particular, sendo impossível compreendê-la enquanto atua na sensibilidade. A intuição da personagem só é passível de narração porque se encontra transmutada, transfigurada pela consciência atenta do narrador. Esta é uma das particularidades das narrativas psicológicas, e a forma do conto joga com as múltiplas possibilidades a partir da mera sugestão.

Após a sua ligeira intuição ao despedir-se dos convidados, Bertha é confrontada com a cena do adultério de Harry com Miss Fulton, e a cena estabelece uma virada circunstancial dentro da narrativa:

she saw ... Harry with Miss Fulton's coat in his arms and Miss Fulton with her back turned to him and her head bent. He tossed the coat away, put his hands on her shoulders and turned her violently to him. His lips said: “I adore you”, and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her sleepy smile. Harry's nostrils quivered; his lips curled back in a hideous grin while he

¹⁹ Mas agora - ardentemente! Ardentemente! A palavra doía no seu corpo ardente! Era para aí que a levava toda aquela sensação de êxtase? Mas então, então -.

²⁰ “Boa-noite, boa-noite”, ela gritou do último degrau, sentindo que uma parte dela se despedia deles para sempre.

whispered: “Tomorrow”, and with her eyelids Miss Fulton said: “Yes”.
²¹(MANSFIELD, p. 155)

A descoberta de Bertha ocorre quando não mais vê sua realidade afetada pelo estado de espírito em êxtase; o evento é narrado como se o narrador também estivesse perplexo. A descoberta da traição de Harry com Pearl Fulton a leva a “enxergar” o real: as reticências em “*she saw...*” marcam estilisticamente um prolongamento da visão, que outrora estava impregnada de otimismo. Os olhos acompanham a cena em silêncio – que está contido na redução de interjeições e devaneios de Bertha. A partir desse momento, o narrador se atém à descrição objetiva da saída dos convidados, da tranquilidade de Harry, do breve diálogo entre os amantes. A terceira cortina da peça que é a vida de Bertha cai diante de seus olhos, e não há como exprimir a visão desnudadora senão com a omissão da subjetividade da personagem: o narrador se desloca da consciência e do estado de espírito da personagem. Tudo que antes era envolto numa beleza onírica se torna indício de realidade. Desta vez não haveria como escapar, como o fizera anteriormente durante seu telefonema com o marido. E, então, o ato de uma peça imaginária que um de seus convidados narrara durante o jantar torna-se um episódio cifradamente cosmogônico em relação ao desenvolvimento da história de Bertha:

He wants to write a play for me. One act. One man. Decides to commit suicide. Gives all the reasons why he should and why he shouldn't. And just as he has made up his mind either to do it or not to do it - curtain. Not half a bad idea.
²²(MANSFIELD, 1991: 151)

Após esse momento, Bertha alude a uma peça de Tchekov: “*In fact, she longed to tell them how delightful they were, and what a decorative group they made, how they seemed to set one another off and how they reminded her of a play by Chekhov!*”²³ (MANSFIELD, 1991: 151). A ironia implícita – observável – está no fato de a personagem não se perceber como uma

²¹ “ela viu... Harry com o casaco de Miss Fulton nos braços e Miss Fulton de costas para ele, a cabeça inclinada para o lado. Harry afastou bruscamente o casaco, pôs as mãos nos ombros dela e a virou com violência. Seus lábios diziam: ‘Eu te adoro’, e Miss Fulton pousou seus dedos cor de luar no rosto dele e sorriu seu sorriso sonolento. As narinas de Harry tremeram; seus lábios se crisparam num esgar horrível ao sussurrarem: ‘Amanhã’, e com um bater de olhos Miss Fulton disse: ‘Sim’”.

²² “Ele quer escrever uma peça para mim. Ato único. Um único personagem que decide se suicidar. Passa a peça enumerando todas as razões a favor e contra. E justo quando ele se decide por uma coisa ou por outra - pano. Não é má ideia’.”.

²³ “Ela até desejaria dizer-lhes quão ótimos todos eles eram, e que grupo tão decorativo que formavam, e como pareciam deslanchar uns aos outros e como a lembravam de uma peça de Chechov!”.

caricatura tchekoviana nesse cenário idílico. Ela interpreta o cenário pela superfície, assim como quando se vangloria da relação “moderna” com Harry, na qual prevalecia o tom de companheirismo, sem se indagar acerca da necessidade de afeto que seu marido pudesse sentir:

It had worried her dreadfully at first to find that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter. They were so frank with each other -such good pals. *That was the best of being modern.*²⁴ (MANSFIELD, 1991: 154. Grifo meu).

Ao tomarmos a peça narrada do conto enquanto metáfora, o pano, no conto, cai no movimento de Bertha diante da pereira, ao questionar-se: “*Oh, what is going to happen now? she cried*”²⁵ (MANSFIELD, 1991: 156). A cena corresponderia ao momento da personagem que, ao tomar a decisão da sua vida, se torna oculta ao espectador: tanto a personagem como a decisão. Mas no conto há um indício de redenção para Bertha: “*But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still.*”²⁶ A árvore, a pereira simbólica, é onde a personagem projeta a si mesma. Persiste a dúvida sobre esse “*but*”: manifesta a entrega dela à ilusão extasiante ou a firmeza de uma tomada de consciência? A pereira se torna mais que pictórica: parece conter um segredo que aflora. A oração final, subordinada, na qual predominam os polissíndetos, nos faz retomar o conceito da visão epifânica de apreensão da beleza total do objeto²⁷: nessa oração, uma imagem se ancora na outra, evidenciando essa visão de totalidade e harmonia. O ato de correr à janela, esse espaço simbólico da divisão entre o palco e o mundo, os contornos (ou a “esfericidade”) do conto, a divisão entre a civilidade do seu lar e a natureza, “o coração selvagem da vida”, que existe por si mesma e onde se manifesta a liberdade do “bárbaro” e da unicidade da vida, podem evidenciar uma fuga, mas o conto se encerra no enigma, e basta a dúvida para que os sentidos e significados percorram o leitor de um deleite pálido diante do vislumbre das possibilidades implícitas.

O instante em que Bertha contempla a imagem da árvore em seu jardim pode ainda ser tomado como seu momento de *claritas* - ou clarividência, tomando a definição dada pelo personagem Stephen Dedalus em *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, que citamos integralmente agora:

²⁴ “A princípio, ela se preocupava terrivelmente ao descobrir que era tão fria, mas depois de um tempo não parecia mais importar. Eles eram tão francos um com o outro - tão bons companheiros. Nisso residia o melhor de ser moderno.”

²⁵ “E agora, o que vai acontecer?” exclamou.”

²⁶ “Mas a árvore continuava tão bela e florida e imóvel como sempre. ”

²⁷ O estudo acerca da epifania de Stephen Dedalus feito no capítulo “A Epifania” deste trabalho.

(...) O instante em que aquela suprema qualidade do belo, a clara radiância da imagem estética, é apreendida de maneira luminosa pela mente que foi detida por sua integridade e fascinada por sua harmonia, é a luminosa estase silente do prazer estético, um estado espiritual muito afim à condição cardíaca que o fisiologista italiano Luigi Galvani, (...) chamou de encantamento do coração. (JOYCE, 2016: 261)

A clarividência da personagem não pode ser expressa: o estado de contemplação é silente. A imagem é apreendida, mas o estado emocional, não. Ao contrário da cena de clarividência do personagem Stephen Dedalus, cujo momento epifânico se encerra sem grandes sobressaltos e efusividade, temos, no caso de Bertha, apenas a sua visão total, que nos parece condizente com o estado de “encantamento do coração”. Nisto reside o *hic et nunc* da história, o “aqui e agora”.

O conto começa e termina com expressões do campo semântico da dúvida, do questionamento. As conjunções “Embora” (“*Although*”) e “Mas” (“*But*”) regem, respectivamente, a condição e a emoção da personagem, do início ao fim do conto, estabelecendo-se enquanto indícios linguísticos que denotam a impossibilidade, o porém. “Apesar de tudo, a pereira permanece bela e imóvel”: esta sentença poderia condensar a história sem, no entanto, encerrar a narrativa. A concisão do texto permite que a leitura se desdobre semanticamente, mesmo que reduzida aos mínimos recursos, percorrendo os “não-ditos”, desde a visão fatídica do adultério até a contemplação subjetiva da pereira, a partir da qual ocorre a última revelação da personagem. O enigma permanece encerrado na personagem e nos moldes do conto.

Resta elucidar as pausas ou “capitulescos” apontados ao longo desta análise. Tomando a ideia de que a frase “uma peça de Tchekhov” seja um indício cifradamente cosmogônico em relação ao todo da narrativa, essas pausas se assemelham à própria visão do conto enquanto peça – cada “encerramento” corresponderia a um ato, cada pausa à própria imagem da cortina sendo baixada, e, posteriormente, subindo, diante do novo ato. Pode-se falar numa arquitextualidade entre Tchekhov e o conto “Bliss”.

O narrador de “Bliss” está preocupado em exprimir as reverberações externas por intermédio do estado emocional da personagem. Não interessa a ele o desenrolar da ação propriamente dita, mas, sim, o impacto interior que os acontecimentos suscitam na personagem. É reduzido o panorama de ações externas, o que propicia uma ampliação sobre os

acontecimentos internos da personagem central, narrada em terceira pessoa. Esse narrador exerce a função de personalizar em seu discurso as nuances da consciência da personagem, o que se denomina por situação personativa, de acordo com o amplo estudo realizado por Cohn (1978). A consciência personativa pode ser ficcionalmente representada de três maneiras: a psiconarração, que se dá através do discurso do narrador sobre a consciência da personagem; o monólogo citado, quando o discurso mental da personagem é transcrito; e, por fim, o monólogo narrado, onde o discurso mental da personagem está acoplado ao discurso do narrador. No conto em questão, encontra-se, alternadamente, cada uma das técnicas narrativas de mediação da consciência personativa. As situações estabelecidas por Cohn em *Transparent Minds* se opõem ao conceito mais corrente e generalizante, denominado “narrador omnisciente”. Qualquer coisa, não apenas a consciência, pode ser descrita de maneira omnisciente; a psiconarração, essa “psicologia imaginária”, indica tanto a atividade quanto a matéria que a atividade denota. É necessário, portanto, distinguir as características fundamentais do narrador ficcional, porque a similitude vital criada pela ficção possui uma natureza que precisa ser concebida a partir das sutilezas do texto.

Da recuperação crítica feita por Cohn, em seu amplo painel das técnicas de representação da consciência, destacam-se alguns conceitos fundamentais, dentre eles: a “guinada interior” (*inward turn*), apontada por Hamburger, a “tendência circular” das narrativas modernas, segundo julgamento de Woolf, a qual explora a substituição dos sentimentos típicos da catarse, como drama, comédia, interesses amorosos ou catástrofes, por “este espírito circunscrito... com o mínimo de estrangeiro ou externo quanto for possível” (WOOLF, *apud* COHN, 1978: 8). Cohn ainda evoca a importância da “mímese da consciência” (*mimesis of consciousness*) e cita Ortega: “*the Proust-Joyce generation, he says, has ‘overcome realism by merely putting too fine a point on it and discovering, lens in hands, the micro-structure of life*²⁸”. Essa “micro-estrutura da vida” só pode ser acessada por meio da aguçada transparência da consciência das personagens ficcionais. A mímese da consciência ficcional permite que o menor recorte retirado do cotidiano – e quanto mais ínfimo e íntimo o recorte, melhor – dê acesso à ampla estrutura da vida como um todo. O recorte pode ser tomado como um evento cosmogônico: acessa-se o fundamento de um (novo) universo ficcional. Transcende-se a incomunicabilidade a partir da narrativa interior porque a matéria mediada pelo narrador é a consciência. Essa mediação só pode ser realizada pela narrativa ficcional: a consciência é

²⁸ “A geração de Proust-Joyce, diz (Ortega), superou o realismo ao simplesmente colocar um ponto muito fino nele e descobrindo, lente nas mãos, a microestrutura da vida”.

inerente a qualquer ser humano, independente da linguagem, mas usar a linguagem para garantir que se “veja dentro” da mente de outrem é uma façanha de que só a narrativa ficcional é capaz. Dorrit Cohn cita Hamburger acerca da opção narrativa pelo chamado *inward turn*, ou “guinada interior”:

À luz da análise de Hamburger, a “guinada interior” da qual Erich Kahler e outros historiadores do romance discutiram significaria um desdobramento gradual do potencial mais distintivo do gênero, até sua plena manifestação no fluxo de consciência no romance e em outros gêneros. Os escritores modernos da geração de Joyce pensaram na história do romance dessa maneira. (COHN²⁹, 1978: 8) (tradução minha.)

O narrador mansfieldiano narra como quem brinca com as percepções usuais do “real”: um pequeno fragmento do dia conduz a uma reflexão que se amarra a outra, propiciando pequenas revelações existenciais sem que haja uma síntese. A frase final do conto não é apenas a tradução do pensamento de Bertha, mas o atravessamento da consciência da personagem pelo narrador, narrando a experiência interior dela sem encerrar nenhum sentido para o leitor – porque o sentido metafórico da árvore permanece na impressão que esta causa. Mantém-se a natureza fragmentária, sugestiva e inconclusiva da história de seus contos.

Como mostramos no primeiro capítulo, segundo Piglia (2008), os contos de um determinado autor possuem sua fórmula própria, que deve ser apreendida pelo leitor. Se um conto conta duas histórias, o entrelaçamento, o desnudamento da história oculta deve se dar por indícios da história “em primeiro plano”. Levando isso em consideração, é possível estabelecer uma relação entre a casa de Bertha, seus cômodos, e o encerramento de uma história secreta, silenciosa, perceptível apenas através da reavaliação entre os ambientes do conto e sua organicidade em relação à história. Metaforicamente, cada cômodo da casa encerra uma história secreta, seja para a personagem, seja no que tange à própria dinâmica dos acontecimentos; e, ainda metaforicamente, podemos tomar a própria arquitetura da “casa” como a arquitetura do conto. A sala de estar é onde ocorre o ensejo estético de Bertha em relação à disposição da mesa com frutas, a iluminação perfeita para o jantar, onde Bertha arrisca algumas notas ao piano; é ali que as histórias dos amigos correm, colore a vida com singularidades e excentricidades de

²⁹ In light of her [Hamburger’s] analysis, the ‘inward turn’ of which Erich Kahler and other historians of the novel have spoken, would signify a gradual unfolding of the genre’s most distinctive potential, to its full Bloom in the stream-of-consciousness novel and beyond. Modern writers of Joyce’s generation themselves thought of the history of the novel in this fashion.

uma experiência burguesa. No cômodo mais obscuro (o quarto dos fundos ou *closet*) Bertha se depara com a revelação desconcertante do caso de Harry com Miss Fulton, uma dupla traição, a traição matrimonial e a traição de sua própria expectativa. E da janela vê-se a pereira, a enigmática árvore na qual a personagem central encontra uma espécie de beleza inapreensível, estrutura vital para Bertha. Da janela, se vislumbra a vida exterior vista de dentro; pelos olhos, a consciência é afetada, pela impressão da vida que acontece fora de nós; e, à janela, a história do conto se encerra, mas se encerra olhando para fora, para as múltiplas possibilidades da vida fora da casa, diante da visão da pereira, a árvore enigmática que apreende os sentidos e a imaginação secreta de Bertha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fator que implica a originalidade do conto de Mansfield não é, portanto, a epifania em si, mas o modo como esta está intrinsecamente ligada ao sentimento de êxtase, anterior ao estado epifânico propriamente dito. O conto se passa dentro de um completo estado de excitação, que faz Bertha ir ao encontro de sua vida. As pequenas constatações feitas pela personagem se transformam em desejo de potência, de “tocar música”, de trazer essa música, que nasce de dentro, para sua vida.

Não é possível dissociar o êxtase da epifania em “Bliss”, pois a segunda está sendo narrada nos interstícios da primeira história – a história do êxtase. O narrador, sutilmente, nos conduz pela vida de Bertha como quem percorre por cômodos de uma bela casa, mobiliada de raros artefatos inutilizados; mas o ajuste de foco, por meio da narração da consciência da personagem, nos faz perceber tal “casa” como uma outra coisa, como que permeada por um sentido oculto. O estado de êxtase da personagem, na narrativa, não é desencadeado por um acontecimento externo; tampouco nos é explicada qualquer motivação. Mas o fato de “apesar de seus trinta anos” ela viver uma experiência tão mais próxima dos furores da adolescência indica que sua felicidade não parece caber na sua vida, tão civilizada, distante e “moderna”. O “violino raro” é a metáfora de si mesma: a metáfora do corpo que quer dançar a música, a possibilidade da vida, mas está cerceado na caixa “idiota” que simboliza sua própria vida até então. A constatação da sua idade retoma seu nome, “Bertha Young”, no qual a juventude está sempre presente, encerrada em seu nome e em seu espírito, que quer “correr em vez de andar, tomar passos de dança³⁰(...)” (MANSFIELD, 1991: 143). Bertha, por sua vez, tem origem germânica e significa “brilhante, “esplêndida” – como a pereira, como a força do êxtase, como o despontar (*phaíno*) da epifania.

Katherine Mansfield possui sua formulação própria, uma maneira de tecer suas histórias que explora os limites concernentes à forma do conto, uma narrativa que conduz necessariamente a um tema próprio da natureza humana. O resultado é que seus contos se destacam no cenário da literatura universal como produtos únicos, originais e perturbadores.

³⁰ Tradução minha.

Referências bibliográficas

- AUERBACH, Eric. “A Meia Marrom”. Em: ___ *Mimesis*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. Biblioteca Virtual Gutenberg. Disponível em: www.gutenberg.org.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Arthur Guerra. Lisboa: Teorema, 1982.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds – Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- CORREIA, Alda Maria Jesus. “*A Quarta Dimensão do Instante*”: *Estudo comparativo da epifania nos contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector*. Dissertação de Doutorado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1998.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr; João Alexandre Barbosa. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- EYBEN, Piero. “O júbilo e as palavras errantes”. Em: ___ JOYCE, James. *Epifanias*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- FIGUEIREDO, Cândido. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa, 1913.
- FRANK, Ellen Eve. *Literary Architecture: Essays Toward a Tradition: Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James*. Berkeley: Los Angeles: University of California Press, 1979. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft9t1nb63n/>.
- GOMES, Adriana de Freitas. “A voz da mulher no contexto tradutório: análise da tradução de ‘Bliss’, de Katherine Mansfield – ‘A vida como Origem’, para o português, por Ana Cristina Cesar”. Juiz de Fora: UFJF, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/3258>.
- HAUSER, Arnold. “El Impressionismo”. Em: ___ *Historia Social de La Literatura Y El Arte II*. 3ª ed. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1964.

JOYCE, James. *Um Retrato do Artista Quando Jovem*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

MANSFIELD, Katherine. “Bliss”. Em: ____ *Stories*. Toronto: Vintage Classics, 1991.

MANSFIELD, Katherine. *Diários e Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

MANSFIELD, Katherine. “Êxtase”. Em: ____ *15 contos escolhidos de Katherine Mansfield*. Seleção Flora Pinheiro; tradução Mônica Maia. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.